

Sola Busca Tarot – Band II

Die Kleinen Arcana

Sola Busca Tarot – Band II

Die Kleinen Arcana

Impressum

ISBN. 9783696729639

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

Das Sola Busca – Bildkosmos der Renaissance und Weg der Einweihung

Das Sola Busca ist zunächst ein geschichtlicher Gegenstand, ehe es zum Gegenstand hermetischer Betrachtung wird. Diese Reihenfolge ist wesentlich, denn nur sie bewahrt die Bilder davor, zu bloßen Projektionsflächen späterer Esoterik zu werden. Erhalten ist ein vollständiger Satz von achtundsiebzig Karten: zweiundzwanzig Trümpfe einschließlich des Narren sowie sechsundfünfzig Karten in den vier Reihen der Schwerter, Stäbe, Kelche und Münzen. Die Pinacoteca di Brera, in der sich das kolorierte Exemplar heute befindet, bezeichnet es als das älteste vollständig erhaltene Tarot. Unkolorierte Abzüge einzelner Karten werden unter anderem im British Museum und in der Albertina bewahrt. Die Kupferstiche entstanden gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts; Inschriften auf dem kolorierten Satz stützen eine Verbindung mit Venedig und das Jahr 1491. Die Zuschreibung der Entwürfe oder Stiche an einen bestimmten Künstler bleibt dagegen umstritten. Auch Nicola di Maestro Antonio, der in der neueren Forschung vorgeschlagen wurde, ist kein zweifelsfrei gesicherter Urheber.

Der Name Sola Busca gehört nicht zur ursprünglichen Konzeption des Werkes. Er verweist auf seine spätere Besitzgeschichte. Das Deck befand sich im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert in einer durch die Familien Busca, Serbelloni und Sola Cabiati gebildeten Überlieferungslinie. Erst aus diesem Zusammenhang ging die heute geläufige Bezeichnung hervor. Sie darf deshalb nicht rückwirkend als Name eines Renaissanceordens, eines Künstlers oder einer ursprünglichen Auftraggeberfamilie verstanden werden. Das Werk selbst ist älter als sein moderner Name und hat einen beträchtlichen Teil seiner Geschichte im Schweigen verbracht.

Bereits seine äußere Gestalt macht deutlich, dass es nicht einfach der später vertrauten Tarotikonographie folgt. Die Trümpfe zeigen nicht die gewöhnliche Folge von Papst, Liebenden, Wagen, Einsiedler, Rad, Tod, Teufel und Welt. An ihre Stelle treten namentlich bezeichnete Gestalten, unter denen sich römische Politiker und Feldherren, Könige, biblische Herrscher und schwer identifizierbare Figuren befinden. Numa Pompilius, Marius, Catulus, Nero, Cato, Bocchus, Nimrod und Nebukadnezar gehören zu diesem historischen und pseudohistorischen Theater. Seine Bilder sind weder ein geordnetes Lehrbuch römischer Geschichte noch bloße Porträts berühmter Männer. Namen, Kleidung und Attribute sind in ein bewusst fremdartiges Gewebe gesetzt. Der Betrachter begegnet der Antike nicht als abgeschlossener Vergangenheit, sondern als einem Speicher von Handlungsformen, Herrschaftsmodellen, Katastrophen und seelischen Möglichkeiten.

Ein solches Verfahren war der Renaissance nicht fremd. Antike Geschichte wurde an Fürstenhöfen und in humanistischen Kreisen als Schule politischer Klugheit

gelesen. Figuren wie Alexander, Caesar, Cato oder Bocchus konnten zugleich historische Personen, moralische Exempla und Spiegel gegenwärtiger Machtverhältnisse sein. Das galt besonders in den kulturellen Räumen von Ferrara, Padua und Venedig, in denen gelehrte Literatur, höfische Repräsentation, Astrologie, antiquarisches Interesse und die Herstellung von Spielkarten einander berührten. Der Hof der Este gehört zweifellos zu den bedeutenden Zentren dieser Kultur. Dort entstanden andere gelehrte Kartenspiele und dichterisch entworfene Trionfi, darunter der Matteo Maria Boiardo zugeschriebene Tarotzyklus. Daraus folgt jedoch nicht, dass das Sola Busca nachweislich von einem Mitglied des Hauses Este bestellt oder als geheimes Lehrbuch des Hofes benutzt wurde. Der Este-Kontext bezeichnet einen historisch plausiblen kulturellen Horizont; eine konkrete Auftraggeberschaft ist damit nicht bewiesen.

Gerade diese Unterscheidung eröffnet ein sachgerechtes Verständnis des Werkes. Die Bilder stammen aus einer Welt, in der Spiel, Bildung, Erinnerung und philosophische Allegorie keine scharf getrennten Bereiche bildeten. Ein Kartensatz konnte gesellschaftlicher Gegenstand und intellektuelles Experiment zugleich sein. Seine Bedeutung musste nicht auf eine einzige Funktion beschränkt bleiben. Das Sola Busca kann gespielt worden sein und dennoch ein gelehrtes Bildprogramm enthalten; es kann politische Erinnerungsfiguren aufnehmen, ohne deshalb ein verschlüsseltes Parteidokument zu sein; es kann alchemistische oder astrologische Anspielungen besitzen, ohne dass jede Zange, jeder Ofen, jedes Gefäß und jeder Stern automatisch zum Beweis eines geschlossenen Geheimlehrsystems wird.

Die in Brera vorgestellte kunsthistorische Forschung hat besonders die hermetisch-alchemische Kultur zwischen den Marken und Venetien als möglichen Entstehungshorizont hervorgehoben. Einen entscheidenden Ansatzpunkt bilden die Hofkarten. Der König der Schwerter trägt die Bezeichnung Alecxandro M. und lässt sich mit hoher Wahrscheinlichkeit als Alexander der Große identifizieren. Ihm stehen Olinpia, Amone und Natanabo gegenüber. Diese Namen führen in den Überlieferungskreis der Alexanderlegende: zu Alexanders Mutter Olympias, zum Gott Ammon und zu Nektanebos, dem letzten einheimischen Pharao Ägyptens, der in der historischen Wirklichkeit Jahrzehnte vor Alexanders Geburt aus Ägypten vertrieben wurde, in der spätantiken und mittelalterlichen Erzähltradition jedoch eine gänzlich andere Rolle erhielt.

Der sogenannte Alexanderroman, der unter dem Namen des Pseudo-Kallisthenes in zahlreichen Fassungen und Übersetzungen verbreitet war, erzählt nicht historische Biographie im modernen Sinne. In seinem ägyptischen Erzählkreis erscheint Nektanebos als König, Astrologe und Magier. Nach seiner Flucht nach Makedonien nähert er sich Olympias, indem er ihr eine Begegnung mit Ammon ankündigt und selbst in der Gestalt oder Verkleidung des Gottes auftritt. Aus dieser Verbindung wird Alexander geboren. Die Legende ersetzt somit die nüchterne dynastische Abstammung durch eine doppeldeutige Zeugung: Der Vater ist zugleich der menschliche Magier Nektanebos und der durch ihn

dargestellte Gott Ammon. Alexander wird zum Sohn einer Täuschung und einer Epiphanie, eines astrologisch inszenierten Betrugs und einer sakralen Legitimation.

Für die Betrachtung des Sola Busca ist nicht erforderlich, diese Erzählung für wahr zu halten. Entscheidend ist, dass sie im kulturellen Gedächtnis vorhanden war und dass mehrere Namen der Hofkarten einen erkennbaren Zusammenhang mit ihr bilden. Alexander erscheint dadurch an einer Schwelle zwischen Geschichte und Mythos. Philipp verkörpert die legitime politische Genealogie, Olympias die empfangende und zugleich gefährdete königliche Seele, Nektanebos das aus Ägypten kommende Wissen um Bilder, Sterne und Verwandlungen, Ammon die göttliche Maske und Alexander das aus diesen gegensätzlichen Mächten hervorgehende Kind. Die historische Person wird in der Legende zu einer Figur geistiger Neuzeugung.

Darin liegt ein möglicher Zugang für den Einweihungsschüler. Die Erzählung handelt nicht nur von der Erzeugung eines Welteroberers, sondern von der zweifelhaften Herkunft jeder höheren Identität. Was im Menschen geboren werden soll, stammt weder ausschließlich aus sozialer Ordnung noch allein aus subjektivem Wollen. Es entsteht an der Grenze von Empfang und Gestaltung, Wahrheit und Maske, leiblicher Abstammung und geistiger Berufung. Doch die Legende enthält zugleich eine Warnung. Nektanebos ist nicht nur Träger ägyptischer Weisheit, sondern auch ein Täuschender. Einweihung, die sich auf erhabene Namen beruft, kann Erkenntnis vermitteln oder Herrschaft durch Inszenierung begründen. Das Sola Busca gestattet deshalb keine naive Gleichsetzung von Geheimwissen und Wahrheit.

Diese Ambivalenz führt zu Saturn. In der Renaissanceastrologie bezeichnete Saturn ein Bündel von Eigenschaften, die keineswegs nur negativ waren. Ihm wurden Langsamkeit, Kälte, Alter, Begrenzung, Einsamkeit und Melancholie zugeordnet, zugleich aber Sammlung, Gedächtnis, tiefe Kontemplation und die Abwendung von oberflächlicher Zerstreuung. Marsilio Ficino behandelte die saturnische Melancholie als besondere Gefährdung des gelehrten Menschen, aber auch als Zeichen einer auf das Höchste gerichteten Geistigkeit. Solche historisch belegbaren Vorstellungen erklären, weshalb saturnische Deutungen im Umfeld eines dunklen, altertümlichen und von Gewalt, Last, Arbeit und Verwandlung geprägten Bildzyklus plausibel erscheinen können. Sie beweisen jedoch noch nicht, dass das gesamte Sola Busca ursprünglich Saturn geweiht war.

Peter Mark Adams hat mit seiner Deutung des „Game of Saturn“ den umfassendsten modernen Versuch unternommen, das Deck als saturnisches Initiationssystem zu lesen. Nach seiner These verbergen sich hinter den historischen Namen und mythologischen Masken verschiedene Erscheinungsweisen einer chthonischen, zeitlichen und demiurgischen Macht. Saturn, Kronos, Ammon und verwandte Gestalten werden dabei in ein rituelles Modell gebracht, das politische Elitebildung, Opfer, astrologische Kosmologie

und Bewusstseinsveränderung miteinander verbindet. Diese Lesart ist ein eigenständiges hermetisches Deutungsmodell. Sie hat den Vorzug, zahlreiche dunkle und widersprüchliche Motive nicht vorschnell zu harmonisieren. Sie ist jedoch keine durch eine erhaltene Urkunde bestätigte Erklärung des ursprünglichen Programms. Wo sie Verbindungen zwischen weit auseinanderliegenden Kultanlagen, Gottheiten und Bildmotiven herstellt, bleibt die Beweiskraft von Fall zu Fall verschieden.

Als hermeneutische Hypothese führt die Saturn-These dennoch an einen wichtigen Punkt. Das Sola Busca zeigt die Seele nicht in einer Welt ungebrochener Lichthaftigkeit. Erkenntnis wird in seinen Bildern durch Schwere, Mühe, Bindung und Gefahr hindurch gedacht. Das Materielle ist nicht einfach zu verachten, aber es widersetzt sich dem ungeprüften Geist. Werkzeuge können bilden oder verletzen. Gefäße können nähren, mischen oder vergiften. Waffen können unterscheiden, schützen oder zerstören. Münzen können Maß und Austausch ermöglichen oder das Bewusstsein an Besitz binden. Unter saturnischem Blick wird Einweihung deshalb zur Prüfung der Fähigkeit, Form zu ertragen. Nicht der schnelle Aufstieg, sondern die bewusste Durchdringung der Grenze entscheidet über die Reife des Schülers.

Diese Vorstellung berührt den Neuplatonismus, ohne mit ihm identisch zu sein. Bei Plotin und späteren Neuplatonikern geht die Vielheit aus einem höchsten Ursprung hervor. Die Seele steht zwischen intelligibler und sinnlicher Wirklichkeit; sie kann sich in der Zerstreuung verlieren oder durch Sammlung zu ihrem Ursprung zurückkehren. Bei Iamblichos und Proklos erhält die Theurgie eine besondere Bedeutung: Nicht allein begriffliches Denken, sondern eine von göttlichen Zeichen getragene Praxis soll die Seele auf jene Ordnungen ausrichten, die sie aus eigener Kraft nicht vollständig erreichen kann. Die Renaissance nahm solche Vorstellungen nicht unverändert auf. Sie verband sie mit Christentum, Astrologie, Hermetik, Orphik und der Idee einer uralten Weisheit, die sich in verschiedenen Völkern und Gestalten angekündigt habe.

Georgios Gemistos Plethon, Marsilio Ficino, Giovanni Pico della Mirandola und Ludovico Lazzarelli gehören zu unterschiedlichen Ausprägungen dieses geistigen Feldes. Plethon förderte die erneute Beschäftigung mit Platon und den spätantiken Orakeln; Ficino übersetzte Platon, Plotin und Teile des hermetischen Corpus und entwickelte eine christlich-platonische Seelenlehre; Pico suchte verschiedene philosophische und religiöse Überlieferungen in einer umfassenden Konkordanz zusammenzuführen. Ihre Nähe zum kulturellen Klima des Sola Busca ist historisch verständlich. Ein unmittelbarer Anteil dieser Männer an der Konzeption des Decks ist damit nicht nachgewiesen.

Besondere Aufmerksamkeit verdient Lazzarelli, weil sein Leben und sein Werk zeitlich und geographisch ungewöhnlich nahe an den vorgeschlagenen Entstehungsraum des Kartensatzes heranreichen. Sein Crater Hermetis ist ein christlich-hermetischer Dialog, in dem Unterweisung nicht auf Gelehrsamkeit

beschränkt bleibt. Der Mensch soll durch Reinigung, Erkenntnis und den Empfang des göttlichen Geistes erneuert werden. Der hermetische Krater, das Mischgefäß des Geistes, wird zum Bild einer Wiedergeburt. Lazzarelli verbindet hermetische Texte mit christlicher Heilssprache und Elementen jüdischer Überlieferung. Seine Schriften bezeugen somit tatsächlich ein spätquattrocentistisches Milieu, in dem Platonismus, Hermesverehrung, prophetisches Selbstverständnis und geistige Transformation zusammengedacht wurden.

Ob Lazzarelli selbst das Sola Busca inspirierte, entwarf oder vermittelte, ist nicht urkundlich belegt. Die These gewinnt ihre Plausibilität aus zeitlicher Nähe, kultureller Geographie und thematischen Berührungen, nicht aus einem erhaltenen Auftragsschreiben. Für eine verantwortliche hermetische Lektüre genügt diese Unterscheidung. Das Deck muss nicht zum illustrierten Crater Hermetis erklärt werden, damit Lazzarellis Menschenbild einen erhellenden Vergleich ermöglicht. In beiden Fällen steht der Mensch vor der Frage, ob er bloß Empfänger kosmischer Einwirkungen bleibt oder zum bewussten Teilnehmer an einem Werk der Umgestaltung wird.

Hier berührt sich Hermetik mit dem Begriff des Daimon. In antiken philosophischen und astrologischen Traditionen konnte der Daimon als vermittelnde Macht zwischen göttlicher und menschlicher Ordnung verstanden werden; sein Bedeutungsfeld ist jedoch vielfältig und darf nicht unterschiedslos mit dem späteren christlichen Dämon gleichgesetzt werden. In einer initiatischen Lektüre der Karten bezeichnet er am ehesten die wirksame Mitte zwischen Schicksal und Entscheidung. Der Mensch empfängt Bedingungen, Neigungen und Bilder, aber er ist nicht notwendig deren willenloses Werkzeug. Seine Aufgabe besteht darin, die Macht zu erkennen, die durch ihn handeln will. Gerade deshalb ist die Unterscheidung der Geister keine moralische Nebensache, sondern das Zentrum jeder Theurgie.

Die vier Reihen der sogenannten Kleinen Arkana bilden für diese Prüfung ein besonders geeignetes Feld. Historisch gesichert ist, dass alle Zahlenkarten szenisch ausgestaltet sind und sich damit von den meisten anderen frühen Tarots unterscheiden. Nicht gesichert ist, dass ihre Reihenfolge ursprünglich als ein einziger festgelegter Einweihungsweg gelesen wurde. Dennoch gestattet ihre wiederkehrende Verbindung von Menschen, Gegenständen, Arbeit, Belastung und Handlung eine vorsichtige philosophische Zusammenschau.

Die Schwerter eröffnen darin die Sphäre der Trennung. Das Schwert schafft Grenze, entscheidet und verwundet. Es kann als späteres Deutungsmodell für die Tätigkeit des unterscheidenden Geistes gelesen werden, doch die Bilder verhindern, dass diese Tätigkeit rein abstrakt bleibt. Erkenntnis hat Folgen. Jeder Schnitt erzeugt eine Ordnung und zugleich einen Verlust. Die Schwertreihe stellt daher die Frage, ob der Geist der Wahrheit dient oder sich im Glanz seiner eigenen Härte berauscht.

Die Stäbe gehören der aufgerichteten Kraft, der Arbeit und der gerichteten Bewegung an. In hermetischer Lesart können sie als Bilder des Willens verstanden werden, sofern diese Zuordnung nicht als historisch bewiesene Kartenbedeutung ausgegeben wird. Der Wille ist notwendig, doch er ist noch keine Weisheit. Er baut, trägt und treibt voran; ohne Maß wird er zur Überlastung oder zum Zwang. Die Einweihung des Willens besteht deshalb nicht in seiner Steigerung, sondern in seiner Ausrichtung.

Die Kelche führen zum Gefäß. Das Gefäß ist in alchemistischer und hermetischer Literatur tatsächlich ein zentrales Bild von Mischung, Aufnahme und Verwandlung. Daraus folgt nicht, dass jeder Kelch des Decks automatisch den hermetischen Krater darstellt. Als zusammenhängende Betrachtung eröffnet die Reihe jedoch die Frage nach der Empfänglichkeit. Was aufgenommen wird, verändert den Aufnehmenden. Der Schüler muss lernen, zwischen Fülle und Überflutung, Inspiration und Verführung, geistigem Trank und betäubender Mischung zu unterscheiden.

Die Münzen schließlich binden das Werk an Gewicht, Maß, Austausch und Verkörperung. Spätere Tarottraditionen ordnen sie häufig dem Element Erde zu; diese systematische Elementzuordnung darf nicht ungeprüft in das fünfzehnte Jahrhundert zurückverlegt werden. Philosophisch aber verkörpern sie überzeugend die Probe der Manifestation. Eine Erkenntnis, die keinen Ausdruck in Handlung, Maß und Lebensform findet, bleibt unvollendet. Umgekehrt wird das Sichtbare zum Gefängnis, wenn Wert nur noch als Besitz verstanden wird.

So entfaltet sich der mögliche Gesamtweg der Kleinen Arkana nicht als starres Schema, sondern als vierfache Läuterung menschlicher Wirksamkeit: Der Geist muss unterscheiden, ohne zu versteinern; der Wille muss handeln, ohne zu versklaven; die Seele muss empfangen, ohne sich zu verlieren; das Werk muss Gestalt gewinnen, ohne seinen Ursprung zu vergessen. Keine dieser Bewegungen kann die anderen ersetzen. Reine Geistigkeit bleibt machtlos, reine Willenskraft blind, reine Empfänglichkeit formlos und reine Verkörperung stumm.

Die Trümpfe stellen diesem vierfachen Werk die größere Bühne von Geschichte und Kosmos gegenüber. Ihre Herrscher, Gesetzgeber, Verräter, Gewalthaber und Erbauer zeigen keine einfache Leiter moralischer Vollkommenheit. Aufstieg und Fall durchdringen einander. Numa, Marius, Nero, Cato, Bocchus, Nimrod und Nebukadnezar gehören nicht derselben Epoche und nicht demselben überlieferten Wertsystem an. Gerade diese Anachronismen zwingen dazu, Geschichte typologisch zu lesen. Der Mensch trägt viele Reiche in sich: das Reich des Gesetzes, der militärischen Tugend, der Selbstbeherrschung, der Hybris und der Gefangenschaft. Jede errichtete Ordnung kann zur Schule der Seele oder zum babylonischen Turm werden.

Damit erhält auch Alexander seine eigentliche Stellung. Er ist nicht bloß der siegreiche Mittelpunkt des Systems. Seine Zeugungslegende macht ihn zum Kind

einer problematischen Vermittlung; seine Weltherrschaft führt notwendig an die Grenze menschlicher Größe; sein früher Tod entzieht der Eroberung jede Endgültigkeit. Alexander vereinigt den königlichen Anspruch, das Wissen Ägyptens, die Maske Ammons und die Unruhe des Grenzenüberschreiters. Eben deshalb ist er weder ausschließlich Vorbild noch bloße Warnung. Er zeigt, dass Ausweitung noch keine Rückkehr zum Ursprung ist.

Saturn setzt dieser alexandrinischen Bewegung die Grenze. Alexander will die Welt umfassen; Saturn erinnert daran, dass alles Gewordene Zeit, Maß und Ende besitzt. Zwischen beiden Polen entsteht die eigentliche initiatische Spannung des Sola Busca. Ohne Alexander bliebe die Seele in ihrer ererbten Ordnung eingeschlossen. Ohne Saturn hielte sie jede Entgrenzung für Vergöttlichung. Der eine eröffnet die Weite, der andere prüft ihre Wahrheit.

Die abschließende Erkenntnis liegt daher weder in einer vermeintlich endgültigen Entschlüsselung aller Karten noch in der Behauptung eines verlorenen Geheimordens. Das Sola Busca lehrt durch die Widerständigkeit seiner Bilder, dass Einweihung nicht mit dem Besitz eines Schlüssels beginnt, sondern mit der Läuterung des Deutenden. Wer überall nur Bestätigungen eines bereits fertigen Systems findet, hat das Bild zum Diener seines Willens gemacht. Wer dagegen historische Tatsache, überlieferte Legende, Renaissancephilosophie und moderne hermetische Rekonstruktion auseinanderzuhalten vermag, vollzieht bereits jene Unterscheidung, ohne die keine geistige Wiedergeburt möglich ist. Der verborgene Krater steht dann nicht hinter den Karten wie ein Gegenstand, den man endlich entdeckt. Er entsteht im Bewusstsein selbst, sobald Erinnerung, Vorstellungskraft, Urteil und Erfahrung miteinander vermischt werden, ohne ihre Verschiedenheit zu verlieren. Erst in diesem Gefäß kann aus dem Spiel ein Werk werden – und aus dem Betrachter ein verantwortlicher Teilnehmer an der Wandlung.

Peter Mark Adams – Das Spiel des Saturn: Die Entschlüsselung des Sola-Busca-Tarocchi – Eine hermetische Deutung des Sola-Busca-Tarots.

Das Sola-Busca-Tarot tritt dem Betrachter nicht mit jener scheinbaren Vertrautheit entgegen, die spätere Tarotfolgen auszeichnet. Seine Bilder verweigern die beruhigende Ordnung feststehender Archetypen. Bewaffnete Männer, antike Namen, verstümmelte Körper, rätselhafte Gerätschaften, Feuer, Gefäße, Pflanzen und heraldische Zeichen bilden eine Welt, in der Gewalt und Gelehrsamkeit, höfische Pracht und körperlicher Verfall, politische Geschichte und religiöse Spekulation unauflöslich ineinandergreifen. Gerade diese Widerständigkeit bildet den Ausgangspunkt von Peter Mark Adams' Untersuchung *The Game of Saturn*. Das Werk fragt nicht nach einer modernen divinatorischen Bedeutung der Karten, sondern nach dem historischen Bewusstsein, das ein solches Bildprogramm hervorbringen konnte. Seine leitende Annahme lautet, dass die ungewöhnlichen Szenen weder zufällige Einfälle eines Kupferstechers noch bloße Varianten konventioneller Tarotmotive seien. Sie gehörten vielmehr zu einer zusammenhängenden Bildsprache, deren Grammatik aus dem geistigen, politischen und religiösen Milieu der italienischen Renaissance rekonstruiert werden müsse.

Gesichert ist zunächst der materielle Befund. Das Sola-Busca ist das älteste vollständig erhaltene Tarotspiel mit achtundsiebzig Karten. Es umfasst zweiundzwanzig Trümpfe und die vier Farben Schwerter, Stäbe, Kelche und Münzen; selbst die Zahlenkarten tragen ausgearbeitete szenische Darstellungen. Die Kupferstiche entstanden gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, während das vollständig kolorierte Exemplar aufgrund seiner Inschriften gewöhnlich mit Venedig und dem Jahr 1491 verbunden wird. Die Autorschaft und die ursprüngliche Auftraggeberschaft sind dagegen nicht abschließend urkundlich geklärt. Vorschläge, die den Entwurf oder die Ausführung bestimmten Künstlern, Humanisten oder höfischen Kreisen zuschreiben, bleiben Rekonstruktionen. Ebenso bezeichnet der heute gebräuchliche Name nicht die Schöpfer des Decks, sondern geht auf eine spätere Besitz- und Sammlungsgeschichte zurück.

Diese Unterscheidung zwischen Gegenstand und Deutung ist für Adams' Unternehmen entscheidend. Er behandelt das Deck nicht als Beweisstück einer von vornherein vorausgesetzten Geheimtradition, sondern versucht, aus wiederkehrenden Namen, Motiven, Gesten und kompositorischen Entsprechungen eine mögliche innere Ordnung zu gewinnen. Sein Verfahren ähnelt der Entzifferung einer unbekannten Sprache: Ein einzelnes Zeichen bleibt mehrdeutig; erst sein wiederholtes Auftreten, seine Stellung innerhalb einer Folge und seine Beziehung zu anderen Zeichen lassen eine syntaktische Funktion vermuten. Adams spricht deshalb von einer Ritualgrammatik. Waffen, Schlangen,

Feuerstellen, Gefäße, Fesselungen, Durchbohrungen und Enthauptungen wären in dieser Lesart nicht nur Gegenstände dargestellter Handlungen. Sie könnten als Verben eines rituellen Bildsatzes wirken: trennen, binden, öffnen, opfern, reinigen, umkehren und verwandeln.

Die Fruchtbarkeit dieses Ansatzes liegt in seiner Aufmerksamkeit für die Beziehungen zwischen den Karten. Seine Gefahr liegt in derselben Bewegung. Wo ein Bildprogramm tatsächlich geplant wurde, kann die Wiederholung eines Motivs absichtsvoll sein; wo die verlorene Vorlage unbekannt bleibt, kann der interpretierende Geist jedoch auch Zusammenhänge erzeugen, die sich historisch nicht mehr beweisen lassen. Adams' Deutung muss daher auf zwei Ebenen gelesen werden. Als ikonologische Hypothese rekonstruiert sie ein mögliches geistiges Programm des Decks. Als hermetische Lektüre fragt sie darüber hinaus, welche Wirkung dieses Programm auf einen eingeweihten Betrachter ausgeübt haben könnte. Die zweite Ebene ist nicht mit einem Nachweis der ersten gleichzusetzen. Ein Bild kann für einen späteren Betrachter initiatisch wirksam werden, ohne dass damit bewiesen wäre, dass seine Hersteller genau diese Wirkung beabsichtigten.

Den historischen Schauplatz seiner Rekonstruktion findet Adams im Spannungsfeld zwischen Ferrara und Venedig. Ferrara war unter den Este ein bedeutendes Zentrum höfischer Kunst, humanistischer Gelehrsamkeit und früher Tarotkultur. Dass dort kostbare Kartenspiele hergestellt und gesammelt wurden, ist belegt. Ebenso steht außer Zweifel, dass am Este-Hof Künstler, Astrologen, Diplomaten und gelehrte Programmgeber zusammenwirkten. Der Palazzo Schifanoia zeigt besonders eindrucksvoll, wie antike Gottheiten, Planetengötter, astrologische Dekane, höfische Repräsentation und politische Herrschaft in einem einzigen Bildprogramm miteinander verbunden werden konnten. Ein solches Milieu macht die Entstehung eines gelehrten und vielschichtigen Kartensatzes historisch verständlich. Es beweist jedoch noch nicht, dass Ercole I. d'Este persönlich das Sola-Busca in Auftrag gab.

Adams geht weiter und schlägt Pellegrino Prisciani als geistigen Urheber des Programms vor. Prisciani war ein ferraresischer Humanist, Astrologe und Diplomat, der mit dem Este-Hof verbunden war und an der Ausarbeitung gelehrter Bildprogramme beteiligt war. Adams verbindet das kolorierte Deck außerdem mit dem venezianischen Patrizier Marino Sanudo und erwägt, es könne im Zusammenhang der diplomatischen Bemühungen Ercoles I. nach dem Krieg zwischen Ferrara und Venedig als kostbares Geschenk gedient haben. Diese Rekonstruktion besitzt historische Plausibilität, weil sie höfische Bildkultur, Diplomatie und die konkrete politische Lage miteinander verknüpft. Ein unmittelbares Dokument, das Auftrag, Programmgeber und Empfänger zweifelsfrei nennt, ist jedoch nicht bekannt. Das Haus Este ist deshalb am sichersten als kultureller und politischer Horizont des Decks zu verstehen; seine Rolle als tatsächlicher Auftraggeber bleibt eine weitergehende These.

Gerade diese Verbindung von Kunst und Staatskunst führt in das Zentrum von Adams' Lesart. Ein kostbarer Kartensatz konnte in der Renaissance zugleich Spiel, Schaustück, Gesprächsgegenstand und Träger gelehrter Anspielungen sein. Diese Funktionen schließen einander nicht aus. Die Alternative, das Sola-Busca müsse entweder ein Spiel oder ein Grimoire gewesen sein, ist daher zu eng. Auch ein spielbarer Gegenstand konnte politische Botschaften, moralische Exempla oder esoterische Spekulationen aufnehmen. Adams' eigentliche Leistung besteht weniger darin, den Spielcharakter zu widerlegen, als darin, die Bilder aus der nachträglichen Verengung auf bloße Unterhaltung zu lösen. Das Deck erscheint bei ihm als höfisches Erkenntnisinstrument: als bewegliche Ordnung von Bildern, deren wechselnde Nachbarschaften verborgene Beziehungen sichtbar machen konnten.

Den stärksten erzählerischen Zusammenhang erkennt Adams in den Hofkarten. Besonders deutlich tritt er in der Farbe der Schwerter hervor. Der König trägt die Bezeichnung Alexandro M. und ist damit als Alexander der Große benannt. Die Königin Olinpia verweist auf Olympias, Alexanders Mutter; der Ritter Amone auf Ammon; weitere Figuren des Decks lassen sich mit dem Alexanderkreis und der mittelalterlichen Alexanderüberlieferung verbinden. Alexander befindet sich somit nicht unter den Trümpfen, sondern als König innerhalb der Schwert-Hofkarten. Diese ikonografische Tatsache ist von den darauf aufbauenden Deutungen zu unterscheiden.

Die historische Person Alexander war der Sohn Philipps II. von Makedonien und der Olympias. Die Erzählung von seiner wunderbaren Zeugung gehört dagegen zur Legende. In der sogenannten Alexanderroman-Tradition erscheint der entthronte ägyptische König und Magier Nektanebos am makedonischen Hof. Er täuscht Olympias eine göttliche Vereinigung vor und zeugt, je nach Fassung der Erzählung, selbst den künftigen Herrscher, während er als Verkörperung oder Vermittler des Gottes Ammon auftritt. Diese Überlieferung machte Alexanders Geburt zu einem Ereignis zwischen menschlicher Genealogie und göttlicher Sendung. Sie ist keine historische Nachricht über seine Abstammung, war aber für mittelalterliche und frühneuzeitliche Leser eine wirkungsmächtige Erzählung.

Im Sola-Busca wird dieser Sagenkreis durch die Namen der Schwert-Hofkarten zumindest erkennbar aufgerufen. Wie weit das Deck eine bestimmte Fassung der Zeugungslegende abbildet, lässt sich ohne zusätzliche Belege nicht entscheiden. Hermetisch gelesen eröffnet die Konstellation jedoch ein präzises Problem: Wie wird ein Mensch zum Träger einer übermenschlichen Bestimmung? Der irdische Vater begründet die dynastische und politische Ordnung; die Mutter empfängt den künftigen Herrscher; der göttliche oder magische Vater verleiht seiner Herkunft eine kosmische Signatur. Alexander steht am Ende dieser Genealogie nicht nur als Eroberer, sondern als künstlich oder rituell hervorgebrachter König. Seine Zeugung wird zum Bild einer Initiation, die der bewussten Lebensgeschichte vorausliegt: Der Erwählte wird nicht erst später belehrt, sondern schon sein Ursprung erscheint als Verschränkung sichtbarer und unsichtbarer Mächte.

Für neuplatonisches Denken besitzt diese Legende eine doppelte Schneide. Sie kann die Geburt des philosophischen Königs versinnbildlichen, dessen Seele auf eine höhere Ordnung ausgerichtet ist. Sie kann aber ebenso vor der Verwechslung geistiger Berufung mit politischer Auserwähltheit warnen. Alexander vereinigt Bildung, militärische Tatkraft und den Anspruch universaler Herrschaft; zugleich zeigt sein kurzes Leben, dass die Eroberung der Welt die Herrschaft des Schicksals nicht aufhebt. Der Weltenherrscher bleibt sterblich. Derjenige, der alle äußeren Grenzen überschreitet, erreicht dadurch noch nicht notwendig die Freiheit der Seele.

An diesem Punkt tritt Saturn hervor. In der antiken Mythologie ist Kronos nicht einfach mit jeder späteren Erscheinungsform des astrologischen Saturn identisch; erst eine lange Rezeptionsgeschichte verschränkt Gott, Planet, Zeitmacht und Temperament miteinander. In der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Astrologie galt Saturn als langsamer, ferner und vielfach unheilvoller Planet. Ihm wurden Alter, Kälte, Trockenheit, Melancholie, Armut, Gefangenschaft, schwere Arbeit und Tod zugeordnet, zugleich aber auch Sammlung, Tiefe, Kontemplation und verborgenes Wissen. Diese Ambivalenz ist historisch in der astrologischen Tradition verankert. Sie erlaubt jedoch nicht, jedes dunkle oder gewaltsame Motiv des Sola-Busca ohne weiteren Nachweis als Saturnzeichen zu bestimmen.

Adams' Saturn-These beruht deshalb nicht auf einem einzelnen Emblem. Er versteht Saturn als organisierendes Prinzip des gesamten Zyklus: als Macht des fatum, der Begrenzung und der Umkehrung, der die scheinbare Souveränität der dargestellten Herrscher unterläuft. Der wiederkehrende Leitspruch Trahor fatis – sinngemäß: „Ich werde von den Schicksalen gezogen“ – verdichtet diese Auffassung. Der Mensch handelt, kämpft, herrscht und plant; dennoch bewegt er sich innerhalb einer Ordnung, die seiner Verfügung entzogen bleibt. Saturn ist in dieser Perspektive nicht bloß der Planet eines individuellen Charakters. Er ist die kosmische Grenze aller Agency, die Macht, an der der Wille seine Abhängigkeit erkennt.

Das „Spiel“ des Saturn erhält damit einen bitteren Doppelsinn. Einerseits bezeichnet es die konkrete Form des Kartenspiels, in dem die Bilder gemischt, verteilt, gewonnen und verloren werden. Andererseits verweist es auf ein Weltspiel, in dem Könige, Priester, Feldherren und Adepten selbst zu Figuren einer höheren Ordnung werden. Wer die Karten in die Hand nimmt, erfährt die Illusion der Verfügung: Er mischt und legt sie, doch die hervortretende Folge ist nicht vollständig vorhersehbar. In Adams' Deutung spiegelt diese Struktur die saturnische Erfahrung, dass menschliche Macht stets innerhalb von Zeit, Notwendigkeit und Tod operiert.

Problematischer und spekulativer wird seine Argumentation dort, wo er Saturn mit Ammon, Baal Hammon, Moloch, Mithras, Sol Invictus, Phanes und weiteren Gottheiten zu einer über Jahrtausende fortwirkenden Kultlinie verbindet. Zwischen einzelnen dieser Gestalten bestanden in der Antike tatsächlich

synkretistische Beziehungen oder spätere Gleichsetzungen. Daraus folgt jedoch nicht, dass sie sämtlich Erscheinungen einer einzigen unveränderten Gottheit waren oder dass ein geschlossener Saturnkult bis zum Este-Hof fortbestand. Adams benutzt diese Identifikationen, um die verstreuten Motive des Decks in eine umfassende Religionsgeschichte einzufügen. Als Bestandteil seiner Deutung sind sie verständlich; als historische Genealogie bleiben sie umstritten.

Besonders dunkel wird diese Rekonstruktion in seiner Interpretation von Opferbildern und planetarischer Magie. Adams versteht das Sola-Busca nicht als Darstellung eines befreienden Aufstiegs aus der kosmischen Ordnung, sondern als mögliches Zeugnis einer elitären theurgischen Praxis, die sich den planetarischen Mächten zuwendet. In dieser Lesart wäre das Ziel nicht notwendig die Überschreitung der Sphären zum überkosmischen Einen, sondern die Bindung an den Demiurgen und seine Mächte, um Wissen, Schutz, Herrschaft oder Fortdauer zu erlangen. Das Deck würde dann nicht nur die Läuterung des Adepten zeigen, sondern auch die Versuchung, geistige Erkenntnis in ein Instrument der Macht zu verwandeln.

Hier berührt Adams' Saturn-These die neuplatonische Unterscheidung zwischen Aufstieg und Verstrickung. Theurgie konnte in spätantiken neuplatonischen Traditionen als heilige Handlung verstanden werden, durch welche die Seele für göttliche Gegenwart empfänglich wurde. Sie war nicht notwendig ein Verfahren zur Beherrschung von Göttern oder Daimonen. Sobald die kosmischen Vermittler jedoch nicht mehr als Stufen der Rückkehr, sondern als Quellen persönlicher Macht begehrt werden, kehrt sich die Richtung um. Der Mensch steigt nicht durch die Vielheit zum Einen empor, sondern bindet sich immer fester an die Vielheit der Wirkungen. Die Technik mag dieselbe äußere Form bewahren; ihre geistige Orientierung ist eine andere.

In diesem Gegensatz erhält Ludovico Lazzarelli seine Bedeutung. Der historische Zusammenhang zwischen ihm und dem Sola-Busca ist in der Forschung vorgeschlagen, aber nicht durch ein Dokument gesichert, das ihn ausdrücklich als Urheber des Decks nennt. Sein Crater Hermetis bietet dennoch ein wichtiges Vergleichsmodell für die religiöse Welt des späten Quattrocento. Lazzarelli versteht den hermetischen Krater als Gefäß des göttlichen Geistes und die Wiedergeburt als Umwandlung des ganzen Menschen. Erkenntnis ist bei ihm nicht bloße Ansammlung gelehrter Inhalte, sondern Regeneration: Die Seele soll fähig werden, den Nous zu empfangen und ihr göttliches Ebenbild wiederherzustellen.

Vom Crater Hermetis her gelesen könnten die zahlreichen Gefäße, Trennungen, Prüfungen und Umwandlungen des Sola-Busca als Bilder einer inneren Arbeit erscheinen. Doch eine solche Analogie darf nicht zur Behauptung werden, Lazzarellis Text liefere den zweifelsfreien Schlüssel zu jeder Karte. Adams selbst entwirft ein dunkleres Modell, in dem die elitäre Aneignung kosmischer Kräfte und die saturnische Bindung stärker hervortreten als die reine Wiedergeburt im

Nous. Zwischen beiden Modellen liegt eine entscheidende Spannung: Das eine versteht Initiation als Wiederherstellung des göttlichen Menschen, das andere untersucht die Möglichkeit, dass eine gelehrte Elite das Heilige zur Sicherung irdischer Macht instrumentalisiert habe.

Gerade diese Spannung macht das Deck für den Einweihungsschüler bedeutsam. Es genügt nicht, in seinen Bildern alchemistische Gefäße, astrologische Kräfte oder neuplatonische Stufen zu erkennen. Das Wissen um Entsprechungen entscheidet noch nicht über die Richtung, in der sie gebraucht werden. Ein Symbolsystem kann den Geist öffnen; es kann ihn aber ebenso in der Faszination seiner eigenen Komplexität gefangen halten. Die Fähigkeit, verborgene Beziehungen zu sehen, ist noch keine Weisheit. Sie kann Erkenntnis vorbereiten, doch sie kann auch den Willen nähren, über Menschen, Ereignisse und unsichtbare Mächte verfügen zu wollen.

Alexander verkörpert diese Ambivalenz in höchster Verdichtung. Als König der Schwerter steht er im Zentrum einer genealogischen Folge, in der politische Erzeugung, magische Zeugung und göttliche Legitimation ineinandergreifen. Er ist Schüler des Aristoteles, Sohn Philipps, Kind der Olympias und in der Legende Sohn oder Schützling Ammons. In ihm begegnen sich Vernunft und Offenbarung, Strategie und Ekstase, Weltherrschaft und frühes Sterben. Der Alexanderroman erweitert seine Geschichte bis an die Grenzen der bekannten Welt; Saturn setzt dieser Ausdehnung die Grenze der Zeit. Was Alexander im Raum gewinnt, verliert er an die Vergänglichkeit.

So erscheint das Sola-Busca weder als einfache Feier des philosophischen Königs noch als bloße Anklage gegen tyrannische Macht. Es zeigt vielmehr die gefährliche Schwelle, an der Einweihung und Herrschaft einander berühren. Der Eingeweihte erkennt Ordnungen, die anderen verborgen bleiben. Eben deshalb muss er lernen, Erkenntnis nicht mit Besitz zu verwechseln. Wo das Wissen um kosmische Zusammenhänge zur Rechtfertigung des eigenen Machtanspruchs wird, verwandelt sich der vermeintliche Aufstieg in saturnische Gefangenschaft. Der Adept glaubt, die Kräfte des Schicksals zu lenken, während er tatsächlich von ihnen gezogen wird.

Das Spiel des Saturn enthüllt damit eine Einsicht, die tiefer reicht als jede einzelne Identifikation seiner rätselhaften Gestalten. Die eigentliche Prüfung liegt nicht darin, ob der Schüler sämtliche Chiffren entschlüsseln kann. Sie liegt in der Frage, was in ihm durch die Entschlüsselung wächst. Wird sein Bewusstsein durchlässiger für den Nous, oder verdichtet sich sein Wille zur Macht? Erkennt er im Kosmos eine Ordnung, an der er dienend teilhat, oder ein Arsenal, dessen Kräfte er sich aneignen möchte? Saturn ist der Hüter dieser Unterscheidung. Er zerstört nicht nur die vergänglichen Werke des Menschen; er offenbart, welchem Herrn sie von Anfang an dienen. Erst dort, wo der Wunsch, Herr der Bilder zu werden, selbst zum Opfer gebracht wird, endet das Spiel der bloßen Macht. Dann wird aus dem Kartenkreis kein Werkzeug zur Beherrschung des Schicksals,

sondern ein Spiegel jener Freiheit, die entsteht, wenn die Seele aufhört, ihre Größe an der eroberten Welt zu messen.

Herkunfts- und Besitzgeschichte (Provenienz) des Sola Busca Tarot

Wer nach dem Ursprung des Sola-Busca-Tarots fragt, muss zwischen drei verschiedenen Rollen unterscheiden: dem Auftraggeber, dem geistigen Entwerfer des Bildprogramms und den ausführenden Künstlern. Peter Mark Adams rekonstruiert das Deck als ein Werk des ferrarischen Hofes, das im Zusammenhang mit Herzog Ercole I. d'Este und den schwierigen Beziehungen zwischen Ferrara und Venedig entstand. Als möglichen geistigen Architekten des Programms nennt er Pellegrino Prisciani, den Astrologen, Historiker, Antiquar und diplomatischen Diener der Este. Prisciani war demnach nicht zweifelsfrei als Auftraggeber belegt. Nach Adams' Modell wäre Ercole d'Este der politische Auftraggeber gewesen, während Prisciani das gelehrte Konzept entworfen haben könnte. Eine Urkunde, die diesen Auftrag oder Priscianis Autorschaft ausdrücklich festhält, ist bislang nicht bekannt. Die Unterscheidung ist wesentlich, denn nur sie bewahrt eine starke historische Hypothese davor, nachträglich in eine gesicherte Tatsache verwandelt zu werden.

Das Sola-Busca-Tarot ist das älteste vollständig erhaltene Tarotspiel mit achtundsiebzig Karten. Es besteht aus dem Narren, einundzwanzig nummerierten Trümpfen und vier Farben mit jeweils zehn Zahlen- und vier Hofkarten. Seine Einzigartigkeit liegt nicht allein in seiner Vollständigkeit. Die Trümpfe verlassen die vertraute Ordnung der frühen italienischen Tarocchi und tragen Namen antiker, biblischer oder nur schwer bestimmbarer Gestalten. Auch die Zahlenkarten sind szenisch gestaltet. Waffen, Gefäße und Münzen erscheinen nicht lediglich als gezählte Farbzeichen, sondern als Bestandteile rätselhafter Handlungen. Die Hofkarten wiederum führen in die Welt Alexanders des Großen und seiner legendären Herkunft.

Diese ungewöhnliche Anlage setzt einen Entwurf voraus, der über die gewöhnliche Arbeit eines Kartenmachers hinausgeht. Das Deck scheint nach einem literarischen und gelehrten Programm gestaltet worden zu sein. Seine historischen Namen, astrologischen Anspielungen, seltenen mythologischen Bezüge und verschlüsselten Bildhandlungen deuten auf einen Verfasser, der sowohl Zugang zu einer bedeutenden Bibliothek als auch Kenntnisse der antiken Überlieferung besaß. Gerade deshalb rückt Pellegrino Prisciani in den Mittelpunkt von Adams' Rekonstruktion.

Prisciani wurde um 1435 in Ferrara geboren und stand über Jahrzehnte im Dienst des Hauses Este. Die Bezeichnung Hofastrologe trifft einen wichtigen Teil seiner Tätigkeit, erschöpft sie jedoch nicht. Er war zugleich Archivar, Geschichtsschreiber, Geograph, Altertumsforscher, Universitätslehrer und politischer Gesandter. Am Hof der Este gehörten solche Aufgaben zusammen. Die Bewegung der Gestirne, die Geschichte eines Herrscherhauses, die Deutung

antiker Monumente und die Legitimation politischer Macht erschienen nicht als voneinander getrennte Wissensgebiete. Sie bildeten verschiedene Ausdrucksformen einer kosmisch verstandenen Ordnung.

Prisciani verfügte damit über genau jene Verbindung von astrologischem, historischem und politischem Wissen, die ein Werk wie das Sola-Busca-Tarot voraussetzen scheint. Besonders bedeutsam ist seine Verbindung zum astrologischen Bildprogramm des Palazzo Schifanoia. Die Ausgestaltung des Monatszyklus entstand zwar bereits unter Borso d'Este und kann nicht in jedem Einzelzug Prisciani persönlich zugeschrieben werden; Priscianis Beschäftigung mit den astrologischen Grundlagen dieses Programms und seine Erläuterungen gegenüber Isabella d'Este bezeugen jedoch seine Vertrautheit mit der gelehrten Himmelsikonographie des ferraresischen Hofes. In den Fresken des Palazzo Schifanoia wird Zeit nicht abstrakt berechnet, sondern in Götter, Tierkreiszeichen, Dekane und höfische Handlungen übersetzt. Kosmische Kräfte werden zu Bildern, Bilder zu Trägern politischer Ordnung.

Dasselbe Verfahren könnte dem Sola-Busca-Tarot zugrunde liegen. Auch hier wäre die sichtbare Szene nicht die letzte Ebene des Gemeinten. Eine antike Gestalt könnte zugleich eine historische Erinnerung, einen planetarischen Einfluss, eine politische Rolle und eine Stufe innerhalb eines rituellen Modells verkörpern. Eine solche Mehrdeutigkeit entspräche Priscianis geistigem Umfeld. Sie beweist seine Urhebererschaft jedoch nicht. Prisciani bleibt der von Adams vorgeschlagene konzeptionelle Architekt, weil seine Kenntnisse, seine Stellung und seine Verbindungen viele Voraussetzungen des Werkes erklären können. Der Schluss von der Eignung einer Person auf ihre tatsächliche Autorschaft bleibt dennoch ein historischer Schluss, kein Dokument.

Adams' Modell verlegt die Konzeption des Decks entschieden nach Ferrara. Es versteht das Spiel vor dem Hintergrund des Krieges, den Venedig von 1482 bis 1484 gegen Ferrara und seine Verbündeten führte. Der Krieg brachte das Herzogtum an den Rand des Zusammenbruchs. Ercole I. d'Este musste nicht nur die materiellen Folgen bewältigen, sondern auch das Verhältnis zur venezianischen Republik neu ordnen. In diesem Zusammenhang konnte ein kostbares und geistig anspruchsvolles Kartenspiel mehr sein als ein Gegenstand höfischer Unterhaltung. Es konnte als diplomatisches Geschenk, als Zeichen der Annäherung oder als verschlüsselte Botschaft an einen venezianischen Patrizierkreis dienen.

Nach Adams wurde das Deck unter der Patronage Ercoles für einen Angehörigen der venezianischen Elite geschaffen. Der genaue Empfänger ist nicht urkundlich gesichert. Das auf mehreren Karten erscheinende Monogramm M. S. wurde mit Marin Sanudo in Verbindung gebracht. Sanudo gehörte zu einer der ältesten venezianischen Patrizierfamilien und war Historiker, Tagebuchschreiber und Sammler. Die Verbindung ist plausibel, doch auch sie bleibt eine

Identifizierungshypothese. Das Monogramm allein beweist weder einen Auftrag noch eine persönliche Übergabe.

Damit ergibt sich ein mehrstufiges Entstehungsmodell. Der politische Impuls wäre am Hof Ercoles I. d'Este zu suchen. Pellegrino Prisciani könnte das gelehrte, astrologische und antiquarische Programm entworfen haben. Ferraresische Künstler hätten die Bildideen in eine druckfähige Form übertragen. Das erhaltene Exemplar wäre anschließend für einen venezianischen Empfänger bestimmt und dort im Jahr 1491 koloriert worden. Dieses Modell verbindet die ferrarische Konzeption mit der venezianischen Vollendung, ohne beide Orte gegeneinander auszuspielen.

Die Zuschreibung der Kupferstiche an Nicola di maestro Antonio aus Ancona gehört einer anderen Forschungslinie an. Sie beruht auf stilistischen Vergleichen und wurde insbesondere durch die Untersuchungen im Umfeld der Brera-Ausstellung von 2012 hervorgehoben. Sie lässt sich nicht ohne Weiteres mit Adams' Rekonstruktion einer ferraresischen Künstlergruppe vereinbaren. Beide Modelle besitzen unterschiedliche Ausgangspunkte: Das eine fragt vor allem nach der individuellen Hand des Künstlers, das andere nach dem politischen, literarischen und rituellen Gesamtprogramm. Solange kein signiertes Werk, keine Zahlung und kein Auftragsschreiben die Frage entscheidet, darf keine der beiden Rekonstruktionen als unanfechtbarer Endbefund behandelt werden. Für das Verständnis des geistigen Programms bleibt Prisciani dennoch eine Schlüsselfigur, weil seine mögliche Rolle nicht primär die eines Stechers, sondern die eines gelehrten Konzeptionisten gewesen wäre.

Seine Bedeutung reicht bis zur saturnischen Grundstruktur, die Adams im Deck erkennt. Saturn war in der Renaissance nicht nur der Planet von Alter, Melancholie, Armut, Furcht und Tod. Er galt zugleich als Macht der tiefen Kontemplation, der verborgenen Erkenntnis und der äußersten Grenze der sichtbaren Planetensphären. Er erniedrigte und erhöhte, band an die Materie und eröffnete gerade durch die Erfahrung der Grenze den Weg über sie hinaus. Diese Ambivalenz unterscheidet Saturn von einem einfachen Sinnbild des Bösen.

Prisciani kannte die astrologische Überlieferung, in der Planeten nicht als bloße Himmelskörper, sondern als wirksame Herrscher über Zeiten, Temperamente und geschichtliche Konstellationen erschienen. Wenn er tatsächlich am geistigen Entwurf des Sola-Busca-Tarots beteiligt war, wäre die Saturnstruktur daher nicht als spätere dekorative Zuordnung zu verstehen. Sie könnte zur inneren Architektur des Werkes gehört haben. Adams deutet das Deck als Zeugnis eines heterodoxen, neuplatonisch geprägten Saturnkultes im Umfeld der ferraresischen und venezianischen Eliten. Das bleibt seine weitreichende These; ein erhaltenes Ritualbuch, das diese Verwendung des Decks ausdrücklich bestätigt, existiert nicht.

Die historischen Umstände verleihen der These dennoch Gewicht. Ferrara hatte einen vernichtenden Krieg überstanden. Saturn war der Herr von Niederlage, Entzug und zerstörerischer Zeit, aber auch der Macht, aus Trümmern eine neue Ordnung zu bilden. Ein diplomatisches Kunstwerk, das nach dem Krieg für einen venezianischen Empfänger geschaffen wurde, konnte daher eine doppelte Sprache sprechen. Nach außen hätte es Versöhnung, Gelehrsamkeit und höfischen Glanz gezeigt. Im Inneren konnte es Erinnerung an Gewalt, politische Demütigung und die gefährlichen Kräfte enthalten, mit denen Herrschaft errungen und bewahrt wurde.

Die Alexandergruppe der Hofkarten fügt sich in dieses Spannungsfeld. Alexandro M., Olinpia, Amone und Natanabo verweisen auf Alexander den Großen, seine Mutter Olympias, den Gott Ammon und den ägyptischen König und Magier Nektanebos. Nach der historischen Überlieferung war Alexander der Sohn Philipps II. und der Olympias. Die Erzählung von seiner magischen Zeugung durch Nektanebos gehört dagegen zum Alexanderroman. Dort nähert sich Nektanebos der Königin in der Gestalt des Gottes Ammon und wird zum verborgenen Vater Alexanders.

Das Vorhandensein der einschlägigen Namen im Deck begründet einen tatsächlichen Bezug auf diesen Legendenkreis. Die weiterführende Deutung bleibt davon zu unterscheiden. Für einen Gelehrten wie Prisciani konnte die Alexanderlegende mehrere Ebenen verbinden. Sie handelte von astrologischer Zeitwahl, göttlicher Legitimation, magischer Täuschung und der Erzeugung eines Weltherrschers. In einer hermetischen Lesart konnte daraus das Bild einer zweiten Geburt entstehen: Der gewöhnliche Mensch wird aus leiblicher Herkunft geboren, der Herrscher oder Eingeweihte dagegen durch die Einwirkung einer höheren kosmischen Macht.

Doch die Legende enthält eine Warnung. Nektanebos erscheint in göttlicher Gestalt, ohne Gott zu sein. Seine Kunst vermittelt zwischen Himmel und Erde, beruht aber zugleich auf Verkleidung und Manipulation. Das macht ihn zu einer ambivalenten Figur hermetischer Macht. Er verkörpert nicht reine Erleuchtung, sondern die Gefahr, das Göttliche zum Instrument des eigenen Willens zu machen. In Adams' dunkler Saturn-Deutung gewinnt gerade diese Ambivalenz zentrale Bedeutung. Einweihung führt hier nicht automatisch zum Guten. Erkenntnis kann läutern, aber ebenso zur Beherrschung anderer missbraucht werden.

Nach seiner möglichen Übergabe an einen venezianischen Empfänger verliert sich die Spur des vollständigen Decks für mehrere Jahrhunderte. Es ist nicht dokumentiert, in welchen Häusern es verwahrt wurde oder auf welchem Weg es schließlich nach Mailand gelangte. Diese Lücke darf nicht mit einer erfundenen ununterbrochenen Geheimtradition geschlossen werden. Dass ein Werk verschlüsselte Inhalte besitzt, beweist nicht, dass es über Jahrhunderte von einem geheimen Orden bewahrt wurde.

Zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts lässt sich das kolorierte Deck im Besitz der Mailänder Marchesa Busca, geborene Duchessa Serbelloni, nachweisen. Die weitere Besitzgeschichte führt durch die miteinander verbundenen Linien Serbelloni, Busca und Sola-Cabiati. Durch Heirat und Erbschaft gelangten Güter und Archive der Busca an die Familie Sola-Cabiati. Der später gebräuchliche Name Sola-Busca bezeichnete damit eine Besitz- und Sammlungslinie; er war nicht der ursprüngliche Name des Spiels und bezeichnete weder seinen mutmaßlichen Auftraggeber noch seinen möglichen geistigen Entwerfer.

Im Jahr 1907 wurden Fotografien aller achtundsiebzig Karten dem British Museum zugänglich gemacht. Damit trat das lange privat verwahrte Werk in die moderne Tarotgeschichte ein. Die Übereinstimmungen mehrerer Motive mit dem kurz darauf entstandenen Waite-Smith-Tarot machen eine Kenntnis des Sola-Busca-Spiels durch Pamela Colman Smith wahrscheinlich. Aus dem verschlossenen Renaissanceobjekt wurde auf diese Weise, zunächst durch fotografische Vermittlung, eine Bildquelle des modernen Tarots.

Seit 1948 befand sich das Deck in der unter dem Namen Sola-Busca bekannten Besitzlinie. Im Jahr 2009 erwarb der italienische Staat das vollständige Exemplar und führte es der Pinacoteca di Brera in Mailand zu. Der moderne Name bewahrt somit die Erinnerung an die letzten privaten Eigentümer, nicht an seine Entstehung. Hinter diesem Namen steht eine ältere, nur teilweise rekonstruierbare Geschichte: Ercole d'Este als von Adams angenommener politischer Auftraggeber, Pellegrino Prisciani als möglicher Architekt des gelehrten Programms, eine ferraresische Konzeption im Schatten des Krieges und eine venezianische Bestimmung oder Vollendung.

Die Provenienz des Sola-Busca-Tarots beschreibt deshalb nicht nur eine Wanderung des Eigentums. Sie offenbart den Abstand zwischen Urhebererschaft und Besitz. Diejenigen, deren Namen das Deck heute trägt, haben es bewahrt, aber nicht geschaffen. Jene, die es möglicherweise entwarfen, blieben namenlos hinter dem Werk zurück. Gerade darin liegt seine saturnische Signatur: Die Zeit löscht die unmittelbare Erinnerung aus und erhält zugleich das Gefäß, in dem sie verborgen bleibt.

Für den Einweihungsschüler besteht die Aufgabe nicht darin, diese Dunkelheit durch Gewissheiten zu ersetzen, die keine Quelle trägt. Seine Aufgabe ist schwieriger. Er muss erkennen, dass historische Genauigkeit selbst eine Form geistiger Läuterung ist. Ercole kann als Auftraggeber innerhalb von Adams' Rekonstruktion gelten, ohne urkundlich bewiesen zu sein. Prisciani kann als wahrscheinlich erscheinender konzeptioneller Architekt behandelt werden, ohne dass aus dieser Wahrscheinlichkeit eine Signatur entsteht. Saturn kann die innere Ordnung des Decks erklären, ohne dass jede dunkle Szene deshalb automatisch ein Saturnritual darstellt.

So führt die Herkunftsgeschichte an eine Schwelle, die Prisciani als Astrologe verstanden hätte: Zwischen den sichtbaren Zeichen und ihrer unsichtbaren Ursache liegt kein Raum für Willkür, sondern ein Raum der Prüfung. Ein Bild wird nicht wahrer, indem man seine Unsicherheit verschweigt. Es gewinnt an geistiger Kraft, wenn das Gesicherte, das Plausible und das nur Mögliche in ihrer jeweiligen Ordnung bestehen bleiben. Erst diese Unterscheidung verwandelt das Sola-Busca-Tarot aus einem Gegenstand gelehrter Besitznahme in das, was es für den ernsthaften Schüler sein kann: ein saturnisches Gefäß, dessen Verschllossenheit nicht durch Behauptung, sondern durch geduldige Erkenntnis geöffnet wird.

Die Miniaturisierung von Geheimwissen in der Platonischen Magie- und Mystiktradition und das Sola Busca Tarot als Beispiel

Die Miniaturisierung des Geheimwissens: Das Sola-Busca-Tarot als verdichteter Kosmos

Geheimwissen wird nicht allein dadurch geheim, dass man es verschweigt. Es kann offen vor Augen liegen und dennoch verborgen bleiben, weil seine sichtbare Gestalt mehr Beziehungen enthält, als der unvorbereitete Blick zu erfassen vermag. Eine Lehre lässt sich hinter Mauern verwahren, in einer fremden Sprache niederschreiben oder einem kleinen Kreis vorbehalten. Sie kann aber auch in ein Bild eingehen, dessen Gegenstände jedem sichtbar sind, während ihre Ordnung nur demjenigen antwortet, der gelernt hat, Ähnlichkeiten, Gegensätze und Übergänge zu lesen. In dieser zweiten Form wird das Geheimnis nicht unsichtbar gemacht, sondern verdichtet. Es wird klein, tragbar und vielfach deutbar, ohne darum notwendig einfacher zu werden.

Der Ausdruck „Miniaturisierung des Geheimwissens“ ist keine überlieferte Selbstbezeichnung der platonischen oder hermetischen Autoren. Er bezeichnet vielmehr im Rückblick eine kulturgeschichtliche Bewegung: Umfangreiche Lehren über Kosmos, Seele, Tugend, Schicksal und geistige Rückkehr werden in begrenzte sinnliche Formen übertragen. Ein Siegel kann eine planetarische Ordnung zusammenziehen, ein Medaillon einen Herrschaftsanspruch mit einem antiken Mythos verbinden, ein Diagramm eine unsichtbare Hierarchie räumlich darstellen. Auch das Emblem, die Gedächtnisfigur, das astrologische Bild und das künstlich geordnete Ensemble von Gegenständen können zu Behältern eines Wissens werden, das nicht Satz für Satz entfaltet, sondern in Beziehungen eingeschlossen ist. Zwischen diesen Formen besteht keine lückenlos beweisbare Entwicklungslinie, die notwendig zum Tarot geführt hätte. Gemeinsam ist ihnen jedoch eine Erkenntnisweise, in der das Kleine nicht als bloßer Rest des Großen erscheint. Es kann dessen Ordnung im Maßstab der menschlichen Wahrnehmung wiederholen.

Diese Möglichkeit beruht auf einer platonischen Grundannahme. Das Sichtbare erschöpft sich nicht in seiner Oberfläche. Es kann Anteil an einer intelligiblen Form besitzen und dadurch über sich hinausweisen. Bei Plotin ist die sinnliche Schönheit nicht das höchste Ziel, wohl aber eine Spur, an der die Seele ihre Herkunft aus einer höheren Ordnung wiedererkennen kann. Die Vielheit der Erscheinungen ist nicht das Eine selbst; sie kann jedoch von ihm abhängen und auf es zurückverweisen. Erkenntnis bedeutet daher mehr als das Ansammeln äußerer Informationen. Sie ist zugleich eine Umwendung der Seele, die in den Dingen jene Ordnung wiedererkennt, aus der auch sie selbst hervorgegangen ist.

In der späteren neuplatonischen Theurgie wird diese Beziehung zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem operativer gedacht. Besonders bei Iamblichos sind materielle Zeichen nicht bloß Erinnerungsbilder subjektiver Gedanken. Bestimmte Stoffe, Namen und rituelle Handlungen können innerhalb eines sakralen Zusammenhangs als Träger göttlicher Zeichen verstanden werden. Daraus folgt allerdings nicht, dass jedes rätselhafte Renaissancebild ein theurgisches Instrument war. Eine solche Behauptung müsste für das einzelne Objekt historisch nachgewiesen werden. Entscheidend ist zunächst nur das Denkmodell: Materie kann so geordnet werden, dass sie nicht allein etwas darstellt, sondern eine Beziehung zwischen verschiedenen Ebenen der Wirklichkeit vermittelt.

Die Renaissance übernahm solche Vorstellungen nicht unverändert. Marsilio Ficino verband die platonische und spätantike Kosmologie mit christlicher Theologie, Medizin, Musik und Astrologie. In seinem Werk *De vita* konnte ein wohlgeordnetes Bild, ein Klang oder ein pflanzlicher beziehungsweise mineralischer Stoff dazu dienen, die menschliche Lebensverfassung auf eine himmlische Qualität auszurichten. Dabei blieb die Praxis von theologischen Vorsichtsmaßnahmen umgeben. Sie war weder eine schrankenlose Verfügung über Geister noch eine einfache Technik zur Erfüllung persönlicher Wünsche. Ihr theoretischer Kern lag in der Annahme eines beseelten und abgestuften Kosmos, in dem Ähnlichkeiten Verbindungen ermöglichen.

Ein kleines Bild konnte innerhalb einer solchen Weltauffassung eine große Ordnung nicht deshalb enthalten, weil es diese vollständig abbildete, sondern weil es ausgewählte Beziehungen präzise zusammenführte. Miniaturisierung bedeutete somit keine bloße Verkleinerung. Sie war eine Veränderung der Wissensform. Der fortlaufende Text erläutert; das verdichtete Bild stellt gleichzeitig nebeneinander. Der Text verlangt die zeitliche Folge des Lesens; das Bild eröffnet ein Feld, in dem Blickrichtung, Wiederholung, Farbe, Zahl, Gebärde und räumliche Nähe miteinander wirken. Was in einer Abhandlung über viele Seiten getrennt werden muss, kann in einer einzigen Komposition als Spannung erscheinen. Gerade deshalb vermag ein Bild mehrdeutig zu sein, ohne beliebig zu werden. Seine Deutbarkeit ist durch das tatsächlich Sichtbare begrenzt, aber nicht auf eine einzige Aussage reduziert.

Auch der im vierten Traktat des *Corpus Hermeticum* beschriebene Krater des *Nous* gehört in diesen Zusammenhang. Gott, so lautet das Bild, sendet den Krater des Geistes zu den Menschen hinab; wer sich in ihm wäscht, empfängt Anteil am *Nous*. Ludovico Lazzarelli griff dieses Motiv im späten fünfzehnten Jahrhundert in seinem *Crater Hermetis* auf und verband es mit einer christlich-hermetischen Lehre geistiger Wiedergeburt, die von einem Lehrer an einen Schüler vermittelt wird. Das Gefäß bezeichnet hier mehr als einen Behälter. Es ist die Form, in der etwas Höheres empfangen werden kann. Auf die Bildkultur übertragen, eröffnet diese Metapher einen bedeutenden Gedanken: Nicht nur die Seele, auch ein gestaltetes Werk kann als Gefäß gedacht werden. Es nimmt keine körperliche

Gottheit in sich auf, sondern ordnet Zeichen so, dass Betrachtung zur geistigen Bewegung werden kann.

Für das Sola-Busca-Tarot ist Lazzarelli deshalb ein wichtiger Vergleichspunkt. Eine direkte Urkunde, die ihn als Verfasser des Bildprogramms, als Auftraggeber oder als persönlichen Inspirator nennt, ist jedoch nicht bekannt. Die Nähe zwischen seinem Denken und bestimmten Deutungsmöglichkeiten des Kartensatzes darf daher nicht in eine gesicherte Autorschaft verwandelt werden. Die Forschung im Umfeld der Brera-Ausstellung *Il segreto dei segreti* hat Lazzarelli als möglichen geistigen Bezugspunkt und Nicola di maestro Antonio aus Ancona als möglichen Schöpfer der Kupferstiche vorgeschlagen. Solche Zuschreibungen besitzen Gewicht, bleiben aber von einem dokumentarischen Beweis zu unterscheiden. Gerade für ein Werk, dessen Wirkung auf Verschlüsselung beruht, ist diese Unterscheidung wesentlich: Das Rätsel des Gegenstandes darf nicht durch die Sicherheit des Interpreten künstlich aufgehoben werden.

Das vollständige, kolorierte Sola-Busca-Spiel umfasst achtundsiebzig Karten. Es entstand gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts; Inschriften des überlieferten Exemplars stützen eine Datierung der kolorierten Fassung auf das Jahr 1491 und eine Verbindung mit Venedig. Es ist das früheste vollständig erhaltene Tarotspiel mit achtundsiebzig Karten und zugleich das früheste bekannte Deck, in dem auch sämtliche Zahlenkarten szenisch gestaltet sind. Schon diese äußere Tatsache verändert die Struktur des Ganzen. Die Bildwelt ist nicht auf die Trumpfkarten und Hofkarten beschränkt. Sie durchdringt auch jene Karten, die in anderen frühen Spielen überwiegend durch die wiederholten Zeichen ihrer Farbe bestimmt werden. Zahl, Gegenstand und Handlung treten in ein Verhältnis, sodass das gesamte Deck als visuelles Gefüge erscheint.

Seine Trümpfe tragen ungewöhnliche Namen und zeigen Gestalten aus antiker, biblischer und legendärer Geschichte. Römische Feldherren und Herrscher, moralisch ambivalente Figuren und Namen, deren Identifikation teilweise unsicher bleibt, ersetzen die vertraute Ordnung späterer Tarots. Auf den Hofkarten begegnen unter anderem Alexander, Philipp, Olympias, Ammon und Natanebo. Die Karten sprechen damit die Sprache des Renaissancehumanismus, doch sie wiederholen die Antike nicht antiquarisch. Historische Erinnerung wird in eine künstliche Ordnung überführt. Die einzelne Gestalt ist zugleich Name, Rolle und Position in einem Ensemble. Sie kann an eine Person erinnern, ohne mit deren historischer Biographie zusammenzufallen.

Hier liegt die eigentliche Leistung der Miniaturisierung. Eine Karte vermag keine vollständige Abhandlung über Alexander den Großen aufzunehmen. Sie kann aber einen Namen, eine Gebärde, eine Waffe, eine genealogische Beziehung und die Nachbarschaft zu anderen Figuren so verbinden, dass ein ganzes Feld von Überlieferungen aufgerufen wird. Der gelehrte Betrachter bringt das nicht Sichtbare mit: Geschichtswerke, Legenden, moralische Exempla, astrologische

Vorstellungen und politische Analogien. Das Bild ist nicht das gesamte Wissen. Es ist dessen Schaltstelle.

Besonders deutlich wird dies in der Alexanderüberlieferung. Historisch war Alexander der Sohn Philipps II. von Makedonien und der Olympias. Die spätantike Alexanderroman-Tradition erzählt dagegen, der aus Ägypten geflohene König und Magier Nektanebos habe Olympias getäuscht, indem er als Erscheinung des Gottes Ammon auftrat, und auf diese Weise Alexander gezeugt. Diese Erzählung ist eine Legende, keine historische Nachricht. Sie wurde in unterschiedlichen Fassungen weitergegeben und machte aus Alexanders Herkunft eine Verbindung von Königtum, Astrologie, Magie und göttlicher Legitimation. Davon zu unterscheiden ist das unter dem Namen des Aristoteles verbreitete *Secretum secretorum*, eine mittelalterliche Sammlung von Herrscherlehren und verborgenem Wissen, die Alexanders Verhältnis zu seinem Lehrer in einer anderen literarischen Form ausgestaltete.

Wenn im Sola-Busca-Spiel Alexander, Philipp, Olympias, Ammon und Natanebo innerhalb verschiedener Hofkarten erscheinen, ist die Beziehung zur Alexanderwelt nicht frei erfunden; die Namen sind tatsächlich vorhanden. Wie genau die Karten diese Überlieferung ordnen, bleibt jedoch eine Frage der Interpretation. Die Zusammenstellung kann als miniaturisierte Genealogie des außergewöhnlichen Herrschers gelesen werden: leibliche Abstammung, legendäre göttliche Vaterschaft, ägyptisches Wissen und politische Macht werden über mehrere Karten verteilt. Das Deck erzählt die Zeugungslegende nicht wie ein illustriertes Manuskript Szene für Szene. Es zerlegt ihren Zusammenhang und übergibt ihn dem Gedächtnis des Betrachters. Erst wer die Namen zusammenführt, gewinnt die unsichtbare Erzählung zurück.

Eine hermetische Lesart kann darin das Bild einer zweiten Geburt erkennen. Der gewöhnliche Mensch stammt aus der natürlichen Ordnung; der geistig erneuerte Mensch empfängt eine Herkunft, die nicht biologisch gemeint ist. Diese Deutung ist philosophisch möglich, aber nicht als ursprüngliche Absicht des Kartenschöpfers beweisbar. Sie gewinnt ihre Plausibilität aus der Renaissanceverbindung von Alexanderlegende, verborgenem Wissen und dem Ideal des durch Erkenntnis verwandelten Menschen. Der Eroberer der Länder wird dann zum ambivalenten Modell für denjenigen, der die zerstreuten Kräfte der eigenen Seele ordnen will. Doch gerade Alexanders Maßlosigkeit warnt davor, äußere Expansion mit geistigem Aufstieg zu verwechseln. Ein Initiationsbild, das nur den Triumph zeigte, wäre unvollständig. Es muss auch die Gefahr enthalten, dass der Anspruch auf Universalität in Selbstvergöttlichung, Gewalt und Unterwerfung umschlägt.

An diesem Punkt berührt die Alexanderfigur das politische Milieu der italienischen Renaissance. Der Hof der Este in Ferrara war ein bedeutendes Zentrum höfischer Kunst und früher Tarocchi. Dort verbanden sich humanistische Gelehrsamkeit, dynastische Selbstdarstellung, Astrologie, Literatur und

prachtvolle Bildproduktion. Das macht den Este-Kontext für das Verständnis des Sola Busca wichtig. Es beweist jedoch nicht, dass ein Mitglied des Hauses Este den erhaltenen Kartensatz in Auftrag gab. Die Karten tragen keinen eindeutigen Auftraggebervermerk, der eine solche Behauptung sichern würde. Der Este-Hof bildet deshalb zunächst einen historischen Möglichkeitsraum: Er zeigt, dass anspruchsvolle Kartenspiele in Norditalien als höfische Objekte existierten und politische, moralische sowie gelehrte Bedeutungsebenen aufnehmen konnten.

In diesem Milieu war Miniaturisierung auch eine soziale Form der Zugangskontrolle. Ein kostbares Kartenspiel war beweglich, doch nicht notwendig öffentlich. Seine Herstellung verlangte künstlerische und finanzielle Mittel; seine Anspielungen setzten Bildung voraus. Geheimhaltung entstand nicht allein durch ein ausdrückliches Verbot. Sie konnte aus Besitz, sozialem Kreis, gelehrtem Vorwissen und der Mehrdeutigkeit der Bilder hervorgehen. Wer die antiken Namen nicht erkannte, sah ungewöhnliche Figuren. Wer sie erkannte, gewann noch immer keine endgültige Lösung, sondern erst den Eintritt in ein dichteres Netz von Beziehungen.

Die These Peter Mark Adams', das Sola Busca sei als saturnisch geprägtes esoterisches Werk oder sogar als operatives Grimoire zu verstehen, radikalisiert diese Vorstellung. In dieser Lesart bilden Gewalt, Zerstückelung, Gefäße, Feuer, Waffen und Opferhandlungen eine Ritualgrammatik; Saturn erscheint als Herr von Grenze, Zeit, Auflösung, Melancholie und verborgener Macht. Adams' Deutung ist ein modernes, umfangreich begründetes Interpretationsmodell, keine von der Forschung zweifelsfrei festgestellte ursprüngliche Funktion des Decks. Weder ist ein erhaltenes Ritualhandbuch bekannt, das die Karten als magisches Instrument erklärt, noch lässt sich aus der allgemeinen Bedeutung eines Motivs beweisen, dass jede entsprechende Darstellung saturnisch gemeint war.

Dennoch ist Saturn für die Frage der Miniaturisierung aufschlussreich. In der antiken und mittelalterlich-frühneuzeitlichen Astrologie war er der äußerste der sieben mit bloßem Auge bekannten Planeten und konnte deshalb als kosmische Grenze erscheinen. Er wurde mit Langsamkeit, Kälte, Trockenheit, Alter, Melancholie und Beschränkung verbunden, zugleich aber auch mit Absonderung und Kontemplation. Ficinos Behandlung der saturnischen Melancholie zeigt diese Ambivalenz besonders deutlich. Der Planet, der niederdrückt, kann unter bestimmten Bedingungen auch zur Sammlung des Geistes führen. In späterer alchemistischer Symbolik wurden Saturn und Blei häufig miteinander verbunden; die systematische Gleichsetzung Saturns mit einer psychologischen „Schattenarbeit“ oder einer festgelegten Folge von Nigredo, Albedo und Rubedo gehört dagegen zu späteren Auslegungen und darf nicht ohne Einzelnachweis dem fünfzehnten Jahrhundert zugeschrieben werden.

Als philosophisches Prinzip bezeichnet Saturn die Grenze, an der Fülle in Form übergeht. Jede Miniaturisierung ist in diesem Sinne saturnisch: Sie schließt aus, begrenzt und verdichtet. Eine Karte kann nicht alles zeigen. Gerade durch ihren

Rand zwingt sie das Wissen jedoch in eine Gestalt. Sie schneidet einen Ausschnitt aus dem unbegrenzten Zusammenhang und macht ihn betrachtbar. Saturn wäre dann nicht notwendig als überall verborgener Planet zu suchen, sondern als Gesetz der Form selbst: als Macht, die das Grenzenlose in Maß, Zahl, Wiederholung und Reihenfolge bindet.

Das Sola Busca steht zwischen Offenbarung und Verbergung, weil seine Karten zugleich einzeln und als Folge existieren. Jede besitzt eine geschlossene Fläche; keine ist unabhängig vom System. Die vier Farben, die wiederkehrenden Zahlen, die Hofordnungen und die Trümpfe erzeugen ein Gedächtnisfeld. Ein Motiv kann auf einer Karte erscheinen, auf einer anderen verwandelt zurückkehren und durch eine dritte widersprochen werden. Darin ähnelt das Deck weniger einem illustrierten Katechismus als einer kombinatorischen Maschine. Seine Bedeutung liegt nicht nur in den einzelnen Bildern, sondern in den Wegen, auf denen der Geist zwischen ihnen wandert.

Eine solche Bewegung entspricht der neuplatonischen Dialektik von Vielheit und Einheit. Der Blick begegnet zunächst getrennten Gestalten, Handlungen und Dingen. Dann entdeckt er Entsprechungen. Schließlich fragt er nach dem Prinzip, das ihre Beziehungen ordnet. Doch die Einheit darf nicht vorschnell behauptet werden. Wer jede Waffe für dieselbe geistige Kraft, jedes Gefäß für denselben hermetischen Krater und jedes Feuer für denselben alchemischen Vorgang erklärt, zerstört die Besonderheit der Bilder. Initiatische Erkenntnis besteht nicht darin, möglichst viele Symbole unter eine einzige Formel zu zwingen. Sie verlangt die Fähigkeit zu unterscheiden: zwischen Sichtbarem und Hinzugedachtem, zwischen historischem Kontext und späterer Tradition, zwischen plausibler Analogie und nachweisbarer Herkunft.

Gerade dadurch wird das Deck zu einer Schule der Aufmerksamkeit. Es verbirgt seine mögliche Lehre nicht nur vor dem Unwissenden, sondern auch vor dem voreiligen Wissenden. Der erste sieht zu wenig; der zweite sieht seine eigene Theorie überall bestätigt. Zwischen beiden liegt die eingeweihte Betrachtung. Sie nimmt das Einzelne ernst, ohne es zu isolieren, und erkennt Zusammenhänge, ohne sie in Tatsachen zu verwandeln. Das Geheimnis wird nicht durch eine endgültige Entschlüsselung besessen. Es wird als geordnete Spannung ausgehalten.

So verstanden ist das Sola Busca weder lediglich ein Kartenspiel noch zweifelsfrei ein magisches Handbuch. Historisch ist es ein außergewöhnliches Renaissanceobjekt, dessen vollständige Bildausstattung, antikisierende Namen und rätselhafte Szenen eine ungewöhnlich dichte gelehrte Kultur erkennen lassen. Hermetisch kann es als Gefäß gelesen werden, das den Betrachter von der sichtbaren Vielheit zur Suche nach einer unsichtbaren Ordnung führt. Saturnisch erscheint es dort, wo Begrenzung zur Bedingung der Erkenntnis wird. Alexandrinisch ist es dort, wo Welteroberung und Selbstüberschreitung einander spiegeln und zugleich gefährlich verwechselbar werden. Der Este-Hof bezeichnet

den politischen und kulturellen Raum, in dem sich Spiel, Kunst, Herrschaft und verborgenes Wissen berühren konnten, ohne dass daraus ein gesicherter Auftrag abzuleiten wäre.

Die tiefste Wirkung der Miniaturisierung liegt deshalb nicht darin, dass ein großes Lehrgebäude auf achtundsiebzig kleine Blätter verkleinert worden wäre. Sie liegt in einer Umkehrung des Verhältnisses von Wissen und Betrachter. Im Buch kann der Leser dem Gedankengang eines Autors folgen. Im Bildensemble muss er selbst die Übergänge hervorbringen und zugleich die Grenzen seiner Hervorbringung prüfen. Das Werk wird klein, damit der innere Raum des Betrachtenden groß werden muss. Seine Karten bewahren das Geheimnis nicht wie eine verschlossene Truhe. Sie bewahren es, indem sie denjenigen, der sie öffnet, zwingen, zwischen Erinnerung und Einbildung, Überlieferung und Deutung, Macht und Maß zu unterscheiden. Erst darin zeigt sich ihre mögliche initiatische Würde: Nicht das Geheimwissen wird zum Besitz des Schülers; der Schüler wird zum Gefäß, das lernen muss, Wissen zu tragen, ohne es durch Gewissheit zu verfälschen.

Das Sola-Busca-Tarot als heidnisches Renaissance-Grimoire – die Metaphysik, die Kosmologie, die rituelle Praxis – der *Picatrix*.

Das Sola-Busca-Tarot tritt dem Betrachter nicht wie ein offenes Lehrbuch entgegen. Seine achtundsiebzig Bilder erklären sich nicht selbst, und sie ergeben auch keine fortlaufende Erzählung, die sich ohne Weiteres von der ersten bis zur letzten Karte lesen ließe. Historische Namen stehen neben entstellten oder rätselhaften Benennungen; antike Herrscher, Feldherren und legendäre Gestalten tragen Rüstungen und Gewänder des späten Quattrocento; Waffen, Gefäße, Feuerstellen, Pflanzen und Geräte bilden Szenen, deren Handlung häufig absichtsvoll unbestimmt bleibt. Gerade diese Verslossenheit hat die Vermutung hervorgerufen, der Kartensatz könne mehr gewesen sein als ein außergewöhnlich anspruchsvolles Spiel: ein in Bilder zerlegtes Erkenntniswerk, vielleicht sogar ein heidnisches Renaissance-Grimoire.

Diese Bezeichnung bedarf der Vorsicht. Das Wort Grimoire ist keine historische Selbstbezeichnung des Sola-Busca-Tarots. Kein erhaltenes Dokument nennt die Karten ein magisches Handbuch, und kein zeitgenössischer Bericht beschreibt ihre Verwendung in einem Ritual. Gesichert ist vielmehr, dass der vollständige Kartensatz achtundsiebzig Blätter umfasst, dass seine Kupferstiche gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts entstanden und dass die erhaltene kolorierte Fassung durch Inschriften mit Venedig und dem Jahr 1491 verbunden ist. Gesichert ist ferner seine ungewöhnliche Stellung innerhalb der frühen Tarocchi: Nicht nur die Trümpfe und Hofkarten, sondern auch sämtliche Zahlenkarten sind szenisch gestaltet. Die Bilder stellen daher einen Grad programmatischer Geschlossenheit in Aussicht, den andere erhaltene Kartenspiele dieser Zeit nicht in gleicher Weise erkennen lassen. Ob diese Geschlossenheit tatsächlich einer ritualmagischen Ordnung entspricht, bleibt jedoch eine Deutungsfrage.

Als Grimoire lässt sich das Deck deshalb nur in einem präzisen, erweiterten Sinn verstehen: nicht als Sammlung ausdrücklich formulierter Beschwörungen, sondern als möglicher Bildspeicher einer gelehrten Weltanschauung. Ein solches Werk hätte seine Lehre nicht durch Definitionen, sondern durch Konstellationen vermittelt. Es hätte Namen, Körperhaltungen, Zahlen, Gegenstände und mythologische Erinnerungen so miteinander verschränkt, dass erst der kundige Betrachter ihre Beziehungen aktiv herstellen konnte. Die einzelne Karte wäre dann kein isoliertes Zeichen mit einer feststehenden Bedeutung, sondern ein Knotenpunkt innerhalb eines größeren Geflechts. Ihre Wirksamkeit läge nicht darin, eine Botschaft mechanisch auszusprechen, sondern darin, Wahrnehmung, Erinnerung und Imagination in Bewegung zu setzen.

Der geistige Raum, in dem ein solches Unternehmen denkbar war, ist die italienische Renaissance des ausgehenden fünfzehnten Jahrhunderts. In ihr begegneten sich humanistische Altertumskunde, höfische Repräsentation, christliche Frömmigkeit, astrologische Naturlehre, Alchemie und neuplatonische Philosophie. Diese Bereiche waren nicht so streng voneinander getrennt, wie es spätere Wissenschaftsgeschichten gelegentlich voraussetzen. Die Beschäftigung mit Platon, Plotin, Iamblich, Proklos, dem Corpus Hermeticum, den Chaldäischen Orakeln oder astrologischen Handbüchern konnte zugleich philologische, philosophische und religiöse Bedeutung besitzen. Antike Götter wurden dabei nicht notwendig als Gegenstand eines wiederhergestellten Kultes aufgefasst. Sie konnten als Namen kosmischer Kräfte, als Bilder seelischer Vermögen oder als Glieder einer alten Weisheitsüberlieferung erscheinen, die man mit der christlichen Offenbarung zu vermitteln suchte.

Das Heidnische des Sola-Busca-Tarots wäre demnach nicht mit einem unveränderten Fortleben antiker Religion gleichzusetzen. Es bezeichnet eher eine gelehrte Wiedererschaffung der Antike. Die Vergangenheit wird in diesen Bildern nicht rekonstruiert, sondern gegenwärtig gemacht. Römische und hellenistische Gestalten erhalten spätmittelalterliche Waffen; geschichtliche Personen werden mit legendären und kosmologischen Bedeutungen überblendet; Namen dienen zugleich als historische Hinweise und als Masken. Die Antike erscheint nicht als abgeschlossenes Zeitalter, sondern als ein Reservoir von Kräften, aus dem die Renaissance ihr eigenes Bild des Menschen formt.

Der neuplatonische Kosmos, vor dessen Hintergrund diese Bildwelt lesbar wird, ist ein lebendiges, hierarchisch geordnetes Ganzes. Sein Ursprung liegt jenseits aller Vielheit im Einen. Aus ihm geht der geistige Bereich hervor, aus diesem die Seele, und durch die Seele erhält die sinnlich wahrnehmbare Welt Ordnung, Bewegung und Leben. Der Abstieg in die Vielheit bedeutet dabei nicht notwendig einen einmaligen zeitlichen Vorgang. Er bezeichnet die ständige Abhängigkeit alles Seienden von seinem Ursprung. Ebenso ist die Rückkehr kein räumlicher Aufstieg durch ein materielles Himmelsgebäude, sondern eine Umkehr der Aufmerksamkeit: von der Zerstreuung in den Dingen zur Erkenntnis ihrer geistigen Prinzipien und schließlich zu jener Einheit, die jeder begrifflichen Unterscheidung vorausliegt.

Innerhalb einer solchen Kosmologie ist der Mensch weder ein autonomes Individuum im modernen Sinn noch ein willenloses Opfer äußerer Mächte. Er ist ein Mikrokosmos, weil sich in ihm verschiedene Stufen der Wirklichkeit begegnen. Sein Körper gehört der elementaren Welt an, sein Leben der beseelten Natur, seine Vernunft dem geistigen Bereich; in seinem tiefsten Vermögen bleibt er auf den Ursprung bezogen. Diese Mittelstellung begründet sowohl seine Gefährdung als auch seine Würde. Er kann sich an das Niedrigere verlieren, aber er kann das in ihm Zerstreute sammeln. Er kann kosmischen Einwirkungen unterliegen, doch er besitzt zugleich die Fähigkeit, sie zu erkennen, zu ordnen und in eine bewusste Lebensform zu verwandeln.

Eine initiatische Lesart des Sola-Busca-Tarots beginnt daher nicht mit der Behauptung, jede Karte besitze eine eindeutig festgelegte Geheimlehre. Sie beginnt mit der Beobachtung, dass das Deck den Menschen wiederholt in Situationen der Bindung und Bearbeitung zeigt. Körper tragen Lasten, Hände führen Werkzeuge, Pflanzen werden gezogen oder beschnitten, Gefäße werden bewacht, geöffnet, erhitzt oder entleert, Waffen werden geschmiedet, gehalten, gestützt oder gegen den eigenen Bewegungsraum gerichtet. Nicht jedes dieser Motive ist für sich genommen alchemisch oder theurgisch. In ihrer Häufung entsteht jedoch eine Bildwelt, in der Materie niemals bloß vorhanden ist. Sie wird geprüft, geordnet, verletzt, verwandelt und zu einer neuen Gestalt gezwungen. Das Sichtbare erscheint als Werkstatt.

Gerade hier berührt die moderne Grimoire-Deutung den Horizont der Picatrix. Die unter diesem lateinischen Titel bekannt gewordene Ghāyat al-Ḥakīm, das „Ziel des Weisen“, ist ein arabisches Kompendium astraler Magie, das im dreizehnten Jahrhundert zunächst ins Kastilische und anschließend ins Lateinische übertragen wurde und in der europäischen Renaissance rezipiert werden konnte. Sein Kosmos ist von Beziehungen durchzogen. Gestirne, Bilder, Stoffe, Pflanzen, Tiere, Räucherungen, Gebete und menschliche Absichten stehen nicht unabhängig nebeneinander, sondern können unter bestimmten Bedingungen zu einer Handlungseinheit verbunden werden. Der astrologische Magier versucht, eine himmlische Qualität in einer irdischen Form zu sammeln. Dazu genügen weder das Bild allein noch der bloße Wille. Erforderlich sind Übereinstimmung, geeigneter Zeitpunkt, passendes Material, geregelte Herstellung und eine auf das Ziel ausgerichtete Vorstellungskraft.

Ein talismanisches Bild ist in diesem Verständnis nicht einfach die Darstellung eines Planeten oder Gottes. Es wird als künstlich geschaffener Ort der Verbindung gedacht. Seine Form soll eine kosmische Qualität aufnehmen, konzentrieren und in der sublunaren Welt wirksam machen. Darin unterscheidet sich die operative Bildmagie der Picatrix sowohl von bloßer Dekoration als auch von einer rein psychologischen Symbolbetrachtung. Das Bild erinnert nicht nur an eine Kraft; es soll unter den Bedingungen der beschriebenen Praxis an ihr teilnehmen.

Für das Sola-Busca-Tarot ist eine solche talismanische Herstellung oder Verwendung nicht belegt. Weder lässt sich nachweisen, dass seine Karten unter astrologisch gewählten Zeitpunkten geschaffen wurden, noch dass sie den Riten der Picatrix dienten. Die Nähe liegt zunächst auf einer anderen Ebene: in einer gemeinsamen Auffassung des Bildes als verdichteter Beziehung. So wie das astralmagische Bild seine Bedeutung aus dem Zusammenwirken mehrerer Bedingungen empfängt, erschließt sich auch die Sola-Busca-Karte nicht aus einem einzigen Attribut. Name, Zahl, Blickrichtung, Handlung, Gegenstand und Stellung im Kartensatz bilden eine Konstellation. Die Karte kann deshalb als ein talismanisches Denkmodell gelesen werden, ohne dass sie historisch als Talisman bezeichnet werden dürfte.

Diese Unterscheidung ist für den Einweihungsweg wesentlich. Wer eine symbolische Ähnlichkeit vorschnell mit historischer Identität verwechselt, ersetzt Erkenntnis durch Projektion. Die philosophische Disziplin besteht nicht darin, möglichst viele Entsprechungen zu entdecken, sondern zwischen verschiedenen Graden der Gewissheit zu unterscheiden. Das tatsächlich Sichtbare bildet die erste Grenze. Erst danach dürfen historische Kontexte, überlieferte Symboltraditionen und weiterführende Deutungen hinzutreten. Eine Pflanze ist zunächst eine dargestellte Pflanze; ein Gefäß zunächst ein Gefäß; ein Feuer zunächst ein Feuer. Dass solche Gegenstände in der Alchemie, der Astrologie oder der Mysterienreligion Bedeutung tragen konnten, beweist noch nicht, dass jede Darstellung diese Bedeutung aktualisiert. Initiation beginnt hier als Schule des Sehens.

Auch die Verbindung zum Haus Este muss in dieser Weise behandelt werden. Ferrara war im fünfzehnten Jahrhundert ein bedeutendes Zentrum höfischer Kartenkultur. Die Este förderten Kunst, Literatur, Musik, Astrologie und humanistische Gelehrsamkeit; kostbare Kartenspiele konnten in diesem Milieu Unterhaltung, Status, moralische Unterweisung und politische Selbstdarstellung miteinander verbinden. Das Sola-Busca-Tarot lässt sich sinnvoll in diesen norditalienischen Kulturraum einordnen. Seine höfisch gerüsteten Gestalten, seine humanistische Namenswelt und die technische wie intellektuelle Kostbarkeit des Zyklus sprechen für ein anspruchsvolles Publikum. Eine direkte Auftraggeberschaft der Este ist jedoch nicht urkundlich gesichert. Das Haus bildet einen historisch plausiblen Kontext, keinen bewiesenen Besitzer des ursprünglichen Programms.

Gerade der höfische Hintergrund erklärt, weshalb Politik und Metaphysik nicht voneinander zu trennen sind. Der Renaissanceherrscher sollte die Kräfte ordnen, die sein Gemeinwesen bedrohten; der philosophische Mensch sollte dasselbe in der eigenen Seele vollziehen. Antike Feldherren konnten deshalb zugleich historische Exempla, politische Masken und Bilder innerer Vermögen sein. Ihre Siege bezeugten virtus, ihre Grausamkeit den Umschlag von Kraft in Tyrannei, ihr Sturz die Grenze weltlicher Macht. Das Deck zeigt Herrschaft nicht in ungebrochener Verherrlichung. Kraft erscheint regelmäßig neben Verletzlichkeit, Triumph neben Last, Erhebung neben Fall. Die Bilder erinnern daran, dass jede Macht, die sich selbst für ihren Ursprung hält, bereits der Auflösung anheimgefallen ist.

In diesem Spannungsfeld nimmt Alexander der Große eine besondere Stellung ein. Auf dem König der Schwerter steht der Name „Alexandro M.“; in seinem Umfeld erscheinen auf weiteren Hofkarten Olinpia, Amone und Natanabo. Diese Namensgruppe verweist nachvollziehbar auf den Alexanderstoff, wie ihn die antiken und mittelalterlichen Alexanderromane ausgestalteten. Der historische Alexander war der Sohn Philipps II. von Makedonien und Olympias. Die Legende machte jedoch den vertriebenen ägyptischen König und Magier Nektanebos zu seinem wirklichen Vater. Nektanebos näherte sich Olympias, indem er sich als der

Gott Ammon ausgab oder dessen Gestalt erscheinen ließ. Alexander wurde so zum Kind einer doppelten Herkunft: dynastisch dem makedonischen Königshaus zugehörig, im Mythos aber aus ägyptischer Magie und göttlicher Zeugung hervorgegangen.

Diese Erzählung ist keine historische Nachricht über Alexanders Abstammung. Für die Renaissance war sie dennoch bedeutsam, weil sie verschiedene Wissensräume verband: Königsherrschaft, Astrologie, Ägypten, Magie und die Idee einer übermenschlichen Sendung. Auch das pseudoaristotelische *Secretum secretorum* stellte Alexander in den Umkreis verborgener Herrscherweisheit. Im Sola-Busca-Tarot kann die Gruppe um Alecxandro deshalb mit guten Gründen als bewusste Aufnahme dieses Legendenkomplexes verstanden werden. Weiter reicht die Sicherheit nicht. Dass sie einen konkreten Zeugungsritus, eine festgelegte alchemische Operation oder ein genau rekonstruierbares Initiationsdrama abbildet, bleibt Interpretation.

Innerhalb einer hermetischen Lesart gewinnt die Zeugungslegende dennoch eine präzise geistige Funktion. Alexander verkörpert dann nicht deshalb den Eingeweihten, weil der historische König nachweislich einer hermetischen Schule angehört hätte, sondern weil seine literarische Gestalt den Übergang zwischen menschlicher und göttlicher Herkunft dramatisiert. Der Mensch der gewöhnlichen Geburt empfängt Körper, Namen und gesellschaftliche Stellung. Der Mensch der zweiten Geburt empfängt Nous. Diese zweite Zeugung hebt die erste nicht auf; sie verwandelt ihren Sinn. Der Adept wird nicht zu einem anderen biologischen Wesen, wohl aber zu einem Menschen, der den Ursprung seines Denkens nicht länger mit seinem vergänglichen Ich verwechselt.

Hier berührt sich der Alexanderstoff mit Ludovico Lazzarellis Crater Hermetis. Eine persönliche Beteiligung Lazzarellis an der Konzeption des Kartensatzes ist nicht dokumentiert. Die Forschung hat jedoch auf die zeitliche und geistige Nähe zwischen seinem hermetischen Programm und dem Milieu des Sola-Busca-Tarots hingewiesen. Lazzarellis „Crater“ nimmt ein Motiv des Corpus Hermeticum auf: Gott sendet ein Gefäß des Nous, damit diejenigen, die sich darin taufen, an geistiger Erkenntnis teilhaben. Bei Lazzarelli wird daraus eine dramatische Lehre von Erneuerung und göttlicher Menschenwürde. Erkenntnis ist nicht bloß das Ansammeln richtiger Aussagen. Sie ist eine Neugeburt, durch die der Mensch zum bewussten Träger jener schöpferischen Kraft werden soll, die bislang unerkannt in ihm wirkte.

Das Gefäß wird damit zu einer angemessenen Metapher für das gesamte Deck. Nicht weil jedes dargestellte Gefäß notwendig den hermetischen Krater bezeichnet, sondern weil die Karten selbst etwas aufnehmen, bewahren und nur unter Mitwirkung des Betrachters freigeben. Sie sind keine fertige Offenbarung. Ihr Sinn entsteht im geregelten Verhältnis von Bild, überliefertem Wissen und geistiger Aufmerksamkeit. In dieser Hinsicht ist die kontemplative Betrachtung

eine mögliche, historisch plausible Form des Umgangs mit ihnen, nicht aber eine nachgewiesene ursprüngliche Gebrauchsanweisung.

Die rituelle Praxis, die sich aus dieser Lesart erschließen lässt, muss daher von einer behaupteten Rekonstruktion unterschieden werden. Man kennt weder die vorgeschriebenen Worte noch die Reihenfolge einer ursprünglichen Zeremonie; man weiß nicht, ob die Karten ausgelegt, einzeln betrachtet, memoriert oder lediglich gespielt wurden. Gleichwohl lässt sich verstehen, welche Art innerer Handlung ihre Bildwelt nahelegt. Der erste Vollzug ist Sammlung. Die zerstreute Aufmerksamkeit wird an ein begrenztes Bild gebunden. Der zweite ist Unterscheidung. Wahrnehmung, historische Erinnerung und symbolische Deutung werden nicht miteinander vermengt. Der dritte ist Teilnahme. Die erkannte Ordnung bleibt nicht äußerer Gegenstand, sondern wird auf die Bewegungen der eigenen Seele bezogen. Erst in diesem dritten Schritt wird das Bild initiatisch.

Eine solche Praxis unterscheidet sich von passiver Fantasie. Die Renaissancelehre der *imaginatio* konnte der Vorstellungskraft eine vermittelnde Stellung zwischen Sinnlichkeit und Intellekt zusprechen. Sie formt das von den Sinnen Empfangene und macht geistige Inhalte bildhaft erfahrbar. Gerade deshalb ist sie ambivalent. Ungereinigt vervielfältigt sie Begierden und Ängste; geschult kann sie zur Trägerin konzentrierter Erkenntnis werden. Ein Bildzyklus wie der *Sola Busca* fordert diese Schulung, weil seine Szenen die Einbildungskraft stark reizen und zugleich jede vorschnelle Auflösung verweigern.

Hier liegt auch die saturnische Schwelle. Peter Mark Adams hat die weitreichende These entwickelt, der gesamte Kartensatz verschlüssele ein saturnisches Ritualsystem. In seiner Lesart bilden die Karten eine dunkle Liturgie, in der sich antike Gottheiten, astrale Mächte, Opfermotive, Sexualität, Herrschaft und gesellschaftliche Umkehrung zu einem operativen Gesamtprogramm verbinden. Diese These hat den Blick für die gewaltsamen, grotesken und subversiven Seiten des Decks geschärft. Sie ist jedoch keine allgemein gesicherte historische Entschlüsselung. Insbesondere fehlt der dokumentarische Nachweis eines ausführenden Kultkreises und einer vorgeschriebenen rituellen Verwendung der Karten.

Als hermeneutisches Modell bleibt Saturn dennoch fruchtbar. Im vormodernen astrologischen Denken war Saturn der äußerste der mit bloßem Auge sichtbaren Planeten. Er bezeichnete Kälte, Trockenheit, Alter, Begrenzung, Melancholie, schwere Arbeit und Tod, konnte aber ebenso mit Konzentration, Einsamkeit, philosophischer Tiefe und Kontemplation verbunden werden. Bei Ficino wird die saturnische Melancholie nicht einfach verworfen; sie erscheint als gefährliche Disposition, die den Geist niederdrücken, unter bestimmten Bedingungen aber auch von der Zerstreuung abziehen und für höhere Betrachtung öffnen kann. Saturn ist damit weder bloß böse noch heimlich gut. Er ist die Macht der Grenze, die jede Täuschung über unbegrenzte Selbstherrschaft zerstört.

Die Picatrix kennt Saturn ebenfalls als machtvolle und ambivalente astrale Instanz innerhalb einer Kosmologie planetarischer Wirkungen. Doch aus der Bedeutung Saturns in der astralen Magie folgt nicht, dass das Sola-Busca-Tarot nach Vorschriften der Picatrix geschaffen wurde. Die begründbare Verbindung ist struktureller Art: In beiden Fällen erscheint das Niedrige, Schwere und Dunkle nicht außerhalb der kosmischen Ordnung. Auch die gefährliche Kraft besitzt einen Ort und verlangt eine angemessene Beziehung. Einweihung bedeutet deshalb nicht, die Nacht zu leugnen, sondern ihre Maßgabe zu erkennen. Wer Saturn nur als Feind betrachtet, bleibt an die Angst gebunden; wer ihn romantisiert, verfällt seiner Schwere. Der philosophische Weg besteht darin, die Grenze als Form anzunehmen.

So betrachtet, ist die Schwärze des saturnischen Werkes nicht schon Vollendung. Die spätere alchemische Terminologie von Nigredo, Albedo und Rubedo bietet ein einleuchtendes Modell für Auflösung, Reinigung und Erneuerung, darf aber nicht schematisch über sämtliche Karten gelegt werden. Einige Motive des Decks lassen sich überzeugend auf alchemistische Praktiken und Stoffverwandlungen beziehen; andere widersetzen sich einer solchen Einordnung. Gerade die Widerstände sind erkenntnisreich. Ein echtes Werk der Transformation bestätigt nicht unablässig ein vorgefasstes System. Es setzt den Deutenden der Erfahrung aus, dass seine Ordnung zu klein sein kann.

Darin unterscheidet sich das heidnische Renaissance-Grimoire von einem modernen Katalog feststehender Korrespondenzen. Sein Kosmos ist nicht eine Tabelle, in der jedem Gegenstand ein Planet, ein Metall, eine Farbe und eine Tugend unveränderlich zugewiesen werden. Korrespondenz bedeutet Beziehung, und Beziehungen werden durch Kontext bestimmt. Derselbe Planet kann hemmen und vertiefen; dasselbe Feuer kann vernichten und läutern; dieselbe Waffe kann schützen, verletzen oder den Träger gefangen halten. Die Mehrdeutigkeit ist kein Mangel des Systems, sondern Ausdruck eines Kosmos, dessen Kräfte sich erst in ihren Verbindungen bestimmen.

Das Sola-Busca-Tarot lässt sich daher am überzeugendsten als ein Werk an der Grenze lesen. Es steht zwischen Spiel und Geheimlehre, ohne dass eine Seite die andere notwendig ausschließt; zwischen venezianischem Kunstprodukt und ferraresisch geprägter Hofkultur; zwischen antiker Erinnerung und Renaissanceerfindung; zwischen christlichem Zeitalter und philosophisch erneuertem Heidentum; zwischen sichtbarer Handlung und unsichtbarer Ordnung. Die Picatrix erhellt, warum Bilder in einer solchen Welt mehr sein konnten als Abbilder. Lazzarellis Krater erhellt, warum Erkenntnis als Wiedergeburt gedacht werden konnte. Die Alexanderlegende zeigt, wie eine historische Gestalt zur Chiffre doppelter Herkunft wurde. Das Este-Milieu erklärt, wie Spiel, Herrschaft, Gelehrsamkeit und esoterische Spekulation einander berühren konnten. Saturn schließlich bezeichnet jene unerbittliche Grenze, an der jede Einweihung ihren Ernst beweisen muss.

Die tiefste Lehre dieses möglichen Bildergrimoires liegt deshalb nicht in der Annahme, seine Geheimnisse ließen sich eines Tages vollständig in Worte übersetzen. Ein vollkommen entschlüsseltes Sola Busca wäre nur noch ein totes Verzeichnis. Seine eigentliche Kraft liegt in einer strengerer Forderung: Der Betrachter muss lernen, zugleich empfänglich und nüchtern zu sein. Empfänglich genug, damit das Bild sein Denken verändert; nüchtern genug, damit er die eigene Veränderung nicht mit historischem Beweis verwechselt. Erst aus dieser doppelten Haltung entsteht jene geistige Freiheit, auf die neuplatonische und hermetische Einweihung zielen. Nicht der Besitz verborgener Bedeutungen macht den Eingeweihten aus, sondern die Fähigkeit, zwischen Erscheinung, Überlieferung und geistiger Erfahrung zu unterscheiden, ohne ihre lebendige Verbindung zu zerstören. Das Sola-Busca-Tarot wäre dann ein Grimoire nicht deshalb, weil es Macht über verborgene Wesen verspricht, sondern weil es den Menschen selbst zu jenem Gefäß umbildet, in dem die Vielheit der Bilder zu einer verantworteten Erkenntnis des Einen werden kann.

Die Hofkarten des Sola-Busca-Tarots nach Peter Mark Adams

Die sechzehn Hofkarten des Sola-Busca-Tarots bilden keinen geschlossenen Fürstenhof im gewöhnlichen Sinne. Wohl bewahren sie die vier Rangstufen des spätmittelalterlichen Kartenspiels – König, Königin, Ritter und Page –, doch wird diese vertraute Ordnung von einem Bildprogramm überlagert, das seine Stoffe aus antiker Geschichte, spätantiker Legende und humanistischer Gelehrsamkeit bezieht. Die vier Könige, Königinnen und Ritter tragen Namen; die vier Pagen bleiben unbenannt. Schon diese Ungleichheit mahnt zur Vorsicht. Sie erlaubt nicht, jedem Rang ohne Weiteres eine feste initiatische Bedeutung zuzuschreiben. Was sich sicher feststellen lässt, ist zunächst nur die sichtbare und inschriftliche Ordnung der Karten. Erst jenseits dieses Befundes beginnt die Deutung.

Das Sola Busca besitzt die Grundstruktur eines Tarocchi: zweiundzwanzig Trümpfe sowie vier Farben mit jeweils zehn Zahlen- und vier Hofkarten. Innerhalb dieser konventionellen Form ist sein Bildprogramm jedoch ungewöhnlich eigenständig. Die Forschung ordnet die Kupferstiche der Ferrareser Kunst des späten Quattrocento zu; der ausführende Meister ist unbekannt. Das vollständig kolorierte Exemplar wird auf das Jahr 1491 datiert. Eine Entstehung im weiteren kulturellen Raum Ferraras und eine Ausführung beziehungsweise Kolorierung für ein venezianisches Umfeld gelten als gut begründbar, während ein bestimmter Auftraggeber nicht urkundlich nachgewiesen ist. Die Zuschreibung an die Ferrareser Schule beruht auf stilgeschichtlichen Vergleichen, nicht auf einer erhaltenen Vertragsurkunde. Mark J. Zucker beschreibt den anonymen Meister als bedeutenden Vertreter der spätquattrocentesken Ferrareser Druckgraphik.

Das Haus Este gehört deshalb notwendig zum historischen Horizont, aber nicht als zweifelsfrei erwiesener Besteller des Decks. Ferrara war bereits seit der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts ein Zentrum höfischer Kartenproduktion. Am Este-Hof verbanden sich dynastische Repräsentation, humanistische Literatur, Astrologie, Festkultur und die Pflege gelehrter Bildprogramme. Das erklärt, wie ein Werk von der intellektuellen Dichte des Sola Busca in diesem Milieu möglich werden konnte; es beweist jedoch weder eine geheime Este-Bruderschaft noch die Verwendung der Karten in einem bestimmten Ritual. Die höfische Kultur stellt den Resonanzraum bereit, nicht schon die vollständige Lösung des Rätsels.

Die Namen der Hofkarten führen in einen zweiten Raum. Der König der Schwerter heißt Alecxandro M.; ihm stehen Olinpia als Königin und Amone als Ritter zur Seite. Der König der Kelche trägt die Inschrift Lucio Cecilio R.; die Königin heißt Polisena, der Ritter Natanabo. Bei den Münzen begegnen R. Filippo, Elena und Sarafino, bei den Stäben Levio Plauto R., Palas und Apolino. Die genaue Lesung und Identifizierung einzelner Namen ist nicht in jedem Fall unumstritten. Unverkennbar ist jedoch die Häufung von Gestalten, die sich um

Alexander den Großen und die Erzählwelt des Alexanderromans gruppieren: Alexander, Olympias, Philipp, Ammon und Nektanebos bilden kein zufälliges Namensfeld. Peter Mark Adams hat mit Nachdruck darauf hingewiesen, dass die Hofkarten deshalb nicht vornehmlich die historisch belegten Taten Alexanders erzählen. Sie führen vielmehr in jene bewegliche, über viele Jahrhunderte fortgeschriebene Legendenwelt, in der Alexanders Herkunft, seine Reisen und seine Begegnungen kosmische Ausmaße annahmen. Adams selbst bezeichnet seine Untersuchung als Rekonstruktion möglicher historischer Sinnzusammenhänge und räumt ein, dass über Absichten und Quellen des unbekannten Entwerfers nur anhand der Bilder, Texte und ihres kulturellen Umfelds geurteilt werden kann. Seine Saturn-Deutung bleibt daher eine interpretative These, nicht der gesicherte Forschungsstand.

Der Alexanderroman ist kein Bericht aus der unmittelbaren Umgebung des makedonischen Königs. Sein Verfasser ist unbekannt und wird herkömmlich Pseudo-Kallisthenes genannt. Die ältesten griechischen Fassungen entstanden Jahrhunderte nach Alexanders Tod und wurden in zahlreichen Sprachen, Bearbeitungen und Erweiterungen überliefert. In ihnen wird historische Erinnerung mit ägyptischen Herrschaftslegenden, Wundergeschichten, Briefen, Himmelsreisen und Begegnungen mit fabelhaften Wesen verbunden. Gerade die Wandelbarkeit des Stoffes machte Alexander zu einer universalen Gestalt: zum Eroberer, Grenzgänger, Wissenssucher und schließlich zum Menschen, der an den Grenzen seiner Macht die eigene Sterblichkeit erfährt.

Am Beginn dieser legendären Biographie steht die Zeugungsgeschichte. Nektanebos, in der Erzählung der letzte ägyptische Pharao und ein kundiger Astrologe und Magier, flieht nach Makedonien. Dort gewinnt er das Vertrauen der Olympias. Er kündigt ihr die Vereinigung mit dem Gott Ammon an, nimmt selbst eine göttlich erscheinende Gestalt an und zeugt mit ihr Alexander. Die Geschichte spricht also nicht von einer historisch belegten göttlichen Empfängnis. Sie erzählt von Täuschung, magischer Inszenierung und politischer Sakralisierung. Gerade diese Ambivalenz ist entscheidend. Alexander erscheint als Sohn zweier Väter: innerhalb der königlichen Ordnung als Sohn Philipps, innerhalb der Legende als Sohn des ägyptischen Magiers, der sich mit der Maske Ammons umgibt. Dass die Nektanebos-Erzählung den Anfang des griechischen Alexanderromans bildet und Alexander darin zum Sohn des letzten einheimischen Pharaos macht, ist textgeschichtlich belegt.

Die Schwerterfamilie verdichtet diesen Zusammenhang am deutlichsten. Alexandro M., Olinpia und Amone bilden eine dynastische Trias, deren Namen Alexander, Olympias und Ammon nahelegen. Der unbenannte Page bleibt außerhalb der genealogischen Benennung. Er kann deshalb als offene Stelle des Gefüges wahrgenommen werden; ihn als „jungen Alexander“ zu bestimmen, wäre jedoch bereits eine Hypothese, solange Bild und Inschrift dies nicht eindeutig ausweisen. Ebenso wenig beweist der Name Amone für sich allein eine astrologische oder saturnische Zuordnung. Sicher ist die Beziehung zur

Alexanderüberlieferung; unsicher bleibt, welche rituelle Funktion der Entwerfer daraus ableiten wollte.

Mit Natanabo, dem Ritter der Kelche, tritt der menschliche Urheber der legendären Zeugung in eine andere Farbe über. Olympias erscheint nicht nur als Olinpia bei den Schwertern, sondern möglicherweise ein zweites Mal unter ihrem überlieferten Namen Polisenä bei den Kelchen. Plutarch berichtet in seiner Schrift über Isis und Osiris, Olympias habe früher Polyxena geheißen und später verschiedene Namen geführt. Die Doppelung wäre somit literarisch erklärbar. Sie muss nicht zwei verschiedene Frauen bezeichnen. Innerhalb des Hofkartenzyklus entstünde dadurch eine bemerkenswerte Verschiebung: Die Mutter Alexanders und der als Gott verkleidete Magier stünden nicht gemeinsam mit Alexander in derselben Farbe. Die genealogische Erzählung wäre über mehrere Höfe verteilt und müsste vom Betrachter wieder zusammengesetzt werden.

Gerade darin liegt eine der stärksten Beobachtungen Adams'. Das Deck gibt seine Stoffe nicht als fortlaufende Bildergeschichte wieder. Es zerlegt Namen, Episoden und Motive und verteilt sie über die Kartenordnung. Der Betrachter erhält keine Chronik, sondern ein Gefüge von Beziehungen. Diese Technik kann mit Recht als eine Art visueller Grammatik bezeichnet werden, sofern damit zunächst nur das Zusammenspiel von Namen, Bildern und Wiederholungen gemeint ist. Die weitergehende Behauptung, diese Grammatik habe einem konkreten theurgischen Ritual gedient, bleibt dagegen beweisbedürftig. Das erhaltene Deck besitzt weder eine zeitgenössische Gebrauchsanweisung noch einen sicher zugehörigen Initiationstext.

Die Münzfamilie erweitert das Alexanderfeld durch R. Filipo. Die naheliegende Identifizierung mit Philipp II. von Makedonien fügt den öffentlichen, dynastisch anerkannten Vater Alexanders hinzu. Aus dem Nebeneinander von Philipp, Nektanebos und Ammon entsteht eine dreifache Vaterschaft: politische Legitimität, verborgene Zeugung und göttliche Maske. Diese Struktur gehört zunächst der Legende an. In einer hermetischen Weiterdeutung kann sie als Bild verschiedener Ursachen gelesen werden: der körperlichen Abstammung, der wirkenden Vermittlung und des intelligiblen Urbildes. Eine solche Lesart ist mit neuplatonischem Denken vereinbar, darf aber nicht als erwiesene Absicht des Kartenmeisters ausgegeben werden.

Auch Elena, Sarafino, Lucio Cecilio, Levio Plauto, Palas und Apolino verlangen philologische Zurückhaltung. Bei Palas und Apolino sind Assoziationen an Pallas und Apollon naheliegend; bei Sarafino könnte der Name an Serapis erinnern, doch eine bloße Lautähnlichkeit beweist keine Identität. Lucio Cecilio und Levio Plauto können auf römische Namen und literarisch-historische Erinnerungsfelder verweisen. Ohne eindeutige Attribute oder einen zeitgenössischen Schlüssel wäre es unzulässig, aus jeder Namensähnlichkeit eine Gottheit, einen Planeten oder eine festgelegte Einweihungsstufe zu gewinnen. Die Stärke des Sola Busca liegt nicht darin, jeden Zweifel zu beseitigen, sondern darin, eine gelehrte

Erinnerungssphäre zu erzeugen, in der mehrere historische und mythische Zeiten gleichzeitig gegenwärtig werden.

Die Rangordnung der Hofkarten darf ebenfalls nicht vorschnell mit einem modernen Entwicklungsmodell gleichgesetzt werden. Eine Abfolge vom Pagen über den Ritter und die Königin bis zum König kann als initiatisches Bild fruchtbar sein: Der Page wäre dann die noch unbestimmte Möglichkeit, der Ritter die bewegte Bewährung, die Königin die empfangende und bewahrende Kraft, der König die ordnende Herrschaft. Für eine solche Rangmystik gibt es im Deck selbst jedoch keinen ausdrücklichen Textbeleg. Sie ist eine philosophische Konstruktion, die sich an der Kartenstruktur orientiert. Besonders die Vorstellung, die Königinnen seien Hüterinnen eines geheimen Wissens, gehört eher zu einer späteren esoterischen Auslegung als zu einem zweifelsfrei nachweisbaren Programm des Quattrocento.

Gleichwohl berührt diese vorsichtige Konstruktion ein echtes Problem der Renaissance: das Verhältnis von äußerem Rang und innerer Würde. Der Humanismus machte antike Herrscher, Feldherren und Philosophen zu Spiegeln gegenwärtigen Handelns. Geschichte sollte Tugend sichtbar machen, konnte aber ebenso vor Hybris, Grausamkeit und dem Umschlag des Glücks warnen. Die gerüsteten Gestalten des Sola Busca feiern Macht daher nicht ungebrochen. Ihre übersteigerte Körperlichkeit, ihre Waffen, ihre angespannten Haltungen und die oft befremdlichen Handlungen des gesamten Decks lassen Herrschaft als gefährdete Form erscheinen. Der Hof ist kein ruhiges Zentrum. Er ist ein Ort, an dem Macht dargestellt, geprüft, maskiert und unter Umständen entlarvt wird.

Hier setzt Adams' Saturn-These an. In *The Game of Saturn* liest er das Deck vor dem Hintergrund des Krieges zwischen Ferrara und Venedig, der politischen Kultur venezianischer Eliten, antiker Saturn- und Ammontraditionen sowie spätantiker Theurgie. Das Sola Busca erscheint ihm als verborgenes Dokument eines heterodoxen, von ritueller Magie durchdrungenen Weltbildes. Saturn bezeichnet innerhalb dieser Konstruktion nicht lediglich den astrologischen Planeten der Melancholie und Begrenzung. Er wird zum Prinzip von Zeit, Herrschaft, Opfer, Zerstörung und Erneuerung. Adams verbindet damit auch weitreichende Gleichsetzungen verschiedener Gottheiten und Kulte. Gerade diese religionsgeschichtlichen Zusammenführungen sind nicht als gesicherte Identitäten anzusehen. Ähnlichkeiten zwischen Kronos, Saturn, Ammon, Baal Hammon, Mithras oder anderen Gestalten beweisen weder einen einheitlichen Urkult noch dessen Fortbestand am Ferrareser Hof.

Als hermeneutische Perspektive besitzt die Saturn-These dennoch Gewicht. Sie lenkt den Blick auf die dunkle Seite höfischer Selbsterzeugung. Ein Herrscher wird nicht allein durch Abstammung hervorgebracht; er entsteht durch Erzählungen, Masken, astrologische Vorzeichen, Erziehung, Gewalt und die öffentliche Darstellung seiner Herkunft. Die Alexanderlegende zeigt diesen Vorgang in exemplarischer Schärfe. Nektanebos erzeugt nicht nur ein Kind. Er

erzeugt ein Bild von göttlicher Herkunft. Ammon ist in der Erzählung zugleich Gott, Maske und politische Legitimation. Philipp verkörpert die sichtbare Ordnung, Nektanebos den verborgenen Eingriff, Ammon die übermenschliche Autorität. Alexander empfängt eine Macht, deren Ursprung sich nicht auf einen einzigen Vater zurückführen lässt.

Für einen neuplatonisch-hermetischen Schüler eröffnet sich hier eine Deutung, die weder historische Tatsache noch geheime Gewissheit beansprucht. Der Mensch wird in der sichtbaren Welt geboren, aber sein Selbstverständnis entsteht aus Bildern intelligibler Herkunft. Zwischen dem körperlichen Erzeuger, dem seelischen Vermittler und dem göttlichen Vorbild spannt sich eine dreifache Genealogie. Solange diese Ebenen verwechselt werden, bleibt der Initiand Gefangener der Maske: Er hält das Bild des Göttlichen für das Göttliche selbst oder die politische Macht für geistige Vollendung. Die Prüfung besteht deshalb nicht darin, eine außergewöhnliche Herkunft zu behaupten, sondern die verschiedenen Ursachen des eigenen Handelns zu unterscheiden.

In diesem Sinne wird Alexander zum ambivalenten Philosophenkönig. Der historische Alexander war Schüler des Aristoteles und ein außerordentlich erfolgreicher Eroberer; dass er ein hermetischer Eingeweihter gewesen sei, ist dagegen nicht historisch belegt. Erst die späteren Legenden machen ihn zum Sucher verborgener Weisheit, zum Besucher entlegener Weltgrenzen und zum Beherrscher wunderbarer Kräfte. Der Alexander des Sola Busca steht zwischen diesen Gestalten. Er ist weder bloß der makedonische König der Geschichtsschreibung noch schon eindeutig der vollendete Adept. Er ist die Figur, an der sich die Verwandlung politischer Geschichte in initiatische Mythologie beobachten lässt.

Auch alchemische Begriffe dürfen nur in dieser abgestuften Weise verwendet werden. Die Forschung hat zahlreiche Motive des Decks mit alchemistischen Bild- und Operationswelten verglichen; der Brera-Ausstellungskatalog von 2012 stellte diesen hermetisch-alchemischen Kontext ausdrücklich in den Mittelpunkt. Daraus folgt nicht, dass jede Hofkarte eine bestimmte Substanz oder Laboroperation bezeichnet. Ebenso wenig lässt sich die Zeugung Alexanders historisch als alchemische coniunctio bestimmen. Eine solche Bezeichnung ist eine spätere, vergleichende Lesart. Sie kann die Verbindung von Gegensätzen erhellen – Königtum und Magie, Mensch und Gott, sichtbare und unsichtbare Vaterschaft –, doch sie bleibt eine philosophische Übertragung.

Das Gleiche gilt für astrologische Zuordnungen. Nektanebos handelt im Alexanderroman als Sterndeuter; kosmische Zeitbestimmung gehört somit tatsächlich zur literarischen Überlieferung. Aus dieser Tatsache folgt aber keine eindeutige planetarische Tabelle der Hofkarten. Weder der Name einer Gestalt noch eine aus der Astrologie bekannte Farbe oder Tugend genügt als Beweis für eine konkrete Zuordnung. Erst wenn Inschrift, dargestelltes Attribut, zeitgenössischer Text und historischer Gebrauch übereinstimmen, darf von einer

belastbaren Verbindung gesprochen werden. Wo diese Abhängigkeiten fehlen, muss die Deutung offenbleiben.

Die vier unbenannten Pagen bewahren diese Offenheit in besonderer Weise. Gegenüber den benannten Königen, Königinnen und Rittern tragen sie noch keine historische Maske. Sie gehören der Hofordnung an, ohne durch einen berühmten Namen festgelegt zu sein. Darin kann der Einweihungsschüler sein eigenes Verhältnis zum Deck erkennen – nicht als behauptete ursprüngliche Bedeutung, sondern als weiterführende Meditation. Der Beginn des Weges ist namenlos, weil er noch nicht entschieden hat, welche Geschichte er verkörpern wird. Doch auch der vollendete Rang schützt nicht vor Täuschung. Die Namen der Großen sind mit Ruhm beladen, aber ebenso mit Gewalt, Usurpation, Verwandlung und Tod.

So erweisen sich die Hofkarten weder als bloße Galerie vorbildlicher Aristokraten noch als einfacher Stammbaum Alexanders. Sie zeigen vielmehr, wie Herrschaft aus Erinnerung hervorgebracht wird. Antike Namen werden aus ihren ursprünglichen Zusammenhängen gelöst, durch die Alexanderlegende miteinander verbunden und in die soziale Ordnung eines Renaissance-Kartenspiels eingesetzt. Das Haus Este liefert den höfisch-humanistischen Resonanzraum; Venedig den politischen Horizont; die Ferrareser Druckkunst die materielle Form; der Alexanderroman den beweglichen Mythos; Adams' Saturn-These eine moderne, weitreichende Deutung der dunklen Kräfte, die in diesem Gefüge wirksam sein könnten. Keine dieser Ebenen darf die anderen verschlingen.

Die letzte Lehre der Hofkarten liegt deshalb nicht in der Apotheose des Königs, sondern in der Durchschauung seiner Erzeugung. Der Eingeweihte soll nicht Alexander werden, indem er dessen Anspruch auf Weltherrschaft nachahmt. Er soll erkennen, aus welchen sichtbaren und unsichtbaren Mächten das Bild Alexanders geschaffen wurde. Erst wenn die Maske Ammons, die Kunst Nektanebos', das Gesetz Philipps, die Gebärmutter der Olympias und der Name des Königs als verschiedene Ursachen auseinandergetreten sind, erscheint hinter der politischen Genealogie eine geistige Aufgabe: nicht die Welt dem eigenen Willen zu unterwerfen, sondern jene Instanz im Inneren zu finden, die zwischen Bild und Ursprung unterscheiden kann. In dieser Unterscheidung beginnt eine Herrschaft, die keinen Hof benötigt.

Alexander der Große in der Karte König der Schwerter im Sola Busca Tarot

Unter den Hofkarten des Sola-Busca-Tarots besitzt der König der Schwerter eine ungewöhnliche Eindeutigkeit. Die auf der Karte angebrachte Namensform „Alexandro M.“ bezeichnet Alexander den Großen. Seine Identität muss daher nicht erst aus einer allgemeinen Ähnlichkeit mit dem Typus des antiken Feldherrn erschlossen werden. Dennoch ist mit dem Namen allein noch nicht entschieden, welche Gestalt Alexanders gemeint ist. Zwischen dem historischen König von Makedonien, dem Helden der antiken Geschichtsschreibung, dem von Wundern umgebenen Herrscher des Alexanderromans und dem vermeintlichen Empfänger hermetischer Geheimlehren liegen verschiedene Überlieferungsschichten. Das Bild hält sie zusammen, ohne sie unterschiedslos ineinander aufzulösen.

Die Schwerterfolge bestätigt diesen Zusammenhang durch ihre übrigen benannten Hofkarten. Die Königin heißt Olinpia und verweist auf Olympias, Alexanders Mutter. Der Ritter Amone führt in den Umkreis des Zeus-Ammon, als dessen Sohn Alexander in der antiken Herrscherlegende erscheinen konnte. Hinzu kommt im Hof der Kelche Natanabo, dessen Name auf Nektanebos weist, den vertriebenen ägyptischen König und Magier, den der Alexanderroman zum heimlichen Erzeuger Alexanders macht. Der König der Schwerter steht somit nicht vereinzelt in einem Feld beliebig ausgewählter Helden. Seine Herkunft, seine Mutter und die miteinander konkurrierenden Gestalten seines göttlichen beziehungsweise magischen Vaters sind im Gefüge der Hofkarten gegenwärtig. Die einzelne Karte öffnet sich dadurch zu einer genealogischen Bilderzählung.

Historisch war Alexander der Sohn Philipps II. von Makedonien und der Olympias. Er wurde 356 vor unserer Zeitrechnung geboren, erhielt Unterricht durch Aristoteles, folgte seinem ermordeten Vater 336 auf den Thron und vernichtete in wenigen Jahren die politische Macht des persischen Großreiches. Seine Herrschaft erstreckte sich schließlich von Makedonien und Ägypten bis weit nach Asien. Als er 323 in Babylon starb, war er erst zweiunddreißig Jahre alt. Schon die antiken Historiker überliefern jedoch keinen einfachen Lebensbericht. Arrian, Plutarch und Curtius Rufus zeigen einen Herrscher, in dem strategische Klugheit, persönlicher Mut, maßlose Kühnheit, Großzügigkeit, Grausamkeit und wachsender Anspruch auf göttliche Ehren untrennbar miteinander ringen. Gerade diese Ambivalenz verhindert, Alexander lediglich als vollkommenen König zu lesen.

Seine Verbindung mit Aristoteles verlieh ihm im mittelalterlichen und humanistischen Gedächtnis den Rang eines philosophisch unterwiesenen Herrschers. Das macht ihn jedoch noch nicht zu Platons Philosophenkönig. Der Philosophenkönig der Politeia herrscht, weil seine Seele sich dem Guten zugewandt und die Verführung durch Besitz, Ruhm und Macht überwunden hat.

Alexander dagegen blieb Eroberer und Dynast. Zwischen philosophischer Bildung und philosophisch verwandelter Herrschaft besteht ein Abstand, den die Karte nicht beseitigt. Sie kann ihn vielmehr sichtbar machen. Der König besitzt das Schwert der Entscheidung, doch ob seine Entscheidung der höheren Ordnung oder dem eigenen Verlangen dient, bleibt die eigentliche Prüfung seines Königtums.

Das Schwert ist zunächst eine wirkliche Waffe. Jede Deutung, die darin nur Geist, Vernunft oder geistige Unterscheidung sehen wollte, würde seine historische Härte beschönigen. Alexanders Reich entstand durch Schlachten, Belagerungen und die Zerstörung widerständiger Städte. Erst auf dieser materiellen Grundlage kann das Schwert zur philosophischen Metapher werden. Es trennt, fällt ein Urteil und schafft eine Grenze, aber es verwundet und tötet auch. Als Bild der Unterscheidungskraft ist es deshalb niemals unschuldig. Es stellt die Frage, ob derjenige, der Wahrheit vom Schein scheiden will, zuvor seine eigene Begierde nach Sieg vom Anspruch der Wahrheit geschieden hat.

Im neuplatonischen Sinn bezeichnet wahres Königtum zuerst eine Ordnung innerhalb der Seele. Der Mensch ist nicht dadurch König, dass andere ihm gehorchen, sondern dadurch, dass das Niedere in ihm dem Besseren folgt. Vernunft darf dabei nicht mit bloßer Berechnung verwechselt werden. Strategische Intelligenz kann ein Reich gewinnen und dennoch der Leidenschaft dienen. Der Nous hingegen ist nicht das geschärfte Werkzeug des persönlichen Willens, sondern die geistige Wirklichkeit, an der die Seele teilnimmt, wenn sie sich über ihre Zerstreuung in Affekte und Einzelinteressen erhebt. Das Schwert des inneren Königs trennt daher nicht Völker voneinander. Es durchschneidet die Verwechslung von Macht und Wahrheit.

Vor diesem Hintergrund erhält die Alexanderzeugungslegende ihr besonderes Gewicht. Ihre historisch einflussreichste Gestalt begegnet im griechischen Alexanderroman, der unter dem Namen des Pseudo-Kallisthenes überliefert wurde und in zahlreichen Bearbeitungen das mittelalterliche Alexanderbild prägte. Der ägyptische König Nektanebos verliert darin sein Reich, flieht nach Makedonien und erscheint am Hof Philipps als kundiger Astrologe und Magier. Er überzeugt Olympias, der Gott Ammon werde sich mit ihr vereinigen, nimmt selbst die angekündigte Gestalt an und zeugt Alexander. Diese Erzählung ist kein Bericht über die tatsächliche Vaterschaft des historischen Königs. Sie ist ein politischer und mythischer Herkunftsentwurf, der Alexanders außerordentliche Herrschaft schon vor seiner Geburt legitimiert.

Daneben bewahrt Plutarch andere Geburtszeichen: Olympias träumt von einem Blitz, der in ihren Leib fährt und ein weit ausgreifendes Feuer entzündet; Philipp sieht den Leib seiner Gemahlin durch ein Siegel verschlossen, dessen Zeichen ein Löwe ist. Auch die Schlange, die Philipp bei Olympias erblickt haben soll, gehört in dieses Feld numinoser Erzählungen. Die einzelnen Motive dürfen nicht zu einer einheitlichen Urfassung verschmolzen werden. Sie stammen aus unterschiedlichen Überlieferungen und wurden verschieden ausgelegt.

Gemeinsam ist ihnen, dass die Geburt des zukünftigen Königs aus dem Bereich gewöhnlicher dynastischer Zeugung herausgehoben wird. Sein Leben soll nicht als zufällige Folge menschlicher Umstände, sondern als Vollzug eines bereits angekündigten Schicksals erscheinen.

Für einen hermetischen Leser der Renaissance konnte Nektanebos darüber hinaus zum Träger ägyptischer Weisheit werden. Diese Deutung ist nicht mit der historischen Religion Ägyptens gleichzusetzen. Sie gehört zur späteren Vorstellung einer *prisca sapientia*, einer ursprünglichen Weisheit, die man in der Renaissance bei Ägyptern, Chaldäern, Persern, Orpheus, Pythagoras und Platon in verschiedenen Gestalten wiederzufinden glaubte. Innerhalb dieses Modells erscheint Alexanders Zeugung als Übertragung eines verborgenen Wissens: Der verlorene ägyptische König gibt dem kommenden Weltherrscher nicht ein Reich, sondern einen unsichtbaren Ursprung.

Damit wird die Legende für die Einweihung lesbar, ohne dass sie deshalb als historische Einweihungsurkunde missverstanden werden darf. Olympias kann als Bild der empfangenden Seele betrachtet werden, Nektanebos als Gestalt einer vermittelnden Kunst und Ammon als Name jener übermenschlichen Autorität, in deren Erscheinungsform der Vorgang vollzogen wird. Alexander wäre dann das hervorgebrachte königliche Bewusstsein. Eine solche Lesart ist eine hermetische Allegorese; sie ist weder die nachweisbare Absicht der antiken Erzähler noch ein Beweis für ein bestimmtes Ritual hinter der Karte.

Auch alchemisch lässt sich die Zeugung als Vereinigung verschiedener Kräfte betrachten. Doch die Bezeichnung *Coniunctio* erklärt noch nicht von selbst, was auf der Karte gemeint ist. Sie gewinnt erst dort Berechtigung, wo die Alexandergruppe des Decks mit der im späten Mittelalter verbreiteten Verbindung Alexanders und des Aristoteles zu geheimem Naturwissen zusammengedacht wird. Das unter dem Namen des Aristoteles an Alexander gerichtete *Secretum secretorum* war ein wirkungsmächtiger pseudepigraphischer Text. Es verband Herrschaftslehre, Medizin, Astrologie und verborgenes Wissen, stammte aber nicht vom historischen Aristoteles. Für die Renaissance konnte es dennoch als Zeugnis einer an Alexander übermittelten Geheimlehre gelten. Der König der Schwerter wäre in diesem Horizont nicht der Erfinder der Weisheit, sondern ihr verantwortlicher Empfänger.

Sein Aufenthalt in Ägypten verstärkte den Mythos göttlicher Abstammung. Nach der Gründung Alexandrias zog Alexander zum Orakel des Ammon in der Oase Siwa. Die antiken Quellen stimmen nicht in allen Einzelheiten darüber überein, was dort gesagt wurde. Sicher ist, dass der Besuch für seine sakrale Legitimation bedeutsam wurde. Spätere Münzbilder zeigten Alexander mit den Widderhörnern Ammons. Daraus entstand das dauerhafte Bild eines Königs, der zwischen griechischer und ägyptischer Welt vermittelt. Für eine hermetische Interpretation ist jedoch entscheidend, zwischen dem historischen Orakelbesuch, der antiken

Herrscherpropaganda und einer erst später ausgebildeten Lehre von Alexander als Eingeweihtem zu unterscheiden.

Dasselbe gilt für seine Verbindung mit dem Osten. Alexander begegnete persischen, ägyptischen und mesopotamischen Kulturen nicht als friedlicher Wanderer zwischen Weisheitsschulen, sondern als Eroberer. Nach dem Sieg über Dareios übernahm er allerdings Elemente persischer Hof- und Verwaltungspraxis und versuchte, makedonische und persische Eliten in einer neuen Herrschaftsordnung zusammenzuführen. Dieser Versuch rief unter seinen eigenen Gefährten heftigen Widerstand hervor. Die darin sichtbare Bewegung von Eroberung zu Aneignung und Verbindung kann als Bild einer umfassenderen Integration gelesen werden; sie darf aber nicht nachträglich zu einem harmonischen geistigen Weltreich verklärt werden.

Hier berührt Alexander das politische Selbstverständnis norditalienischer Renaissancehöfe. Das Sola-Busca-Tarot entstand im kulturellen Raum zwischen den Marken, Ferrara und Venedig und wurde in seiner kolorierten Form mit Venedig und dem Jahr 1491 verbunden. Die genaue Autorschaft und Auftraggeberschaft bleiben Gegenstand der Forschung. Nicola di Maestro Antonio ist als möglicher Künstler vorgeschlagen worden; auch Ludovico Lazzarelli wurde als möglicher geistiger Anreger des Bildprogramms in Betracht gezogen. Diese Zuschreibungen sind gewichtige Hypothesen, aber keine urkundlich abgeschlossenen Tatsachen.

Das Haus Este gehört zu den wichtigen Kontexten, weil Ferrara ein bedeutendes Zentrum der Spielkartenkultur, der humanistischen Gelehrsamkeit und der astrologischen Hofpraxis war. Daraus folgt jedoch nicht, dass die Este als Auftraggeber des Sola Busca bewiesen wären. Ihr Hof bildet vielmehr einen historischen Resonanzraum. Für eine Dynastie, die militärische Macht, genealogische Legitimität, Kunstförderung und gelehrte Selbstdarstellung miteinander verband, musste Alexander eine zugleich verführerische und warnende Gestalt sein. Er bot das Bild universaler Souveränität, aber auch das Beispiel eines Reiches, das den Tod seines Gründers nicht überdauerte.

Gerade an diesem Punkt tritt Saturn in die Betrachtung. Eine ausdrückliche Saturnzuordnung des Königs der Schwerter ist durch den Namen Alexanders allein nicht gegeben. Auch wäre es ungenau, den historischen Alexander einfach als saturnischen Herrscher zu bezeichnen. In Peter Mark Adams' moderner Gesamtauslegung des Decks bezeichnet Saturn vielmehr die übergreifende Macht von Zeit, Grenze, Zerstörung, Gesetz und initiatischer Prüfung. Adams liest das Sola Busca als geschlossenes rituelles System, in dem gewaltsame, fragmentierende und rätselhafte Bilder den Tod des alten Menschen und die Hervorbringung einer neuen geistigen Ordnung anzeigen. Diese Saturn-These ist eine weitreichende hermetische Rekonstruktion und keine allgemein gesicherte historische Entschlüsselung des Decks.

Als Deutungsmodell eröffnet sie dennoch eine präzise Frage an Alexander. Kein Eroberer überwindet die Zeit. Der König, der räumlich bis an die Grenzen der bekannten Welt vordringt, wird gerade dadurch dem Gesetz der Endlichkeit unterstellt. Alexander besiegte das Perserreich, aber nicht den Tod; er schuf ein Weltreich, aber keine dauerhafte Nachfolgeordnung. Saturn erscheint hier nicht notwendig als auf der Karte dargestelltes Symbol, sondern als die Grenze, an der Alexanders Königtum geprüft wird. Das Schwert vermag Länder zu teilen und Gegner niederzuwerfen, doch gegen die Auflösung des eigenen Werkes bleibt es machtlos.

In dieser Grenze liegt die initiatische Umkehrung des Herrscherbildes. Der äußere Alexander richtet seine Kraft auf die Welt. Der innere Alexander muss dieselbe Kraft gegen die Herrschaft der eigenen Leidenschaften wenden. Die antike Überlieferung zeigt, wie schwer ihm dies fiel. Sein Zorn führte zum Tod des Kleitos; sein wachsender Anspruch auf Verehrung entfremdete ihn Gefährten, die in ihm weiterhin den makedonischen König und nicht einen Gott sehen wollten. Solche Episoden zerstören die Gestalt des philosophischen Herrschers nicht, sondern geben ihr erst ihre Schärfe. Ein Einweihungsbild ist kein Porträt moralischer Vollkommenheit. Es zeigt die Macht, die verwandelt werden muss.

Die hermetische Königswürde beginnt daher mit einer Entthronung. Solange der Mensch den Nous als Bestätigung seines persönlichen Willens missversteht, macht er das Göttliche zum Werkzeug seiner Eroberung. Erst wenn der Eigenwille seine angemessene Zentralstellung verliert, kann die Seele zum Gefäß geistiger Gegenwart werden. Ludovico Lazzarellis Crater Hermetis beschreibt die Wiedergeburt des Menschen aus dem Empfang des göttlichen Geistes. Wird der König der Schwerter in diesen späteren hermetischen Horizont gestellt, dann bezeichnet sein Königtum nicht die Apotheose der Persönlichkeit, sondern deren Neuordnung durch ein Prinzip, das sie nicht besitzt.

Das ist der entscheidende Unterschied zwischen magischer Aneignung und theurgischer Erhebung. Nektanebos beherrscht in der Legende astrologische Berechnung, Verwandlung und Täuschung. Seine Kunst verschafft ihm Zugang zu Olympias, doch sie bleibt zweideutig. Der neuplatonische Theurg dagegen erhebt sich nicht dadurch, dass er die Götter seinem Willen unterwirft. Nach der spätantiken theurgischen Auffassung geht die rettende Wirksamkeit von den höheren Mächten aus; der Mensch bereitet sich auf ihren Empfang vor. Die Alexanderzeugung kann deshalb zugleich als Bild einer geistigen Geburt und als Warnung vor deren magischer Nachahmung gelesen werden. Nicht jede Verbindung mit dem Übermenschlichen ist schon Vergöttlichung. Sie kann ebenso Maskierung, Verführung oder politische Legitimation sein.

Auch das Schwert erhält von hier aus eine doppelte Schneide. Es ist die Fähigkeit zu unterscheiden, aber zuerst muss es zwischen Offenbarung und Selbsttäuschung unterscheiden. Es ist das Zeichen der Herrschaft, aber zuerst muss es zwischen innerer Ordnung und äußerem Zwang unterscheiden. Es kann das Viele auf eine

Einheit beziehen, doch es kann ebenso eine erzwungene Einheit herstellen, in der Verschiedenheit nur unterworfen wird. Alexanders Weltreich und der neuplatonische Aufstieg zum Einen dürfen deshalb nicht miteinander verwechselt werden. Das Eine ist kein Imperium. Es verdrängt das Viele nicht, sondern ist dessen überseiende Ursache.

So erscheint „Alexandro M.“ als König an einer Schwelle. Hinter ihm stehen Olympias, Ammon und Nektanebos, die geschichtliche Dynastie, die göttliche Vaterschaft und die magische Erzeugung. Vor ihm liegen das Weltreich, die Grenzen der Erde, die Aufnahme fremder Ordnungen und der frühe Tod. Über ihm steht nicht nachweisbar ein bestimmter Planet; doch im saturnischen Deutungsmodell steht sein ganzes Werk unter dem Urteil der Zeit. In seiner Hand befindet sich das Vermögen der Trennung. Ob daraus Erkenntnis oder Verwüstung entsteht, entscheidet sich daran, wer in ihm das Schwert führt.

Die tiefste Einweihungslehre dieser Karte liegt daher nicht in der Vorstellung, der Schüler müsse Alexander nachahmen. Sie liegt in der Erkenntnis, dass Alexander selbst zum Stoff der Verwandlung wird. Der Welteroberer muss in der Seele sterben, damit der König geboren werden kann. Erst wenn der Drang, alles Äußere dem eigenen Namen zu unterwerfen, vom Schwert der Unterscheidung getroffen wird, verwandelt sich Macht in Souveränität. Dann ist die höchste Eroberung nicht mehr der äußerste Rand der Welt, sondern jener innere Mittelpunkt, der nichts besitzen muss, weil er seine Ordnung nicht aus Besitz, sondern aus der Teilhabe am Geist empfängt.

Georgios Gemistos Plethon in der Karte 1o Kelche im Sola Busca Tarot

Die Zehn der Kelche des Sola-Busca-Tarots zeigt keine häusliche Szene, keine feierende Gemeinschaft und keinen Regenbogen über einer befriedeten Landschaft. Solche Motive gehören einer wesentlich späteren Tarotikonographie an und dürfen nicht rückwirkend in das Bild des ausgehenden fünfzehnten Jahrhunderts eingetragen werden. Hier nehmen zehn große, bauchige Gefäße beinahe die gesamte Fläche ein. Sie sind nicht gleichmäßig aufgereiht, sondern übereinandergeschoben, gegeneinander geneigt und zu einer dichten Ordnung verschränkt. Zwischen ihnen erscheint ein frontal ausgerichtetes männliches Gesicht mit langem Bart. Die Stirn wird von einem Gefäß teilweise verdeckt; der Blick hingegen bleibt frei. Unterhalb des Bartes liegen rote und blaue Formen, die wie Bänder, Schnüre oder Einfassungen wirken. Eine Landschaft fehlt ebenso wie ein eindeutiger Handlungsraum. Die Gefäße sind nicht bloß Gegenstände innerhalb des Bildes. Sie bilden den Raum, in dem das Gesicht sichtbar wird.

Dieser gesicherte Bildbefund muss von jeder weiterführenden Deutung unterschieden werden. Die Karte trägt keine Inschrift, die den Mann als Georgios Gemistos Plethon bezeichnet. Auch ist kein historischer Beleg bekannt, nach dem der Schöpfer des Sola-Busca-Tarots ein Porträt Plethons in die Zehn der Kelche einfügen wollte. Die Gleichsetzung des bärtigen Gesichtes mit dem byzantinischen Philosophen ist daher keine feststehende kunsthistorische Identifizierung, sondern eine interpretative Hypothese. Sie gewinnt ihre Tragfähigkeit nicht durch ein einzelnes vermeintliches Attribut, sondern durch eine strukturelle Entsprechung: Ein einzigartiges menschliches Antlitz erscheint inmitten einer Vielheit verwandter Gefäße, während Plethons Denken und seine Wirkungsgeschichte für den Versuch stehen, unterschiedliche Überlieferungen in einer umfassenden kosmischen Ordnung zu versammeln. Das Bild beweist diese Verbindung nicht. Es gestattet jedoch, sie als bewusst begrenzte geistesgeschichtliche Lesart zu entfalten.

Georgios Gemistos, vermutlich um 1355 geboren und 1452 in Mistra gestorben, nahm den Namen Plethon an, dessen Klang unverkennbar an Platon erinnert. Diese Namenswahl bezeichnete eine philosophische Stellung. Plethon trat in der Auseinandersetzung zwischen platonischem und aristotelischem Denken entschieden für Platon ein, ohne lediglich dessen antike Lehre zu wiederholen. Er verband platonische, neuplatonische, pythagoreische und durch die Chaldäischen Orakel vermittelte Vorstellungen zu einer eigenen Kosmologie. Während des Konzils von Ferrara und Florenz 1438 und 1439 gehörte er zur byzantinischen Delegation. Seine Anwesenheit und seine Schrift über die Unterschiede zwischen Platon und Aristoteles machten ihn für italienische Humanisten zu einer bedeutenden Vermittlergestalt. Die verbreitete Erzählung, seine Vorträge hätten unmittelbar zur Gründung einer förmlichen platonischen Akademie in Florenz

geführt, beruht vor allem auf späteren Darstellungen und darf nicht als zweifelsfrei dokumentierter Gründungsakt verstanden werden. Sicher ist jedoch, dass Plethon die italienische Platonrezeption nachhaltig belebte.

Ebenso notwendig ist eine begriffliche Grenze zwischen Plethon und dem Renaissancehermetismus. Plethon war nicht im selben Sinne Hermetiker wie Marsilio Ficino, der das Corpus Hermeticum übersetzte, oder Ludovico Lazzarelli, der die hermetische Wiedergeburt ausdrücklich zum Gegenstand seiner Schriften machte. Plethons eigene religiöse Philosophie gründete stärker auf Platon, den Neuplatonikern, den Chaldäischen Orakeln und einer philosophisch umgestalteten griechischen Götterwelt. Dennoch bereitete seine Wirksamkeit einen geistigen Raum mit, in dem platonische Philosophie, astrologische Kosmologie, Orphik, Theurgie und Hermetik als unterschiedliche Zeugnisse alter Weisheit miteinander in Beziehung gesetzt werden konnten. Seine Bedeutung liegt daher weniger in einer nachweisbaren Urheberschaft einzelner hermetischer Lehren als in der Wiederöffnung eines kosmologischen Horizontes.

Plethons verborgen gehaltene Nomoi, seine Gesetze, zeigen die Radikalität dieses Horizontes. Darin entwarf er eine religiöse und politische Ordnung, die sich nicht mehr innerhalb der herkömmlichen christlichen Theologie halten ließ. Die Götter erscheinen bei ihm nicht bloß als Gestalten überlieferter Mythen, sondern als Glieder einer metaphysischen Hierarchie. Die Vielheit des Göttlichen sollte nicht in Willkür auseinanderfallen; sie sollte aus einem höchsten Ursprung hervorgehen und in abgestuften Ordnungen wirksam werden. Diese Kosmologie verbindet Einheit und Vielheit, Notwendigkeit und menschliche Verantwortung. Gerade deshalb kann Plethon nicht einfach zum Verkünder einer grenzenlosen magischen Freiheit gemacht werden. Sein Kosmos ist streng geordnet. Freiheit besteht in ihm nicht in der Aufhebung aller Bindungen, sondern in der vernünftigen Einfügung des Menschen in eine Ordnung, deren Zusammenhänge er erkennen und bewusst vollziehen kann.

Vor diesem Hintergrund erhält die Stellung des Gesichtes zwischen den zehn Gefäßen ihr philosophisches Gewicht. Die Vielheit umgibt den Menschen, ohne ihn aufzulösen. Der Mensch bildet eine Mitte, ohne über der Vielheit zu thronen. Er ist weder Herrscher außerhalb des Kosmos noch ein bedeutungsloses Teilchen innerhalb eines blinden Mechanismus. Er wird zum Ort, an dem Beziehungen erkannt werden können. In einer plethonischen Lesart zeigt die Karte deshalb keine Person, die zehn Dinge besitzt, sondern ein Bewusstsein, das einer zehnfachen Ordnung innewohnt. Die Gefäße sind nicht vor dem Menschen ausgebreitet wie Beute. Sie umschließen ihn, tragen ihn und begrenzen den Raum seines Erscheinens.

Die Zehn kann in diesem Zusammenhang mit der pythagoreischen Dekade verbunden werden. Die Zahlen Eins, Zwei, Drei und Vier ergeben zusammen Zehn; in der pythagoreischen Tetraktys wurde diese Ordnung als vollendete Proportion verehrt. Historisch gesichert ist damit die hohe Bedeutung der Dekade

in pythagoreischen und späteren platonisch-pythagoreischen Traditionen. Nicht gesichert ist dagegen, dass die zehn Gefäße dieser Karte ausdrücklich als Tetraktys gestaltet wurden. Ihre Anordnung bildet kein eindeutiges Dreieck aus vier Zahlenreihen. Die Zahlensymbolik darf folglich nicht als Erklärung des Bildentwurfs ausgegeben werden. Sie kann jedoch als interpretativer Resonanzraum dienen: Die Zehn bezeichnet dann keine bloße Menge, sondern eine Vielheit, die an die Grenze ihrer Entfaltung gelangt und nach einer zusammenfassenden Form verlangt.

Auch die geläufige Zuordnung der Kelche zum Wasser muss historisch vorsichtig behandelt werden. Dass spätere esoterische Tarotsysteme Kelche, Wasser, Gefühl, Seele und Imagination miteinander verbinden, beweist nicht, dass diese Korrespondenz für den ursprünglichen Entwurf des Sola Busca maßgebend war. Auf der Karte selbst ist kein Wasser zu sehen. Die Gefäße sind geschlossen; ihr Inhalt bleibt unsichtbar. Gerade diese Verslossenheit ist bedeutsamer als eine vorschnelle Elementzuordnung. Ein Gefäß nimmt auf, begrenzt, schützt und bewahrt. Es macht einen Inhalt tragbar, verbirgt ihn aber zugleich. In einer hermetischen Weiterbildung der Karte können die zehn Kelche daher als Behältnisse geistiger Überlieferung gelesen werden. Diese Deutung ist nicht der nachweisbare Ursprung des Bildes, wohl aber eine sachgemäße Entfaltung seiner Gefäßstruktur.

Das Gefäß besitzt innerhalb der Renaissancehermetik eine besondere Würde. Im Crater Hermetis, dem hermetischen Mischkrug, wird der Mensch nicht durch bloße Belehrung verwandelt, sondern durch die Aufnahme einer göttlichen Gabe neu gezeugt. Erkenntnis ist hier kein äußerlicher Besitz. Sie muss in ein lebendiges Gefäß eingehen und dessen Wesen verändern. Die Zehn der Kelche kann in diesem späteren hermetischen Horizont als Bild einer vervielfachten Aufnahmefähigkeit erscheinen. Doch das einzelne menschliche Gesicht verhindert, dass die Gefäße zu einem bloßen Arsenal magischer Kräfte werden. Erst in der geistigen Mitte erhalten sie Zusammenhang. Ohne diese Mitte bliebe die Fülle eine Ansammlung verschlossener Behälter; mit ihr kann aus Überlieferung Erkenntnis werden.

Plethon eignet sich als Name dieser Mitte, weil seine geschichtliche Wirkung im Sammeln, Unterscheiden und Neuordnen bestand. Platon, Pythagoras, die Chaldäischen Orakel und die Götter Griechenlands wurden von ihm nicht wahllos vermischt. Er suchte ihre Stellung innerhalb eines Kosmos, dessen Einheit die Verschiedenheit der Glieder nicht vernichtete. Eine solche Concordia ist keine bequeme Übereinstimmung. Sie verlangt, dass Unterschiede erkannt werden, bevor sie aufeinander bezogen werden können. Die zehn Gefäße bleiben zehn Gefäße; keines verliert seine Form. Dennoch bilden sie einen gemeinsamen Raum. Die Einheit der Karte liegt nicht in der Gleichförmigkeit ihrer Teile, sondern in ihrer Beziehung zu einer Mitte.

Damit berührt die Zehn der Kelche ein Grundproblem jeder Einweihung. Der Schüler empfängt Lehren, Bilder, Namen, Riten und kosmologische Modelle aus unterschiedlichen Zeiten. Solange diese Inhalte lediglich gesammelt werden, gleichen sie Gefäßen, die dicht nebeneinanderstehen, ohne eine Welt zu bilden. Gelehrsamkeit allein bewirkt noch keine Verwandlung. Auch die Anhäufung esoterischer Korrespondenzen ist keine Henosis. Einweihung beginnt dort, wo das Aufgenommene im Menschen eine Ordnung findet, ohne auf eine einzige Formel reduziert zu werden. Das Gesicht inmitten der Kelche kann deshalb als Bild des erwachenden Nous gelesen werden: nicht als historisch bewiesene ursprüngliche Bedeutung, sondern als neuplatonisch-hermetische Auslegung der sichtbaren Komposition.

Der Nous unterdrückt die Vielheit nicht. Er erkennt, welche Beziehungen sie durchziehen. Diese Form der Erkenntnis unterscheidet sich sowohl vom bloßen Gedächtnis als auch von der ungeprüften Imagination. Die Imagination kann Bilder verbinden, doch ihre Verbindungen bedürfen der Unterscheidung. Nicht jede Ähnlichkeit ist eine Abstammung, nicht jede symbolische Entsprechung ein historischer Einfluss. Gerade eine initiatische Betrachtung muss diese Grenze achten. Andernfalls wird das Bild nicht erschlossen, sondern mit den Wünschen des Betrachters übermalt. Die wahre Disziplin des Gefäßes besteht darin, aufnehmen zu können, ohne jede Beimischung für Wahrheit zu halten.

Innerhalb des gesamten Sola-Busca-Tarots steht diese stille Form der Sammlung neben wesentlich dramatischeren Bildern. Die benannten Trümpfe und Hofkarten führen antike, biblische und legendäre Gestalten vor; unter ihnen befindet sich der Schwertkönig Alexandro M., der als Alexander der Große verstanden wird. In Verbindung mit Olinpia, Amone und Natanabo lässt sich eine Bildgruppe auf die mittelalterliche Alexanderzeugungslegende beziehen: Nach dieser Erzählung nähert sich der entthronte ägyptische König und Magier Nektanebos der Olympias in der Gestalt des Gottes Ammon und zeugt Alexander. Die Legende gehört nicht zur gesicherten Biographie Alexanders, sondern zum Alexanderroman und seinen Überlieferungszweigen. Für das Deck ist sie dennoch ein wichtiger Deutungshorizont, weil seine Hofkarten gerade jene Namen zusammenführen, die diese Erzählung aufrufen können. Geburt erscheint darin nicht allein als körperliches Ereignis, sondern als problematische Verbindung von göttlicher Maske, magischer Täuschung, Herrschaftsanspruch und außergewöhnlichem Schicksal.

Die Zehn der Kelche antwortet auf diese dunkle Zeugungsszene nicht durch eine zweite Handlung, sondern durch eine andere Vorstellung geistiger Geburt. In der Alexanderlegende dringt eine Macht unter verhüllter Identität in ein empfangendes Gefäß ein. In der plethonischen Lesart der Zehn der Kelche soll der Mensch dagegen erkennen, was er empfängt und wie es in ihm geordnet wird. Dort steht die Geburt des Welteroberers unter dem Zeichen manipulierter Imagination; hier wird die Aufnahmefähigkeit selbst zum Gegenstand bewusster

Prüfung. Beide Ebenen gehören zu einem Deck, das Erkenntnis und Macht nicht voneinander trennt, ihre Verbindung aber keineswegs als harmlos darstellt.

Auch der Zusammenhang mit dem Haus Este ist mit der nötigen Zurückhaltung zu behandeln. Ferrara war unter den Este ein bedeutendes Zentrum höfischer Kultur und der Herstellung früher Tarockspiele. Stilistische und kulturgeschichtliche Spuren führen das Sola Busca in den norditalienischen Raum zwischen Ferrara, den Marken und Venedig; venezianische Bezüge und die Datierung um 1491 spielen dabei eine wichtige Rolle. Eine unmittelbare Auftragsvergabe durch ein bestimmtes Mitglied des Hauses Este ist damit jedoch nicht zweifelsfrei bewiesen. Das estensische Milieu bleibt ein historisch plausibler Kontext, nicht eine gesicherte Erklärung jedes Details. Für die Zehn der Kelche bedeutet dies, dass ihre Fülle auch vor dem Hintergrund einer höfischen Kultur der Sammlungen, genealogischen Gedächtnisse, gelehrten Gespräche und politisch nutzbaren Antikenbezüge betrachtet werden kann. Doch gerade Plethons Philosophie legt einen Maßstab an diese höfische Fülle: Eine Ansammlung von Kostbarkeiten wird erst dann zu einem Kosmos, wenn sie einer erkennbaren Ordnung dient.

Peter Mark Adams hat das Deck in seiner modernen Saturn-These als verschlüsseltes Zeugnis einer paganen, theurgischen und auf Saturn bezogenen Ritualkultur der Renaissanceeliten gelesen. Diese Deutung hat zahlreiche ikonographische, literarische und astrologische Beziehungen in ein umfassendes Modell gebracht; als Gesamtthese bleibt sie jedoch umstritten und in wesentlichen Teilen nicht beweisbar. Die Zehn der Kelche zeigt kein eindeutiges Saturnattribut. Weder Planetzeichen noch Sichel, noch eine sicher identifizierbare saturnische Gestalt sind vorhanden. Deshalb wäre es unzulässig, die Karte unmittelbar Saturn zu unterstellen. Gleichwohl eröffnet die Saturn-These eine vorsichtig zu nutzende Frage: Welche Grenze trennt vollendete Sammlung von Erstarrung?

Saturn bezeichnet in antiken, astrologischen und renaissancezeitlichen Überlieferungen unterschiedliche, keineswegs bruchlos einheitliche Vorstellungen: Zeit, Begrenzung, Schwere, Melancholie, Alter, Wissen, Herrschaft und zerstörende Rückführung. In einer späteren esoterischen Lesart kann seine Gegenwart deshalb nicht als sichtbares Zeichen, wohl aber als Grenzgedanke der Zehn verstanden werden. Jedes Gefäß verdankt seine Bewahrungsfähigkeit einer Begrenzung. Was keine Form besitzt, kann nichts halten. Doch dieselbe Grenze, die schützt, kann verschließen; dieselbe Ordnung, die Zusammenhang schafft, kann zu einem Gefängnis werden. Das teilweise von den Gefäßen eingeschlossene Gesicht zeigt diese Ambivalenz mit besonderer Schärfe. Der Philosoph wird von der Überlieferung getragen, aber auch bedrängt. Er ordnet das Ererbte, während dessen Gewicht auf ihm ruht.

Hierin liegt die eigentliche Prüfung der Karte. Plethon suchte nicht nur eine geistige Einheit, sondern entwarf auch eine umfassende religiöse und politische Ordnung. Jede solche Ordnung steht vor der Gefahr, das Lebendige dem System

zu unterwerfen. Die Zehn bezeichnet Vollendung, aber Vollendung kann in Geschlossenheit umschlagen. Der Initiand darf deshalb die Mitte nicht mit einem Thron verwechseln. Das Gesicht herrscht nicht sichtbar über die Kelche; es bleibt zwischen ihnen eingefügt. Seine Würde liegt im Erkennen, nicht im Besitz. Eine wahrhaft neuplatonische Einheit zerstört die Vielheit nicht, aus der sie hervorgeht, und eine wahrhaft hermetische Wiedergeburt macht den Menschen nicht zum willkürlichen Herrn des Kosmos. Sie verpflichtet ihn, seine Teilhabe an dessen Ordnung bewusst zu tragen.

Die Zehn der Kelche stellt somit keine erwiesene Porträtkarte Plethons dar. Sie kann jedoch als plethonisches Denkbild gelesen werden, wenn diese Lesart ihre eigene Grenze kennt. Die Gefäße werden dann zu Formen des bewahrten Wissens, die Zehn zum Maß einer voll entfalteten Vielheit und das Gesicht zur Instanz, in der Überlieferung Bewusstsein erlangt. Der hermetische Krater, die pythagoreische Dekade, die neuplatonische Rückkehr zur Einheit und die spätere Zuordnung der Kelche zur aufnehmenden Seele treten als Deutungsebenen hinzu, ohne zu behaupten, auf der Karte selbst ausdrücklich bezeichnet zu sein. Alexander, die Este und Saturn bleiben dabei nicht äußerliche Nebenthemen. Sie zeigen die drei Gefahren, vor denen die gewonnene Mitte sich bewähren muss: die Verführung durch eine inszenierte göttliche Herkunft, die Verwandlung von Weisheit in höfisches Besitzwissen und die Erstarrung lebendiger Ordnung unter dem Gewicht der Macht.

Die letzte Erkenntnis dieser Karte liegt deshalb nicht in der Behauptung, alle Überlieferungen seien im Grunde dasselbe. Eine solche Behauptung wäre keine Concordia, sondern die Auslöschung geschichtlicher Unterschiede. Die tiefere Einheit entsteht erst durch die Fähigkeit, Verschiedenes wahrheitsgemäß verschieden sein zu lassen und dennoch seine Beziehungen zu erkennen. Das Antlitz zwischen den zehn Gefäßen verkörpert nicht den Menschen, der jedes Geheimnis besitzt, sondern den Menschen, der zum verantwortlichen Ort ihrer Unterscheidung geworden ist. Erst wenn das Gefäß seine Grenze kennt, kann es empfangen; erst wenn das Bewusstsein seine Grenze kennt, kann es sich dem Ganzen öffnen. In diesem Sinn ist die Zehn der Kelche keine Darstellung vollendeten Wissens, sondern das Bild jener Reife, in der Wissen aufhört, Beute zu sein, und zur Verpflichtung gegenüber der Ordnung des Lebendigen wird.

Plutarch – Leben, Werk, Philosophie, Religion und seine Bedeutung für das Sola Busca Tarot

Plutarch von Chaironeia gehört zu jenen Autoren, deren Nachleben beinahe ebenso bedeutsam geworden ist wie ihr ursprüngliches Werk. Er lebte ungefähr von der Mitte des ersten bis in die ersten Jahrzehnte des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts, in einer Welt, deren politische Mitte Rom, deren geistige Sprache für ihn aber weiterhin Griechenland war. Seine böotische Heimatstadt Chaironeia lag im Schatten eines geschichtlichen Einschnitts: Dort hatte Philipp II. von Makedonien im Jahre 338 vor Christus die verbündeten griechischen Streitkräfte besiegt und damit die politische Selbständigkeit der klassischen Poleis entscheidend gebrochen. Plutarch wuchs folglich an einem Ort auf, an dem Vergangenheit nicht als fernes Wissen, sondern als gegenwärtige Erinnerung erfahren werden konnte. Geschichte war dort in die Landschaft eingeschrieben.

Zwischen 45 und 47 nach Christus geboren, studierte Plutarch in Athen bei dem Platoniker Ammonios. Er reiste unter anderem nach Rom und Alexandria, verbrachte den größten Teil seines Lebens jedoch in Chaironeia und im nahe gelegenen Delphi. Dort bekleidete er religiöse Ämter und wirkte als Priester Apollons. Seine delphischen Schriften bezeugen eine genaue Kenntnis der Riten, Überlieferungen und theologischen Fragen des Heiligtums. Plutarch war somit weder ein bloßer Literat noch ein außenstehender Sammler alter Mythen. Philosophische Untersuchung, kommunale Verantwortung und gelebte Religion gehörten bei ihm zusammen. Die heute gebräuchliche Bezeichnung als Mittelplatoniker kennzeichnet seine historische Stellung genauer als der Begriff Neuplatoniker, denn Plotin und die eigentliche neuplatonische Schultradition gehören erst dem dritten Jahrhundert an. Gleichwohl bereitete Plutarch durch seine Auslegung Platons, seine Lehre von der Weltseele, seine Dämonologie und seine philosophische Deutung der überlieferten Religion manche Fragestellung vor, die später im Neuplatonismus weiterentwickelt wurde. Die biographischen Grundzüge und die Breite seines Werkes sind durch die antike Überlieferung und die moderne Plutarchforschung gut gesichert. Der sogenannte Lamprias-Katalog nennt 227 Schriften, von denen allerdings ein erheblicher Teil verloren ist. Die erhaltenen Werke gliedern sich im Wesentlichen in die Parallelbiographien und jene vielgestaltige Sammlung, die seit späterer Zeit unter dem etwas irreführenden Titel *Moralia* zusammengefasst wird.

Die Parallelbiographien stellen bedeutende Griechen und Römer paarweise nebeneinander: Alexander und Caesar, Demosthenes und Cicero, Alkibiades und Coriolan, Lykurg und Numa, Perikles und Fabius Maximus. Diese Anordnung ist mehr als ein literarisches Verfahren. Sie erzeugt einen Raum des Vergleichs, in dem ähnliche Kräfte unter verschiedenen geschichtlichen Bedingungen sichtbar werden. Plutarch schreibt keine Biographie im modernen Sinne und beansprucht auch keine vollständige Chronik. Zu Beginn des Lebens Alexanders erklärt er

ausdrücklich, dass er Lebensbeschreibungen und nicht Geschichtswerke verfasse. Nicht immer seien die größten Taten für Tugend und Laster am aufschlussreichsten; bisweilen enthüllten ein geringfügiger Vorgang, ein Wort oder ein Scherz den Charakter deutlicher als Schlachten mit Tausenden von Toten. Das Äußere wird bei ihm zum Durchgang, durch den das innere Gepräge eines Menschen sichtbar werden kann. Eine Geste vermag das Ethos zu offenbaren, weil die Seele sich in ihren Entscheidungen verkörpert.

Hier liegt eine erste, historisch tragfähige Nähe zum Sola Busca Tarot. Das um 1490 oder 1491 entstandene und heute in seinem einzigen vollständig erhaltenen, kolorierten Exemplar in der Pinacoteca di Brera bewahrte Spiel umfasst 78 Karten. Es ist das früheste vollständig erhaltene Tarot dieser Ordnung und zugleich das früheste bekannte Tarot, dessen Zahlenkarten sämtlich mit eigenständigen Szenen versehen sind. Seine Trümpfe und Hofkarten tragen ungewöhnliche Namen aus Geschichte, Mythos und biblischer Überlieferung. Der konkrete Zusammenhang zwischen dem Deck und Plutarch ist jedoch nicht durch einen Auftrag, eine Werkstattnotiz oder ein überliefertes ikonographisches Programm bezeugt. Keine belastbare Quelle erlaubt die Behauptung, Plutarch habe als unmittelbares Textbuch jeder Karte gedient. Die Verbindung besteht zunächst auf einer anderen Ebene: Beide Werke lassen menschliche Kräfte nicht als entkörperte Begriffe, sondern in benannten Gestalten hervortreten. Diese strukturelle Verwandtschaft ist interpretierbar, aber nicht mit direkter Abhängigkeit gleichzusetzen. Das Sola Busca kann deshalb im plutarchischen Licht gelesen werden, ohne zu einem illustrierten Plutarch erklärt zu werden.

Plutarchs Lebensbilder sind moralisch, aber nicht schematisch. Tugend erscheint bei ihm nicht als starres Eigentum, das ein Mensch ein für alle Mal besitzt. Sie muss in wechselnden Lagen bewährt, durch Übung gefestigt und gegen die eigene Maßlosigkeit verteidigt werden. Ebenso ist ein Fehler selten nur ein isolierter Makel. Eine Leidenschaft kann anfangs die Quelle außergewöhnlicher Leistung sein und später in das Werkzeug des Untergangs umschlagen. Mut kann sich zur Verwegenheit, Selbstvertrauen zur Hybris, königliche Weite zum grenzenlosen Herrschaftsanspruch verwandeln. Plutarchs Gestalten sind deshalb keine eindimensionalen Heiligen oder Verdammten. Sie tragen ihre Gegensätze in sich.

Diese Ambivalenz ist für das Verständnis der historischen Figuren des Sola Busca fruchtbarer als eine spätere Tarotdogmatik, die jeder Karte einen festen positiven oder negativen Sinn zuweist. Herrscher, Feldherren und antike Namen bilden im Deck keine einfache Ruhmeshalle. Macht erscheint in Rüstung, Gebärde, Waffe, Last, Verwundung und bedrohtem Körper. Dass eine dargestellte Person berühmt oder siegreich war, beweist noch nicht, dass die Karte Bewunderung verlangt. Umgekehrt muss ein Bild von Niederlage, Verstümmelung oder Tod nicht ausschließlich als moralische Verurteilung gelesen werden. Es kann an die Grenze erinnern, an der sich zeigt, ob eine Seele ihre Kräfte ordnet oder von ihnen zerrissen wird. Eine solche Lesart bleibt eine philosophische Interpretation der

Bildfolge; sie ist nicht mit einer urkundlich belegten ursprünglichen Gebrauchsanweisung des Spiels zu verwechseln.

Den Angelpunkt der plutarchischen Annäherung bildet Alexander. Im Sola Busca erscheint er nicht als Trumpf, sondern als König der Schwerter mit der Beischrift „ALECXANDRO M.“. Um ihn gruppieren sich weitere benannte Hofkarten: „OLINPIA“ als Königin der Schwerter, „AMONE“ als Ritter derselben Farbe, „R. FILIPO“ als König der Münzen und „NATANABO“ als Ritter der Kelche. Diese Namen machen einen Alexander-Komplex innerhalb des Decks tatsächlich sichtbar. Erst jenseits dieses gesicherten Befundes beginnt die Auslegung dessen, was die Zusammenstellung bedeutet.

Plutarch paart Alexander mit Caesar. Beide sind Männer einer kaum zu begrenzenden Wirksamkeit; beide verändern die politische Welt, und beide stellen die Frage, ob außerordentliche Kraft sich selbst ein Maß geben kann. Plutarch bewundert Alexanders Schnelligkeit, Kühnheit und geistige Aufnahmefähigkeit. Er erzählt von seiner Erziehung, von Aristoteles, von der Verehrung Homers und von jenem Drang, der den jungen König über die Grenzen Makedoniens und schließlich der bekannten Welt hinaustrieb. Doch derselbe Lebenslauf zeigt auch Verdunkelungen: Zorn, Trunkenheit, zunehmendes Misstrauen, die Tötung des Kleitos und die Spannung zwischen makedonischer Königstradition und orientalischem Hofzeremoniell. Alexander ist bei Plutarch weder bloß der vollkommene philosophische König noch lediglich ein warnendes Beispiel. Er ist eine Seele von gewaltiger Spannweite, deren Größe und Gefährdung aus derselben Quelle zu kommen scheinen.

Gerade deshalb darf seine Stellung im Sola Busca nicht auf den modernen Archetyp des siegreichen Eroberers verkürzt werden. Als König der Schwerter steht er innerhalb einer Farbe, deren konkrete Bilder von Schneiden, Trennen, Verwunden, Tragen und Entscheiden geprägt sind. Die verbreitete esoterische Gleichsetzung des Schwertes mit Geist oder Unterscheidung ist eine spätere beziehungsweise weiterführende symbolische Lesart; sie beweist für sich allein noch nicht die ursprüngliche Bedeutung der Karte. Doch im Zusammenspiel des Namens Alexanders mit der Waffe besitzt die Deutung eine nachvollziehbare innere Logik: Der Herrscher gewinnt die Welt durch eine Kraft, die ordnet, aber ebenso zerstört. Das Schwert teilt das Ungeformte, doch es kann auch den Träger von dem trennen, was ihn menschlich bindet. In plutarchischer Perspektive wäre die entscheidende Frage daher nicht, wie weit Alexander herrscht, sondern ob der Herrscher über jene Kraft herrscht, durch die er herrscht.

Auch die Überlieferung von Alexanders Zeugung muss nach ihren Quellen geschieden werden. Plutarch berichtet, Philipp und Olympias seien auf Samothrake gemeinsam in Mysterien eingeweiht worden. Er überliefert ferner Träume und Vorzeichen: Olympias habe vor der Hochzeitsnacht einen Donnerschlag und einen Blitz in ihrem Leib gesehen, aus dem sich weithin laufendes Feuer erhob; Philipp habe später geträumt, er versiegele den Leib seiner

Frau mit einem Siegel, das einen Löwen zeigte. Plutarch erwähnt außerdem die Erzählung von einer Schlange, die bei Olympias gelegen habe, und die Vorstellung einer göttlichen Abstammung Alexanders. Dabei gibt er verschiedene Deutungen und Stimmen wieder, ohne sie in einen widerspruchsfreien Tatsachenbericht zu verwandeln. [Plutarch, Alexander 2–3](#)

Die Geschichte dagegen, der ägyptische König und Magier Nektanebos habe sich Olympias als Gott Ammon genähert und Alexander gezeugt, gehört zur Alexanderroman-Tradition des Pseudo-Kallisthenes, nicht zu Plutarchs eigener Darstellung. Diese Unterscheidung ist für den Sola-Busca-Komplex wesentlich. „NATANABO“ kann plausibel auf Nektanebos bezogen werden, und zusammen mit Olinpia, Amone, Filipo und Alecxandro entsteht ein bemerkenswertes genealogisch-mythologisches Feld. Daraus folgt jedoch nicht automatisch, dass jede Einzelheit des späteren Alexanderromans im Deck dargestellt sei. Historisch sicher sind die Namen auf den Karten; plausibel ist ihre Zusammengehörigkeit; weiterführend und entsprechend vorsichtig zu formulieren ist ihre Deutung als verschlüsseltes Zeugungs- oder Einweihungsdrama.

Für einen hermetischen Schüler besitzt diese Quellenscheidung selbst eine initiatische Bedeutung. Das Geheimnis beginnt nicht dort, wo Tatsachen und Deutungen unterschiedslos ineinanderfließen. Es beginnt mit der Unterscheidung. Der Mythos wird nicht entwertet, wenn er als Mythos bezeichnet wird; erst dadurch kann seine besondere Wahrheit hervortreten. Alexanders doppelte Herkunft bezeichnet dann nicht eine historisch beweisbare biologische Tatsache, sondern eine über Jahrhunderte gewachsene Erzählform, in der politische Legitimation, göttliche Erwählung, ägyptische Weisheit und astrologische Kunst zusammengeführt wurden. In einer neuplatonisch-hermetischen Lesart kann die Zeugung des Weltherrschers zum Bild der Geburt eines höheren Menschen werden: Das Empfangende und das Formende, das Irdische und das Himmlische, Stoff und intelligible Gestalt treten in Beziehung. Doch dies ist eine philosophische Anwendung des Mythos, keine nachgewiesene ursprüngliche Erklärung der Karten.

Plutarch selbst bietet für eine solche Lesekunst ein genaueres Fundament als viele spätere Pauschalformeln. In Über Isis und Osiris behandelt er den ägyptischen Mythos nicht als beliebig verfügbares Zeichenreservoir. Er vergleicht Überlieferungen, verwirft grobe oder gotteslästerliche Deutungen und sucht in den Riten und Erzählungen eine philosophische Bedeutung. Osiris wird mit dem vernünftigen, ordnenden Prinzip verbunden, Typhon mit Unmaß, Zerrissenheit und Unordnung, Isis mit dem empfangenden und suchenden Prinzip, das sich dem Guten zuwendet. Horus kann als hervorgebrachter Kosmos erscheinen, als sichtbares Bild einer intelligiblen Ordnung. Diese Gleichsetzungen bilden keine reine Wiedergabe ägyptischer Religion; sie sind Plutarchs griechisch-platonische Auslegung ägyptischer Stoffe. Gerade deshalb wurden sie für spätere europäische Hermetiker bedeutsam: Sie zeigten, wie ein überlieferter Göttermythos als

Kosmologie gelesen werden konnte, ohne auf eine bloße Fabel reduziert zu werden.

Plutarchs Kosmos ist kein harmlos harmonisches Ganzes. In seiner Auslegung des Timaios nimmt er eine ursprünglich ungeordnete, nichtvernünftige Bewegung der Weltseele an, die durch den göttlichen Intellekt geordnet wird, ohne dass alle Möglichkeit des Irrationalen verschwindet. Auch die menschliche Seele trägt Vernünftiges und Nichtvernünftiges in sich. Ordnung entsteht nicht dadurch, dass die niederen Kräfte vernichtet werden, sondern indem sie ein Maß und eine Führung erhalten. Das Böse ist bei Plutarch deshalb nicht einfach eine zweite, dem höchsten Gott gleichrangige Macht. Es zeigt sich als Unordnung, Maßlosigkeit und Auflehnung des Nichtvernünftigen gegen die geistige Form.

Hier öffnet sich ein belastbarer philosophischer Zusammenhang zu den dunklen Bildern des Sola Busca, ohne dass damit ihre genaue Herkunft erklärt wäre. Die Verwundungen, Opferhandlungen, Feuer, abgetrennten Glieder, belasteten Körper und grotesken Situationen des Decks können als Bilder einer gefährdeten Ordnung betrachtet werden. Peter Mark Adams hat diese Motive in *The Game of Saturn* zu einer umfassenden These verbunden. Nach seiner Deutung bildet das Deck eine rituelle Grammatik: Wiederkehrende Gegenstände und Handlungen seien keine lose Symbolsammlung, sondern Bestandteile eines für eine Renaissance-Elite bestimmten, saturnisch geprägten Initiationsprogramms. Das Sola Busca erscheine damit als verborgenes paganes Grimoire, dessen Gewaltbilder Auflösung, Opfer und Neuformung des Initianden bezeichneten. Diese Saturn-These ist ein modernes, anspruchsvoll ausgearbeitetes Deutungsmodell, nicht der urkundlich bewiesene ursprüngliche Zweck des Spiels. Auch dort, wo einzelne Beobachtungen überzeugen, muss zwischen dem sichtbaren Befund und dem rekonstruierten Ritualzusammenhang unterschieden werden.

Plutarch stützt Adams' These nicht unmittelbar. Er kannte das Sola Busca nicht, und seine Schriften bezeugen kein solches Kartenritual. Dennoch bietet seine Philosophie einen antiken Vergleichshorizont für die von Adams behauptete Dynamik: Die Seele ist ein umkämpfter Ort; Ordnung muss dem Ungeordneten abgewonnen werden; religiöse Bilder und Handlungen können zwischen dem Sichtbaren und dem Göttlichen vermitteln; der Weg zur Erkenntnis schließt Prüfung, Maß und Reinigung ein. Damit bestätigt Plutarch nicht die Saturn-These, wohl aber die historische Möglichkeit einer religiös-philosophischen Bildauffassung, in der das Schreckliche nicht bloß dekorative Grausamkeit, sondern Träger einer metaphysischen Frage sein konnte.

Saturn selbst ist dabei mit besonderer Vorsicht zu behandeln. Adams liest das Deck als Ganzes unter saturnischer Herrschaft. Die häufig vorgenommene Identifikation des Trumpfes „MACROBIO“ mit Saturn beruht auf dieser interpretativen Konstruktion und darf nicht so dargestellt werden, als trüge die Karte den Namen des Planeten. Macrobius war ein spätantiker Autor, dessen

Kommentar zu Ciceros Traum des Scipio im Mittelalter und in der Renaissance ein einflussreiches Modell des gestuften Kosmos, der Planetensphären und des Auf- und Abstiegs der Seele vermittelte. Weil Saturn in der traditionellen Sphärenordnung den höchsten sichtbaren Planeten bezeichnete, lässt sich Macrobius in eine saturnische Schwellenfunktion einordnen. Die Karte beweist diese Zuordnung jedoch nicht allein durch ihren Namen.

In der Renaissanceastrologie war Saturn vieldeutig: Er stand für Ferne, Kälte, Langsamkeit, Alter, Begrenzung und Melancholie, konnte aber ebenso Kontemplation, Absonderung und geistige Tiefe bezeichnen. Marsilio Ficino suchte den Gefahren saturnischer Melancholie nicht durch eine naive Verherrlichung des Planeten zu begegnen, sondern durch eine Kunst des Ausgleichs. Die später geläufige alchemistische Verbindung von Saturn und Blei erweitert dieses Feld um die Vorstellung eines schweren, dunklen Ausgangsstoffes. Wird diese Symbolik auf das Sola Busca angewandt, entsteht das Bild einer Erkenntnis, die nicht durch Überspringen der Materie, sondern durch Arbeit an ihrer Schwere gewonnen wird. Als Deutung ist dies im hermetisch-alchemischen Horizont plausibel; als ursprüngliche Bedeutung jeder dunklen Karte wäre es unbelegt.

Plutarchs religiöse Welt kennt neben Göttern und Menschen die Daimonen. Sie vermitteln zwischen den Ebenen, erklären in manchen seiner Dialoge das Wirken der Orakel und erlauben es, problematische mythische Handlungen nicht unmittelbar den höchsten Göttern zuzuschreiben. Der Daimon ist dabei nicht mit dem späteren christlichen Dämon gleichzusetzen. Er bezeichnet ein Zwischenwesen oder eine vermittelnde Wirksamkeit, deren moralischer Rang unterschiedlich gedacht werden kann. Für das Sola Busca eröffnet diese Vorstellung eine vorsichtige Alternative zu der Behauptung, jede ungewöhnliche Gestalt stelle entweder einen Gott oder einen menschlichen Helden dar. Ein Renaissance-Bild konnte verschiedene Wirklichkeitsebenen miteinander verschränken. Gleichwohl darf auch hier eine aus Plutarch bekannte Dämonologie nicht ohne ikonographischen Nachweis einzelnen Karten aufgeprägt werden.

Plutarchs Zeugnis für den Mithraskult bedarf ebenfalls genauer Benennung. Die vielzitierte Nachricht, kilikische Seeräuber hätten fremdartige Opfer und geheime Riten gefeiert, darunter die bis in Plutarchs Zeit fortbestehenden Mysterien des Mithras, steht im Leben des Pompeius, Kapitel 24, nicht in Über Isis und Osiris. [Plutarch, Pompeius 24](#) Sie ist eine wichtige literarische Quelle für die antike Überlieferung über Mithras, beweist aber weder, dass die römischen Mysterien allein aus einem kilikischen Piratenkult hervorgingen, noch dass die Karte „DEO TAURO“ des Sola Busca zwingend Mithras oder die Tauroktonie darstellt. Eine Stierbenennung kann eine mithräische Assoziation ermöglichen; sie ersetzt nicht den Nachweis der für eine solche Identifikation erforderlichen ikonographischen Merkmale. Gerade bei einem Deck, dessen Bilder zu Übercodierung einladen, ist die Grenze zwischen Resonanz und Beweis zu wahren.

Für die Renaissance ist Plutarchs Bedeutung dagegen unmittelbar belegbar. Im fünfzehnten Jahrhundert wurden seine Lebensbeschreibungen in Italien intensiv ins Lateinische übersetzt, abgeschrieben, gedruckt und politischen oder aristokratischen Auftraggebern gewidmet. Die Forschung zur italienischen Rezeption hat allein für die Jahre 1400 bis 1462 zweiundsechzig lateinische Übersetzungen einzelner Lebensbeschreibungen nachgewiesen. Plutarchs Helden dienten Herrschern und städtischen Eliten als Spiegel politischer Tugend, als Reservoir historischer Beispiele und als Mittel der Selbstdarstellung. Seine Gegenüberstellung von Griechen und Römern eignete sich besonders für eine Kultur, die antike Namen in die Konflikte und Ansprüche der eigenen Gegenwart übertrug. [Bryn Mawr Classical Review](#)

In diesem Rezeptionsraum liegt auch die vorsichtig zu bestimmende Bedeutung des Hauses Este. Ferrara war im fünfzehnten Jahrhundert ein wichtiges Zentrum höfischer Spielkarten- und Tarotkultur. Der Este-Hof förderte humanistische Literatur und anspruchsvolle Bildprogramme; antike Gestalten konnten dort zugleich Bildung, Dynastie und Herrschaft reflektieren. Ein direkter Auftrag der Este für das Sola Busca ist jedoch nicht urkundlich gesichert. Ebenso wenig darf das gesamte Deck allein aufgrund möglicher ferraresischer Stilbezüge zum Besitz oder Geheimprogramm der Dynastie erklärt werden. Die neuere Forschung, insbesondere der Ausstellungskatalog *Il segreto dei segreti*, hat den Entstehungshorizont stärker zwischen den Marken und Venetien bestimmt und Nicola di maestro Antonio als möglichen Schöpfer der Stiche vorgeschlagen. Die Verbindung zu Ludovico Lazzarelli bildet gleichfalls eine begründete Forschungshypothese, nicht eine endgültig bewiesene Autorschaft des Bildprogramms.

Das Haus Este bleibt dennoch im Blick, weil es exemplarisch für jene höfische Kultur steht, in der ein solches Werk verstanden und geschätzt werden konnte. Plutarchs Renaissance-Rezeption macht verständlich, warum ein gebildeter Betrachter in Namen wie Alexander, Philipp, Olympias, Cato, Marius oder Nero nicht bloß historische Etiketten gesehen hätte. Jede Gestalt rief ein Geflecht von Lebensbeschreibung, moralischem Urteil, politischer Erinnerung und literarischer Legende auf. Das Kartenbild konnte dadurch wie ein verdichteter Gedächtnisort wirken. Diese Funktion bedarf keiner Annahme einer geheimen Schule; sie ergibt sich bereits aus humanistischer Bildungspraxis. Erst die weitergehende These, das Deck habe einer geschlossenen Elite als rituelles Einweihungsinstrument gedient, gehört in den Bereich der modernen Rekonstruktion.

Für den neuplatonisch-hermetischen Schüler folgt daraus eine strengere Form des Sehens. Eine Karte ist weder ein transparentes Zeichen mit nur einer Bedeutung noch eine leere Fläche für beliebige Projektionen. Sie ist ein begrenzter materieller Gegenstand, dessen sichtbare Einzelheiten zuerst wahrgenommen werden müssen. Name, Zahl, Haltung, Gegenstände und Beziehungen zu anderen Karten bilden den Befund. Historische Texte können diesen Befund erhellen, sofern eine zeitliche und kulturelle Vermittlung möglich ist. Spätere

alchemistische, astrologische oder tiefenpsychologische Modelle können weitere Erkenntnisräume öffnen, müssen aber als spätere Modelle kenntlich bleiben. Die Disziplin des Deutens besteht nicht im Verzicht auf Imagination, sondern in ihrer Bindung an Maß, Herkunft und Wahrscheinlichkeit.

Plutarch wird damit nicht zum verborgenen Urheber des Sola Busca. Seine tiefere Bedeutung liegt darin, dass er eine Ethik der Bildbetrachtung lehrt. Er zeigt, wie eine Gestalt zugleich geschichtlich wirklich, literarisch geformt, moralisch ambivalent und philosophisch deutbar sein kann. Alexander bleibt der Sohn Philipps und der Olympias, der makedonische König und Eroberer; zugleich wird er in Träumen, Orakeln und Romanen zum Sohn einer übermenschlichen Macht. Im Sola Busca bleibt er der namentlich bezeichnete König der Schwerter; zugleich kann seine Stellung im Gefüge der Hofkarten einen Prozess von Herkunft, Legitimation, geistiger Kraft und drohender Maßlosigkeit sichtbar machen. Keine dieser Ebenen darf die andere vernichten.

Die letzte Einsicht besteht deshalb nicht darin, dass Plutarch einen weiteren Schlüssel zu einem bereits fertig verschlossenen Geheimnis liefere. Er verändert vielmehr den Begriff des Schlüssels selbst. Das Sola Busca ist nicht notwendig ein Rätsel, hinter dem nur eine einzige verborgene Botschaft wartet. Es kann als Prüfung jener Seele verstanden werden, die es betrachtet. Wer in jedem Gegenstand sofort den Beweis einer vorgefassten Lehre erkennt, wiederholt Alexanders gefährlichste Bewegung: Er unterwirft das Fremde, bevor er es kennengelernt hat. Wer dagegen aus Furcht vor Irrtum jede symbolische Möglichkeit verwirft, lässt die Bilder stumm bleiben. Zwischen willkürlicher Eroberung und geistiger Entsagung liegt die plutarchische Mitte: das geduldige Vergleichen, das Prüfen der Überlieferung, das Aushalten der Ambivalenz und die Formung des eigenen Urteils. Dort wird Erkenntnis zur Einweihung. Nicht weil das Bild sein Geheimnis widerstandslos preisgibt, sondern weil der Betrachtende lernen muss, Macht über seine eigene Deutung zu gewinnen.

Das Heidnische Weltbild und Heidnische Kosmologien im Sola Busca Tarot

Wer das Sola-Busca-Tarot als Zeugnis eines heidnischen Weltbildes betrachtet, darf unter Heidentum weder eine unveränderte Fortdauer antiker Kulte noch einen geheimen Gegenentwurf zum Christentum verstehen. Das Spiel entstand am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts innerhalb einer christlich geprägten Kultur. Sein geistiger Horizont gehört jedoch einer Renaissance an, die die Antike nicht als tote Vergangenheit betrachtete. Griechische und römische Gestalten, ägyptische Weisheitslehrer, Astrologie, Hermetik und neuplatonische Philosophie wurden zu Bestandteilen einer erneuerten Weltdeutung. Was in den Karten sichtbar wird, ist deshalb kein rekonstruiertes Altertum, sondern eine schöpferische Neuordnung antiker Überlieferungen unter den Bedingungen der Renaissance.

Auch die Entstehungsgeschichte mahnt zur Unterscheidung zwischen Befund und Deutung. Das vollständig erhaltene, kolorierte Spiel wird gewöhnlich um 1491 datiert und einem norditalienischen Zusammenhang zwischen den Marken und Venedig zugeordnet. Der Ausstellungskatalog *Il segreto dei segreti* hat Nicola di maestro Antonio aus Ancona als möglichen Urheber der Stiche und Ludovico Lazzarelli als möglichen geistigen Bezugspunkt vorgeschlagen. Beides sind Forschungszuschreibungen, keine durch einen erhaltenen Auftrag oder eine Signatur endgültig gesicherten Tatsachen. Ebenso wenig ist bewiesen, dass das Haus Este das Spiel in Auftrag gab. Der Hof von Ferrara bildet jedoch einen wichtigen historischen Kontext, weil dort humanistische Gelehrsamkeit, astrologische Praxis, höfische Bildkultur und die politische Aneignung antiker Geschichte eng miteinander verbunden waren. Das Haus Este bezeichnet somit zunächst ein Milieu möglicher Verständlichkeit, nicht notwendig den eindeutig feststellbaren Ursprung des Werkes.

Das Heidnische im Sola Busca liegt daher nicht zuerst in einzelnen Götterbildern. Es liegt in der Vorstellung, dass die Wirklichkeit ein lebendiger, gestufter und bedeutungsgesättigter Kosmos sei. Die sichtbare Welt ist in diesem Denken keine Ansammlung schweigender Dinge. Körper, Metalle, Pflanzen, Tiere, Farben, Zahlen, Gestirne und Seelenzustände können als Glieder einer umfassenden Ordnung verstanden werden. Zwischen ihnen bestehen Ähnlichkeiten, Entsprechungen und Sympathien. Ein Bild kann dadurch mehr sein als die Wiedergabe eines Gegenstandes: Es kann verschiedene Bereiche der Welt in einer anschaulichen Form zusammenführen.

Diese kosmologische Haltung ist in der Renaissance historisch fassbar. Marsilio Ficino übersetzte Platon, Plotin und einen großen Teil des *Corpus Hermeticum* ins Lateinische; zugleich versuchte er, die Wirkungen der Gestirne, der Musik und der Imagination innerhalb einer christlichen Naturphilosophie zu bestimmen. Ludovico Lazzarelli übersetzte weitere hermetische Traktate und entwickelte im

Crater Hermetis eine ausdrücklich christlich-hermetische Lehre der geistigen Wiedergeburt. Gerade Lazzarelli zeigt, weshalb die einfache Gegenüberstellung von christlich und heidnisch für dieses Milieu nicht ausreicht. Seine Hermetik richtet sich nicht gegen Christus. Sie deutet den hermetischen Poimandres als Erscheinung des göttlichen Logos und versteht die vorchristliche Weisheit als frühere Offenbarung derselben Wahrheit. Der heidnische Weise wird nicht zum Rivalen des Christentums, sondern zu dessen uraltem Zeugen.

Aus dieser Sicht lässt sich auch die eigentümliche Gelehrsamkeit des Sola Busca erfassen. Seine Trümpfe tragen Namen antiker oder antikisierend gebildeter Gestalten: darunter Mario, Catulo, Tarquin Sesto, Nerone, Catone, Metelo, Lentulo und Nabuchodenasor. Die Bezeichnungen entsprechen nicht einfach den später vertrauten Tarotfiguren. Ihre Gleichsetzung mit Magier, Herrscher, Hierophant, Liebenden, Kraft, Tod, Teufel, Mond oder Welt ist eine nachträgliche vergleichende Lesart. Historisch vorhanden sind zunächst die Namen, Nummern, Figuren, Waffen, Geräte, Pflanzen, Gefäße und rätselhaften Handlungen des Sola Busca selbst. Erst aus ihren Beziehungen kann eine Interpretation entstehen.

Die antiken Namen öffnen einen Geschichtsraum, in dem Macht und Erkenntnis nicht voneinander getrennt sind. Herrscher, Feldherren und Gesetzgeber erscheinen als Träger von Kräften, deren Wirkungen politisch, seelisch und kosmologisch gelesen werden können. Eine solche Mehrschichtigkeit entspricht der humanistischen Verwendung antiker Exempla: Geschichte bot nicht nur Berichte über Vergangenes, sondern Bilder möglicher Größe, gefährlicher Leidenschaften, gelungener Selbstführung und vernichtender Hybris. Der Held verkörpert deshalb keine zeitlose Bedeutung, die sich auf ein einziges Wort reduzieren ließe. Er ist ein dramatischer Knotenpunkt. In ihm begegnen sich Ruhm und Vergänglichkeit, Wille und Schicksal, Beherrschung und Selbstverlust.

Innerhalb dieses Geschichtsraumes erhält Alexander der Große besonderes Gewicht. Im Hofkartensystem der Schwerter erscheint ein König mit der Bezeichnung ALEXANDRO M. Die Benennung ist ein konkreter Befund; ihre Einbindung in eine umfassende Initiationskosmologie bleibt eine Deutung. Zu diesem Alexander gehören im Spiel weitere Namen, die mit dem überlieferten Alexanderstoff in Verbindung gebracht worden sind: Olympias, Amone und Natanabo. Diese Konstellation verweist nicht allein auf den historischen makedonischen König, sondern auf die spätantike und mittelalterliche Alexanderlegende.

Nach der historisch gesicherten Überlieferung war Alexander der Sohn Philipps II. und der Olympias. Die Erzählung von seiner Zeugung durch den ägyptischen König und Magier Nektanebos gehört dagegen zum Alexanderroman, dessen älteste griechische Fassung unter dem Namen des Pseudo-Kallisthenes überliefert wurde. In dieser Legende gewinnt Nektanebos das Vertrauen der Olympias durch astrologisches Wissen und kündigt ihr die Vereinigung mit dem Gott Ammon an. Er selbst nähert sich ihr in göttlicher Verkleidung und wird zum verborgenen

Vater Alexanders. Diese Geschichte ist keine historische Nachricht über Alexanders Abstammung. Für eine Renaissance-Lektüre konnte sie jedoch die Geburt des Welteroberers als Ergebnis einer Verbindung zwischen königlichem Blut, ägyptischer Magie, planetarischer Zeitwahl und göttlicher Erscheinung lesbar machen.

Damit berührt die Alexanderzeugungslegende einen Grundgedanken hermetischer Anthropologie: Der außergewöhnliche Mensch wird nicht allein durch biologische Herkunft bestimmt. Seine Geburt kann als Bild einer zweiten, geistigen Erzeugung verstanden werden. In einer solchen Deutung ist Olympias das empfangende Gefäß, Nektanebos der Wissende um Zeit und Bild, Ammon die angenommene göttliche Gestalt und Alexander die hervorgebrachte Wirksamkeit. Diese Zuordnung ist keine nachweisbare ursprüngliche Erläuterung der Karten, wohl aber eine aus der überlieferten Figurenkonstellation hervorgehende hermetische Lesemöglichkeit. Sie verwandelt die Eroberung der äußeren Welt in die Frage, welche Macht in der Seele geboren wird und ob diese Macht ihrer Herkunft würdig bleibt.

Hier erscheint die kosmologische Bedeutung der Imagination. Im neuplatonisch-hermetischen Denken der Renaissance war Imagination nicht notwendig dasselbe wie willkürliche Fantasie. Sie konnte als vermittelnde Fähigkeit gelten, durch die sinnliche Bilder, seelische Bewegungen und geistige Formen miteinander in Beziehung treten. Gerade deshalb verlangt sie Unterscheidung. Ein starkes inneres Bild ist noch keine Offenbarung, und eine bekannte symbolische Bedeutung beweist nicht, dass das entsprechende Symbol in einer Karte tatsächlich vorhanden ist. Die initiatische Schulung des Sehens beginnt folglich nicht mit der freien Assoziation, sondern mit der Treue zum Sichtbaren. Erst muss erkannt werden, was das Bild zeigt; danach kann gefragt werden, aus welchen historischen Überlieferungen seine Gestalt verständlich wird; erst zuletzt darf sich eine weiterführende Deutung öffnen.

Die heidnische Kosmologie des Sola Busca lässt sich deshalb weniger als fertige Tabelle von Zuordnungen denn als Schule der Relationen begreifen. Das Deck liefert keine zweifelsfrei rekonstruierbare Planetenskala, in der jeder Karte ein bestimmtes Gestirn zugewiesen wäre. Die sieben klassischen Planeten gehörten jedoch zum allgemeinen kosmologischen Wissen der Epoche. Mond, Merkur, Venus, Sonne, Mars, Jupiter und Saturn galten nicht nur als Himmelskörper, sondern als Träger verschiedener Wirkungsqualitäten. Diese Kräfte konnten mit Temperamenten, Metallen, Tätigkeiten, Lebensaltern und seelischen Dispositionen verbunden werden. Astrologie bedeutete in diesem Zusammenhang nicht notwendig einen lückenlosen Zwang des Schicksals. Sie konnte auch die Kunst bezeichnen, die zeitlichen Bedingungen des Handelns zu erkennen.

Unter diesen Planeten nimmt Saturn die äußerste und widersprüchlichste Stellung ein. Im traditionellen geozentrischen Sphärenmodell ist er der höchste der mit bloßem Auge sichtbaren Planeten. Er bezeichnet dadurch sowohl Entfernung als

auch Grenze: oberhalb seiner Sphäre beginnt der Bereich der Fixsterne. Saturn ist langsam, kalt und schwer; mit ihm wurden Alter, Zeit, Melancholie, Einschränkung und Tod verbunden. Zugleich konnte gerade seine Absonderung von der gewöhnlichen Geschäftigkeit als Voraussetzung tiefer Kontemplation gelten. Ficinos Behandlung des saturnischen Temperaments zeigt diese Ambivalenz deutlich: Dieselbe Kraft, die den Menschen in Schwermut und Erstarrung hinabziehen kann, vermag den philosophischen Geist aus der Zerstreuung zu sammeln.

Peter Mark Adams hat diese dunkle Doppelgestalt zum Mittelpunkt seiner Deutung des Sola Busca gemacht. In *The Game of Saturn* liest er das Spiel als bewusst entworfenes esoterisches Dokument eines elitären, saturnisch geprägten Kult- und Initiationszusammenhangs. Seine Untersuchung hat den Blick auf politische Inversionen, Gewalt, Opfer, Sexualität, Groteske und die dunklen Seiten neuplatonischer Ritualvorstellungen gelenkt. Ihre weitreichende Gesamtthese ist jedoch nicht als allgemein gesicherter Forschungskonsens zu behandeln. Es fehlt ein erhaltenes zeitgenössisches Dokument, das den Kartensatz ausdrücklich als saturnisches Grimoire, als Ritualgerät oder als liturgischen Zyklus bezeichnet. Adams' Saturn-These besitzt den Rang eines komplexen Deutungsmodells: Sie kann Bildbeziehungen erhellen, darf aber nicht an die Stelle des historischen Beweises treten.

Gerade in dieser Begrenzung bleibt Saturn für das Verständnis des Decks fruchtbar. Saturn lehrt die Differenz zwischen Schwelle und Ziel. Wer bis zur äußersten sichtbaren Sphäre gelangt, hat das Übersinnliche noch nicht ergriffen; er steht erst an der Grenze dessen, was die kosmische Ordnung der Sinne zeigen kann. Der saturnische Eingeweihte muss deshalb aushalten, dass Erkenntnis nicht Besitz bedeutet. Zeit zerstört die Herrschaftsbilder, die sie zuvor hervorgebracht hat. Der König wird zum Namen, die Tat zum Gedächtnisbild, der Körper zur Materie. Saturn entlarvt den Anspruch des Ichs, den Kosmos zu beherrschen, und verwandelt Herrschaft in Selbstprüfung.

In dieser Hinsicht ergänzt Saturn die Alexanderfigur. Alexander überschreitet die Grenzen der bekannten Erde; Saturn setzt der Überschreitung eine letzte Grenze. Alexander verkörpert Bewegung, Expansion und die Verwandlung von Möglichkeit in geschichtliche Tat. Saturn fragt, welchem Gesetz diese Bewegung gehorcht und was von ihr bleibt, wenn Ruhm, Jugend und politische Macht vergangen sind. Zusammen bilden beide keine nachgewiesene historische Kartenlehre, wohl aber eine tragfähige philosophische Polarität: die Geburt außerordentlicher Wirksamkeit und deren Unterstellung unter Zeit, Maß und Tod.

Die politische Kultur des Hauses Este verstärkt diese Spannung. Der Hof von Ferrara besaß eine ausgeprägte Bild- und Festkultur, sammelte Handschriften und förderte humanistische Literatur, Astrologie und Musik. Antike Genealogien und Heldenbilder konnten für eine Dynastie zugleich Bildung, Legitimation und Warnung bedeuten. Das Sola Busca wäre in einem solchen Umfeld verständlich

gewesen, weil seine Figuren politische Macht nicht in einer einzigen moralischen Perspektive zeigen. Herrschaft erscheint als Kunst der Ordnung, aber auch als Gefahr der Selbstvergöttlichung. Der Fürst, der sich in Alexander wiedererkennt, muss ebenso den Fall Nebukadnezars betrachten. Die Erinnerung an Größe ist unvollständig, solange sie nicht die Möglichkeit des Wahns, des Verlustes und der Erniedrigung einschließt.

Diese Verbindung von Aufstieg und Fall unterscheidet eine initiatische Kosmologie von einer bloßen Apotheose der Macht. Der neuplatonische Weg besteht nicht darin, das gewöhnliche Ich immer größer zu machen. Er verlangt Reinigung, Sammlung und schließlich die Umkehr der Aufmerksamkeit von der Vielheit zu ihrem Ursprung. Plotins Henosis, die Einung mit dem Einen, ist allerdings kein historisch nachgewiesener Titel oder ausdrücklich benanntes Programm des Sola Busca. Sie kann als philosophischer Deutungsrahmen dienen, sofern sie nicht mit einem dokumentierten ursprünglichen Gebrauch des Spiels verwechselt wird. Innerhalb dieses Rahmens werden die vielen Gestalten zu Spiegeln einer Seele, die sich zunächst mit ihren Rollen identifiziert, dann deren Begrenztheit erkennt und zuletzt nach dem Prinzip sucht, das ihre Gegensätze zusammenhält.

Lazzarellis Crater Hermetis gibt diesem Vorgang eine besondere Gestalt. Der Krater, das Mischgefäß des Geistes, ist in der hermetischen Überlieferung das Angebot des göttlichen Nous an die Menschen. Bei Lazzarelli wird dieses Motiv christlich umgeformt: Die Erneuerung des Menschen vollzieht sich durch eine geistige Zeugung, in der der Lehrer zum Vater und der Schüler zum neu hervorgebrachten Menschen wird. Eine direkte Abhängigkeit des Sola Busca vom Crater Hermetis ist nicht urkundlich bewiesen. Die Nähe zwischen Lazzarellis Ideenwelt, seinem Interesse an Götterbildern und der hermetisch-alchemischen Lesbarkeit des Kartensatzes rechtfertigt es jedoch, beide als Erzeugnisse eines verwandten geistigen Horizontes zu betrachten.

Der Krater führt zugleich zur alchemistischen Dimension. Gefäße, Feuerstellen, Werkzeuge, Schneiden, Verwundungen, Wachstum, Zerstörung und Mischung gehören sichtbar zur Bildwelt der Zahlenkarten. Daraus folgt nicht, dass jede Szene eine bestimmte Laboroperation verschlüsselt oder dass die spätere Dreiteilung in Nigredo, Albedo und Rubedo als festes Ordnungsschema des gesamten Decks bewiesen wäre. Wohl aber kann die Häufung von Bearbeitungs- und Verwandlungsvorgängen mit einer Kultur verbunden werden, in der materielle Prozesse philosophisch gelesen wurden. Materie erscheint nicht als wertloser Gegensatz des Geistes. Sie ist der Ort, an dem Form empfangen, gebunden, zerlegt und neu zusammengesetzt wird.

Damit berührt das Sola Busca einen wesentlichen Zug heidnischer Kosmologien: Die Welt ist nicht nur geschaffen, sondern fortwährend im Werden. Geburt und Verfall, Mischung und Trennung, Bindung und Lösung sind kosmische Prozesse, die sich in Körpern, Reichen und Seelen wiederholen. Der Mensch steht ihnen

nicht äußerlich gegenüber. Er ist selbst eine Zusammensetzung aus elementaren, seelischen und geistigen Kräften. Seine Freiheit besteht nicht darin, diese Bedingungen zu leugnen, sondern darin, ihre Ordnung zu erkennen und an ihrer Verwandlung mitzuwirken.

Auch die Rede vom Sola Busca als Grimoire ist daher nur unter Vorbehalt sinnvoll. Ein unmittelbarer Nachweis ritueller Verwendung fehlt. Das Spiel enthält weder erhaltene Handlungsanweisungen noch eindeutig identifizierte Beschwörungsformeln. Seine Bilder können jedoch als eine Form der Gedächtniskunst verstanden werden. Ein geschulter Betrachter vermochte in einer Figur historische Erzählung, moralisches Exemplum, astrologische Qualität und philosophische Frage zugleich zu erinnern. In diesem begrenzten Sinn ähnelt das Deck einem bildlichen Wissensspeicher. Ob seine Karten darüber hinaus als talismanische Bilder oder in zeremoniellen Handlungen benutzt wurden, bleibt unbewiesen.

Für den Einweihungsschüler folgt daraus eine strenge Haltung. Die Karten sind weder stumme Gegenstände noch grenzenlos verfügbare Projektionsflächen. Zwischen diesen beiden Irrtümern liegt die eigentliche Bildarbeit. Sie achtet zunächst auf Namen, Nummern, Körperhaltungen, Blickrichtungen, Gegenstände und Handlungen. Sie prüft sodann, welche antiken, mittelalterlichen und renaissancezeitlichen Texte tatsächlich vergleichbare Motive überliefern. Erst danach fragt sie, welche geistige Bewegung aus der Beziehung der Bilder entstehen kann. Je tiefer die Deutung reicht, desto deutlicher muss sie den Grad ihrer Gewissheit erkennen lassen.

Das heidnische Weltbild des Sola Busca ist somit kein fertiger Katechismus der alten Götter. Es ist eine Kosmologie der Teilnahme. Seine Gestalten zeigen eine Welt, in der Geschichte zum Spiegel seelischer Kräfte, Materie zum Ort der Formung, Zeit zum Lehrer der Grenze und Imagination zum gefährdeten Organ der Vermittlung werden kann. Der Mensch ist in dieser Welt weder allmächtiger Magier noch hilfloses Opfer der Sterne. Er ist ein Wesen der Mitte: fähig, Beziehungen zu erkennen, Bilder zu empfangen, Kräfte zu ordnen und dennoch an jeder dieser Fähigkeiten zu scheitern.

Die letzte Erkenntnis dieses Weltbildes liegt deshalb nicht in der Beherrschung des Kosmos. Alexander kann die sichtbare Welt erobern, Nektanebos die Stunde berechnen, der Fürst antike Größe für seine Dynastie beanspruchen und der Magier die Korrespondenzen der Natur studieren. Saturn aber führt jede dieser Mächte an ihre Grenze. Jenseits dieser Grenze beginnt keine größere Herrschaft, sondern eine andere Form des Wissens. Der Eingeweihte erkennt, dass der Kosmos nicht deshalb heilig ist, weil er sich vollständig entschlüsseln ließe, sondern weil jedes entschlüsselte Zeichen auf eine Ordnung verweist, die sich dem Besitz entzieht. Erst dort, wo das Wissen aufhört, Eroberung zu sein, kann die Seele zum Gefäß des Geistes werden.

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

Die Wanderung der Bilder: Vom Sola-Busca-Tarot zum Waite-Smith-Tarot und in die Bildwelt der Moderne

Als im Dezember 1909 in London das von Arthur Edward Waite entworfene und von Pamela Colman Smith gezeichnete Tarot erschien, trat nicht nur ein neues Kartenspiel in die Öffentlichkeit. Es vollzog sich eine tiefgreifende Veränderung der tarotistischen Bildsprache. Die Zahlkarten der vier Farben, die in den verbreiteten historischen Tarots überwiegend durch die entsprechende Anzahl von Schwertern, Stäben, Kelchen oder Münzen bezeichnet worden waren, wurden nun zu Schauplätzen menschlicher Handlungen. Menschen trugen Lasten, bewachten ihren Besitz, standen vor verschlossenen Türen, blickten auf verschüttete Kelche oder gingen heimlich mit geraubten Schwertern davon. Die Kleine Arkana verwandelte sich in ein Bilderbuch von Prüfung, Bindung, Verlust, Hoffnung und Entscheidung. Damit wurde ein Prinzip erneuert, das mehr als vierhundert Jahre zuvor bereits im Sola-Busca-Tarot verwirklicht worden war.

Das Sola Busca ist das älteste vollständig erhaltene Tarot mit achtundsiebzig Karten und zugleich das früheste bekannte Spiel, dessen sämtliche Zahlkarten eigenständige figürliche Darstellungen besitzen. Seine Kupferstiche entstanden gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts; eine Inschrift auf dem kolorierten Exemplar erlaubt eine Datierung um 1491, auch wenn Einzelheiten des Entstehungsortes, der Autorschaft und des Auftraggebers weiterhin Gegenstand kunsthistorischer Diskussionen sind. Der vollständige kolorierte Satz wird heute in der Pinacoteca di Brera in Mailand bewahrt. Daneben sind unkolorierte Abzüge einzelner Karten in mehreren Sammlungen erhalten, darunter im British Museum und in der Albertina. Die Zuschreibung der Kupferstiche ist nicht abschließend gesichert. Die jüngere Forschung hat Nicola di Maestro Antonio als möglichen Urheber vorgeschlagen, doch selbst die Dokumentation des British Museum bezeichnet diese Zuschreibung ausdrücklich als nicht völlig überzeugend.

Gerade diese Unsicherheiten sind für das Verständnis des Decks wesentlich. Das Sola Busca ist kein Buch, dessen Autor seine Absicht erläutern hätte, und kein erhaltenes Ritualmanual, das den Gebrauch seiner Bilder zweifelsfrei festlegt. Seine Karten tragen Namen, Zahlen, Wappen, Geräte, Pflanzen, Rüstungen und rätselhafte Handlungen; aus der Anwesenheit dieser Dinge folgt jedoch nicht automatisch eine bestimmte esoterische Bedeutung. Der historische Befund besteht zunächst im sichtbaren Bild, in den Inschriften, in der materiellen Beschaffenheit und in den nachweisbaren Bezügen zur Kultur des späten Quattrocento. Erst danach beginnt die Deutung. Wo das Deck als alchemistisches, astrologisches, neuplatonisches oder initiatisches System gelesen wird, handelt es sich um eine wissenschaftlich oder esoterisch begründete Rekonstruktion, nicht

um eine durch ein erhaltenes Programm des ursprünglichen Auftraggebers beglaubigte Erklärung.

Die Verbindung zum Waite-Smith-Tarot besitzt eine andere Beweislage. Im Jahr 1907 erhielt das British Museum von der damaligen Besitzerfamilie Schwarz-Weiß-Fotografien des vollständigen kolorierten Sola-Busca-Satzes. Es ist nicht dokumentiert, wann und unter welchen Umständen Pamela Colman Smith diese Fotografien sah. Weder ein Brief noch ein Tagebucheintrag oder eine Arbeitsnotiz bezeugt ihren Besuch bei den Blättern. Auch ein unmittelbarer Zugang Arthur Edward Waites ist nicht schriftlich nachgewiesen. Die zeitliche Nähe zwischen der Aufnahme der Fotografien in die Londoner Sammlung und der Ausarbeitung des neuen Tarots ist jedoch auffällig. Entscheidender ist die Beschaffenheit einzelner Übereinstimmungen. Bei einigen Karten sind Form, Anordnung und Handlung so eigentümlich verwandt, dass eine Abhängigkeit wesentlich wahrscheinlicher ist als eine zufällige Parallelbildung. Historisch vorsichtig formuliert: Smiths Kenntnis der Sola-Busca-Bilder ist nicht durch ein persönliches Zeugnis bewiesen, der ikonographische Einfluss auf mehrere ihrer Entwürfe gilt aber aufgrund des Bildvergleichs als überzeugend.

Das unbestreitbarste Beispiel ist die Drei der Schwerter. Im Sola Busca schwebt ein Herz im Bildraum, von drei Klingen durchstoßen. Die Schwerter sind nicht bloß dekorativ um ein Emblem verteilt; sie vollziehen sichtbar eine Verletzung. Smith bewahrte dieses ungewöhnliche Grundmotiv fast vollständig. Auch in ihrem Blatt wird das rote Herz von drei Schwertern durchbohrt. Sie entfernte jedoch den Gegenstand aus der dinglichen und ornamentalen Dichte des Renaissancebildes und setzte ihn vor eine graue Regenlandschaft. Aus dem emblematischen Herz wurde ein psychischer Himmel. Wolken, Niederschlag und die Leere um das verletzte Organ lassen den Schmerz nicht mehr als Bestandteil eines verschlüsselten Programms, sondern als unmittelbar erfahrbare seelische Wirklichkeit erscheinen.

Diese Veränderung zeigt das Verfahren Smiths genauer als das Wort Kopie. Sie übernahm eine visuelle Konstellation, löste sie aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang und gab ihr durch Vereinfachung eine neue Lesbarkeit. Das Sola-Busca-Herz bleibt ein Bestandteil eines Gefüges, dessen Gesamtbedeutung umstritten ist. Das Waite-Smith-Herz wird zum universalisierbaren Bild verwundeten Empfindens. Die Herkunft des Motivs ist historisch bestimmbar; seine psychologische Festlegung gehört dagegen zur neuen Bildsprache des zwanzigsten Jahrhunderts.

Ähnlich deutlich ist die Beziehung zwischen der Zehn der Schwerter des Sola Busca und der Zehn der Stäbe des Waite-Smith-Tarots. Die ältere Karte zeigt eine Gestalt, die ein Bündel langer Waffen oder Klingen mühsam vor sich trägt. Smith übertrug die charakteristische Haltung auf einen Mann, der zehn Stäbe umfasst und, unter ihrer Last gebeugt, auf eine Ansiedlung zugeht. Farbe und Kartenwert wechselten; das Handlungsschema blieb erkennbar. Der Mensch wird von den

Zeichen seiner eigenen Farbe fast vollständig verdeckt. Was im Renaissanceblatt in einer schwer zu entschlüsselnden Folge von Kampf, Werkzeug, Körper und Materie steht, wird bei Smith zur verdichteten Darstellung übernommener Last. Die Gegenstände sind nicht länger Attribute eines unbekannten historischen oder alchemistischen Vorgangs, sondern Kräfte, die das Bewusstsein binden und zugleich von ihm getragen werden.

Weitere Vergleiche werden häufig vorgeschlagen, besitzen aber nicht dieselbe Beweiskraft. Die Neun der Münzen beider Decks zeigt eine einzeln stehende, vornehm wirkende Frau in einer kultivierten Umgebung. Bei Smith wird daraus eine Gestalt im Weinberg, begleitet von einem Falken. Eine Abhängigkeit der allgemeinen Komposition ist plausibel, doch sind alleinstehende Frauen in Gartenräumen kein ausschließliches Kennzeichen des Sola Busca. Auch Beziehungen zwischen einzelnen Hofkarten, der Königin der Kelche, der Sieben der Schwerter, der Fünf der Münzen oder der Neun der Stäbe werden in der Tarotliteratur erörtert. Hier muss zwischen enger ikonographischer Verwandtschaft und freier Ähnlichkeit unterschieden werden. Gemeinsame Körperhaltungen oder dieselbe Anzahl von Farbzeichen reichen für sich genommen nicht aus, um eine direkte Übernahme zu beweisen.

Die Stärke des Einflusses liegt deshalb nicht allein in einem Katalog einzelner Entlehnungen. Sie liegt vor allem in einer bildnerischen Entscheidung: Jede Zahlkarte erhält eine Szene. Das Sola Busca hatte gezeigt, dass die Kleine Arkana nicht auf numerische Wiederholung beschränkt bleiben musste. Zahl und Farbe konnten in eine Handlung eintreten. Zehn Stäbe waren nicht mehr lediglich zehn nebeneinandergesetzte Gegenstände; sie konnten getragen werden. Drei Schwerter konnten ein Herz verletzen. Münzen konnten gehalten, betrachtet, verteilt oder in eine räumliche Ordnung eingefügt werden. Smith machte diese Möglichkeit zum durchgängigen Prinzip ihres Decks und schuf damit die entscheidende Voraussetzung für die weltweite Verbreitung des szenisch illustrierten Tarots.

Waite und Smith folgten dabei nicht einfach dem Sola Busca. Die Großen Arkana ihres Decks stehen überwiegend in der überlieferten europäischen Tarotfolge und greifen besonders auf die Marseille-Tradition sowie auf die Deutungssysteme des französischen Okkultismus und des Hermetic Order of the Golden Dawn zurück. Das Sola Busca hingegen ersetzt die geläufigen Trumpfgestalten weitgehend durch namentlich bezeichnete Figuren aus antiker, biblischer oder legendarischer Überlieferung. In ihm begegnen Marius, Nero, Catulus, Metellus, Nimrod und Nebukadnezar; auf den Hofkarten erscheinen unter anderem Olympias, Philipp und Alecxandro M., der gewöhnlich mit Alexander dem Großen identifiziert wird. Das Waite-Smith-Tarot übernahm dieses Personal nicht. Es nahm einzelne Bilder und das Prinzip der erzählenden Zahlkarte auf, nicht aber das historische Namenssystem oder die mutmaßliche Gesamtarchitektur des älteren Decks.

Hier öffnet sich die eigentliche hermeneutische Spannung. Ein Bild kann weiterwandern, während sein Zusammenhang zurückbleibt. Das durchbohrte Herz überlebt, doch Alexander, Olympias, Nektanebos, Ammon und die rätselhaften Herrschergestalten wandern nicht mit ihm. Die Last tragende Figur überlebt, doch ihre mögliche Stellung innerhalb einer alchemistischen oder saturnischen Ordnung wird nicht übernommen. Smith rettete, bewusst oder unbewusst, Formen aus einem verschlossenen Renaissancekosmos, indem sie sie in eine andere geistige Sprache übersetzte.

Für die neuplatonisch-hermetische Betrachtung ist dies nicht bloß ein Verlust. Nach neuplatonischem Verständnis ist das Bild weder die intelligible Form selbst noch ein beliebiges Zeichen. Es ist ein vermittelndes Gebilde, das Anteil an einer Form gewinnen und sie unter veränderten Bedingungen sichtbar machen kann. Die sichtbare Gestalt bleibt wandelbar, während die ihr zugrunde gelegte Idee in verschiedenen Stoffen erscheinen kann. Doch dieser Gedanke darf nicht zum historischen Kurzschluss werden. Dass ein Bild als Emanation, Symbol oder Träger geistiger Kräfte gedeutet werden kann, beweist nicht, dass Pamela Colman Smith es in genau diesem Sinne verstand. Belegt ist die motivische Transformation; die neuplatonische Lesart beschreibt eine mögliche Bedeutung dieses Vorgangs.

Im Sola Busca bilden Handlung und Materialität ein oft gewaltsames Gefüge. Körper werden bedrängt, Werkzeuge schneiden, Lasten drücken, Gefäße werden erhitzt oder gehalten, Pflanzen wachsen aus kargen Gründen, und Herrscher erscheinen nicht in ungebrochener Majestät. Peter Mark Adams hat diese Bildwelt in *The Game of Saturn* als ein saturnisch geprägtes esoterisches System interpretiert. In seiner Lesart bildet das Deck ein verschlüsseltes Ritual- und Initiationsgefüge, in dem Begrenzung, Opfer, Umkehrung, Tod und Wiedergeburt eine zentrale Rolle spielen. Saturn steht dabei nicht nur für Zeit, Alter und Melancholie, sondern für die Macht der Verdichtung, die den Menschen an die materielle Ordnung bindet und gerade dadurch die Bedingungen seiner Prüfung schafft.

Diese Saturn-These ist ein modernes Deutungsmodell. Sie darf weder als gesicherte Absicht des unbekannten Auftraggebers noch als ursprüngliche Bedeutung jeder Karte ausgegeben werden. Ihr Erkenntniswert liegt in ihrer Fähigkeit, wiederkehrende Motive des Decks zusammenzusehen: Beschwerung, Zerstückelung, Umsturz, Gewalt, Geheimhaltung und die Ambivalenz von Macht. Sie erklärt jedoch nicht automatisch jedes sichtbare Detail. Wo ein Gegenstand nicht sicher als saturnisches Attribut identifiziert werden kann, darf seine bloße Vereinbarkeit mit der Saturnsymbolik nicht an die Stelle des Nachweises treten.

Gerade im Vergleich mit dem Waite-Smith-Tarot wird die Besonderheit dieses Modells sichtbar. Smith überführte äußere Bedrängnis häufig in psychologische Zustände. Die saturnische Last wird zur Überarbeitung, das durchbohrte Herz zum Schmerz, der bewachte Besitz zur Angst vor Verlust, die verschütteten

Kelche zur Trauer, der beschwerliche Weg zur inneren Prüfung. Das bedeutet nicht, dass das Waite-Smith-Tarot seine hermetischen Voraussetzungen aufgegeben hätte. Waite war mit christlicher Mystik, Kabbala, Alchemie und den Lehren des Golden Dawn vertraut. Doch die Karten wurden so gestaltet, dass ihre Szenen auch ohne Kenntnis dieser Systeme ansprechbar blieben. Das Initiatische verlagerte sich von der verschlüsselten historischen Enzyklopädie in das Drama des einzelnen Bewusstseins.

Die Alexanderüberlieferung macht den Abstand zwischen beiden Decks besonders deutlich. Im Sola Busca trägt der König der Schwerter den Namen Alecxandro M.; Olympias erscheint als Königin der Schwerter, Philipp als König der Münzen, Natanabo als Ritter der Kelche und Amone als Ritter der Schwerter. Diese Namenskonstellation hat die Forschung mit dem Alexanderroman verbunden. In dessen legendarischer Erzählung zeugt der ägyptische König und Magier Nektanebos Alexander mit Olympias, indem er sich als Gott Ammon ausgibt. Der historische Alexander war der Sohn Philipps II. und der Olympias; die göttlich-magische Zeugung gehört nicht zur gesicherten Biographie, sondern zur wirkungsmächtigen Legendenbildung des Pseudokallisthenes und ihrer späteren Fassungen.

Für eine hermetische Interpretation bietet diese Konstellation das Bild einer doppelten Geburt: der natürlichen Geburt aus menschlicher Abstammung und der geistigen Geburt aus einer als göttlich verstandenen Einwirkung. Alexander kann so als Figur zwischen König, Magus und kosmisch legitimiertem Heros gelesen werden. Eine alchemistische Deutung vermag darin eine coniunctio zu erkennen, aus der ein neuer Mensch hervorgeht. Doch auch hier bleibt die Rangordnung der Aussagen entscheidend. Die Namen auf den Karten sind sichtbar; ihre Verbindung mit Gestalten der Alexanderlegende ist teilweise stark begründet; die Deutung der Zeugung als Initiation oder alchemistische Vereinigung ist eine weiterführende Lesart.

Das Waite-Smith-Tarot übernahm diesen Alexanderkreis nicht. Dennoch lässt sich eine strukturelle Entsprechung erkennen, sofern sie ausdrücklich als Interpretation bezeichnet wird. In Smiths Kleiner Arkana wird der Mensch immer wieder von Kräften geformt, die seine bewusste Absicht überschreiten. Er wird durch Verlust, Begierde, Arbeit, Konflikt und Erinnerung in eine neue Gestalt gedrängt. Die wundersame Zeugung des Helden ist hier nicht mehr an einen antiken Königsnamen gebunden; sie ist in die wiederkehrende Möglichkeit einer psychischen Neugeburt überführt. Das aristokratische Geheimnis eines besonderen Heros wird zu einem allgemein zugänglichen Bildprozess. Nicht Alexander selbst wandert weiter, sondern die Frage, wie ein Mensch durch die Berührung mit einer übergeordneten Ordnung verwandelt werden kann.

Auch das Haus Este gehört in diesen Zusammenhang, allerdings mit der gebotenen Vorsicht. Ferrara war ein bedeutendes Zentrum der frühen Tarotkultur. Am Hof der Este entstanden kostbare Kartenspiele, und Kunst, humanistische

Bildung, Astrologie sowie politische Repräsentation begegneten einander dort in enger Verbindung. Stilistische und kulturgeschichtliche Argumente haben deshalb immer wieder zu einer Einordnung des Sola Busca in ein ferraresisches oder Estenahes Milieu geführt. Ein urkundlicher Beweis, dass die Este das Deck in Auftrag gaben, liegt jedoch nicht vor. Das Este-Milieu ist ein historisch plausibler Resonanzraum, kein gesicherter Besitzer- oder Auftraggebernachweis.

Dasselbe gilt für Ludovico Lazzarelli. Die Forschung hat Beziehungen zwischen seiner christlich-hermetischen Gedankenwelt, seiner Beschäftigung mit dem Corpus Hermeticum und der Bildkultur des Sola Busca herausgearbeitet. Im Crater Hermetis beschreibt Lazzarelli geistige Wiedergeburt als Empfang des göttlichen Nous. Der Mensch muss zum Gefäß werden, in das sich eine höhere Erkenntniskraft ergießen kann. Diese Vorstellung bietet einen starken Schlüssel für Karten, auf denen Gefäße, Transformationen und gestufte Prüfungen erscheinen. Die Möglichkeit einer geistigen Inspiration durch Lazzarelli oder sein Umfeld ist ernst zu nehmen; eine direkte Autorschaft des Bildprogramms ist damit jedoch nicht bewiesen.

Mit der Veröffentlichung von 1909 begann eine zweite Wanderung. Unzählige spätere Decks übernahmen die Grundstruktur des Waite-Smith-Tarots: szenisch erzählte Zahlkarten, wiedererkennbare Körperhaltungen, ähnliche Landschaften und eine psychologisch lesbare Verbindung zwischen Zahl, Farbe und Handlung. Bei solchen Decks ist häufig nicht festzustellen, ob ihre Gestalter das Sola Busca selbst kannten. Ihr Verhältnis zum Renaissancwerk ist dann mittelbar. Sie übernehmen Smiths Bearbeitung, und in dieser Bearbeitung leben einzelne Sola-Busca-Konstellationen weiter. Das durchbohrte Herz, der Mann unter den zehn Stäben oder die einzeln stehende Frau im kultivierten Naturraum wurden Teil eines internationalen Bildgedächtnisses, dessen Nutzer die Herkunft der Motive oft nicht mehr erkennen.

Daneben entstanden seit dem späten zwanzigsten Jahrhundert Faksimiles, Rekonstruktionen und moderne Ausgaben, die das Sola Busca selbst erneut zugänglich machten. Wolfgang Mayer veröffentlichte 1998 eine auf siebenhundert Exemplare begrenzte Reproduktion. Weitere Verlags- und Museumsausgaben folgten. Sie gehören zu einer anderen Wirkungslinie als die zahllosen Waite-Smith-Nachfolger: Sie vermitteln nicht lediglich Smiths Umformungen, sondern stellen das historische Deck wieder als eigenständiges Ganzes vor Augen. Auch hier ist allerdings zwischen materieller Reproduktion und Deutung zu unterscheiden. Eine genaue Wiedergabe der Karten beweist noch keine bestimmte alchemistische, astrologische oder saturnische Lesart.

Das moderne Tarot besitzt somit zwei Gedächtnisse des Sola Busca. Das erste ist ein bewusstes Gedächtnis: Forschung, Museum, Faksimile und ikonographischer Vergleich führen zum Renaissancwerk zurück. Das zweite ist ein verborgenes Gedächtnis: Motive leben in Waite-Smith-basierten Decks fort, ohne dass ihr

Ursprung genannt oder erkannt werden muss. Das erste bewahrt die historische Fremdheit; das zweite verwandelt sie in psychologische Vertrautheit.

Für den Einweihungsschüler liegt die entscheidende Aufgabe deshalb nicht darin, alle Ähnlichkeiten zu einer geheimen Kontinuität zu erklären. Die strengere Übung besteht in der Unterscheidung. Ein sichtbares Motiv ist von seiner Deutung zu trennen, eine wahrscheinliche Abhängigkeit von einem dokumentierten Vorgang, eine Renaissancelegende von historischer Biographie, ein modernes esoterisches Modell von der ursprünglichen Intention. Erst diese Unterscheidung schützt das Symbol vor Willkür. Das Bild wird nicht ärmer, wenn seine Unsicherheit benannt wird; es gewinnt einen Raum, in dem Erkenntnis möglich bleibt.

Die Wirkungsgeschichte des Sola Busca zeigt schließlich, dass Einweihungsbilder nicht dadurch fortleben, dass ihre ursprüngliche Bedeutung unverändert weitergereicht wird. Sie überdauern, weil ihre Formen die Fähigkeit besitzen, neue Zusammenhänge aufzunehmen. Das Herz bleibt verwundet, aber der Kosmos um diese Verwundung verändert sich. Die Last bleibt schwer, doch der Träger erhält eine andere Geschichte. Alexander verschwindet als Name, während die Frage nach der zweiten Geburt bestehen bleibt. Saturn verliert seine offen oder verborgen angenommene Herrschaft über ein Renaissancegefüge und kehrt als Erfahrung von Begrenzung, Zeit und Verantwortung in der modernen Seele wieder.

Darin liegt weder eine lückenlose Traditionskette noch ein bloßer kunsthistorischer Zufall. Es zeigt sich vielmehr ein Gesetz der Bilder: Was aus einem geschlossenen Geheimwissen in die Welt tritt, bewahrt seinen Ursprung nicht wie ein versiegeltes Gefäß. Es wird zerlegt, umgeformt und neu zusammengesetzt. Gerade diese Metamorphose ist saturnisch und hermetisch zugleich. Saturn trennt die Form von ihrer vergangenen Zeit; Hermes trägt sie über die Grenze in eine neue Sprache. Die Einweihung besteht dann nicht darin, hinter jedem modernen Bild eine unveränderte alte Lehre zu behaupten. Sie beginnt dort, wo im verwandelten Bild zugleich das Überlieferte, das Verlorene und das neu Entstandene erkannt werden.

Die Familie Este im Sola Busca Tarot

Das Sola-Busca-Tarot entstand an einer historischen Schwelle, an der das Bild mehr sein konnte als Abbild, Schmuck oder Unterhaltung. Im Italien des späten fünfzehnten Jahrhunderts vermochte ein Bild zugleich Erinnerungsspeicher, politische Allegorie, philosophische Aufgabe und verhüllte Unterweisung zu sein. Gerade deshalb muss die Nähe des Decks zum Haus Este mit Sorgfalt bestimmt werden. Es gibt bislang keinen urkundlichen Nachweis, dass ein Mitglied der Familie Este das Sola Busca in Auftrag gab, dass es am Hof von Ferrara verwendet wurde oder dass sein Bildprogramm dort entworfen worden wäre. Die Este sind daher nicht als erwiesene Besitzer oder Auftraggeber des Decks anzusprechen. Dennoch bildet die von ihnen geprägte Kultur Ferraras einen wesentlichen historischen Kontext, weil sich an diesem Hof jene Verbindung von fürstlicher Repräsentation, Antikenrezeption, astrologischer Kosmologie und gelehrter Bildkunst besonders deutlich ausprägte, die auch den geistigen Horizont des Sola Busca bestimmt.

Ferrara war lange vor der Entstehung des Sola Busca ein bedeutender Ort der Spielkarten- und Trionfi-Kultur. In den Rechnungsbüchern des Este-Hofes sind bereits für die erste Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts kostbar ausgestattete Karten bezeugt. Solche Spiele gehörten zur höfischen Lebenswelt, doch sie waren nicht notwendig geheime Einweihungswerke. Sie konnten der Unterhaltung dienen, Rang und Reichtum sichtbar machen und zugleich moralische oder politische Vorstellungen in Bildern verdichten. Die später so selbstverständlich erscheinende Gleichsetzung des Tarot mit Esoterik darf nicht in das fünfzehnte Jahrhundert zurückprojiziert werden. Historisch gesichert ist zunächst die Existenz einer anspruchsvollen höfischen Kartenkultur. Erst die besondere Gestalt eines einzelnen Decks kann die Frage aufwerfen, ob sein Programm über den Spielgebrauch hinausweist.

Das Haus Este hatte Ferrara zu einem Ort gemacht, an dem Herrschaft durch Bilder gedacht wurde. Unter Leonello, Borso und Ercole d'Este entwickelte sich der Hof zu einem Zentrum humanistischer Bildung, Musik, Dichtung, Architektur und bildender Kunst. Antike Geschichte wurde dort nicht als abgeschlossenes Vergangenes betrachtet. Sie lieferte Namen, Tugendmodelle, Warnbilder und genealogische Spiegel, in denen sich die Gegenwart prüfen und erhöhen konnte. Herrscher ließen sich im Licht römischer Kaiser, Feldherren und Gesetzgeber betrachten; ihre Legitimität sollte nicht allein aus Abstammung, sondern aus *virtus*, Klugheit, Freigebigkeit und der Fähigkeit zur Herstellung von Ordnung hervorgehen. Gerade darin liegt eine wichtige Verbindung zum Sola Busca. Auch dieses Deck bevölkert seine Bildwelt mit benannten Gestalten aus antiker Geschichte, biblischer Überlieferung und Alexandertradition. Doch es zeigt sie nicht in der ruhigen Würde eines genealogischen Ehrenbuches. Seine Helden sind

vielfach angespannt, verwundet, belastet oder in undurchsichtige Handlungen verstrickt. Macht erscheint nicht als vollendete Eigenschaft, sondern als Prüfung.

Das deutlichste erhaltene Zeugnis der kosmologischen Bildkultur des Este-Hofes ist der Monatszyklus im Palazzo Schifanoia. Die unter Borso d'Este ausgeführten Fresken verbinden den Lauf des Jahres, Tierkreiszeichen, planetarische Gottheiten, antike Dekane und Szenen höfischer Regierung. Zwischen Himmel und Erde besteht in diesem Bildprogramm kein bloß dekorativer Zusammenhang. Kosmische Ordnung, Jahreszeit, menschliche Tätigkeit und fürstliche Herrschaft werden als verschiedene Ebenen eines Ganzen dargestellt. Der Fürst regiert innerhalb einer Ordnung, die ihn übersteigt; zugleich beansprucht sein Hof, diese Ordnung im politischen Leben sichtbar zu machen. Damit ist keine geheime Saturnreligion der Este bewiesen. Wohl aber zeigt sich eine Kultur, in der astrologische und mythologische Bilder zur Darstellung von Weltordnung und Herrschaft eingesetzt werden konnten.

Diese Unterscheidung ist für das Sola Busca grundlegend. Dass ein Motiv im astrologischen oder hermetischen Denken eine bestimmte Bedeutung besitzen konnte, beweist weder seine Anwesenheit auf einer Karte noch seine beabsichtigte Funktion im Gesamtdeck. Auch die Nähe zweier Bildwelten belegt keine unmittelbare Abhängigkeit. Das Sola Busca darf deshalb nicht einfach zu einem weiteren Werk der Este-Propaganda erklärt werden. Seine Entstehung wird im venezianisch-ferraresisch-märkischen Kulturraum des ausgehenden Quattrocento verortet; die bekannte kolorierte Fassung wird mit Venedig und dem Jahr 1491 verbunden. Die Zuschreibung der Kupferstiche an Nicola di Maestro Antonio und die Annahme einer geistigen Anregung durch Ludovico Lazzarelli sind gewichtige Vorschläge der neueren Forschung, aber keine lückenlos dokumentierten Tatsachen. Gerade das Fehlen eines gesicherten Auftraggebers verlangt, zwischen dem historischen Umfeld und der Identität der Urheber des Programms zu unterscheiden.

Das Sola Busca steht somit neben der Kultur der Este, ohne sich vollständig in sie einordnen zu lassen. Es verwendet die Sprache einer Elite, unterzieht deren Selbstbild jedoch einer dunklen Prüfung. Kostbare Rüstungen, Herrschaftszeichen und antike Namen verweisen auf die Welt der Höfe; zugleich werden Körper bedrängt, Waffen gegen ihre Träger gewendet und Siege mit Erschöpfung, Verlust oder drohendem Umschlag verbunden. Die heroische Form bleibt sichtbar, doch ihr Glanz ist nicht ungebrochen. Wo höfische Repräsentation gewöhnlich Dauer verspricht, erinnert das Sola Busca an die Zeitlichkeit jeder Gestalt. Wo Genealogie Kontinuität behauptet, führt das Deck die Möglichkeit des Bruches vor Augen. Wo der Fürst sich als Mittelpunkt einer geordneten Welt darstellen möchte, konfrontiert ihn das Bild mit Kräften, die sich nicht vollständig beherrschen lassen.

In diesem Spannungsfeld gewinnt Saturn seine Bedeutung. In der vormodernen Astrologie galt Saturn als langsamster der mit bloßem Auge sichtbaren Planeten

und als äußerste Grenze der traditionellen Planetensphären. Ihm wurden Kälte, Trockenheit, Alter, Verzögerung, Melancholie, Armut und Tod zugeordnet; zugleich konnte er Kontemplation, Absonderung, Beharrlichkeit, tiefes Gedächtnis und eine Erkenntnis bezeichnen, die durch Entzug und Konzentration gewonnen wird. Diese Ambivalenz ist historisch in astrologischen und philosophischen Traditionen belegt. Eine automatische Zuordnung des gesamten Sola Busca zu Saturn folgt daraus jedoch nicht.

Peter Mark Adams hat mit seiner Saturn-These eine moderne Gesamtauslegung des Decks vorgelegt. Danach sei das Sola Busca nicht lediglich ein ungewöhnliches Kartenspiel, sondern ein verschlüsseltes, rituell angelegtes Bildsystem, dessen Zentrum eine saturnische Theurgie bilde. Adams verbindet die Gewaltbilder, Opfermotive, antiken Namen und astrologischen Hinweise des Decks mit Vorstellungen von Kronos beziehungsweise Saturn, mit Ammon und weiteren antiken Kultzusammenhängen. Er liest die Karten als Erzeugnisse einer elitären religiösen oder magischen Gegenkultur. Diese These besitzt erklärende Kraft, weil sie wiederkehrende Dunkelheit, Herrschaft, Zerstückelung und Transformation in einen gemeinsamen Rahmen stellt. Sie bleibt jedoch eine umstrittene moderne Rekonstruktion. Weder eine historische Selbstbezeichnung des Decks als Grimoire noch die Existenz eines durch Quellen eindeutig nachgewiesenen Saturnkultes seiner Auftraggeber ist belegt.

Für die Beziehung zum Haus Este bedeutet dies, dass zwei verschiedene Ebenen nicht vermischt werden dürfen. Historisch greifbar ist ein Hof, an dem Astrologie, Mythologie und politische Ikonographie eng miteinander verbunden waren. Interpretatorisch möglich ist die Annahme, dass ein für ein vergleichbar gebildetes Publikum geschaffenes Deck diese Verbindungen radikalisierte und gegen die Selbstgewissheit höfischer Macht richtete. Nicht gesichert ist, dass die Este selbst Träger eines von Adams rekonstruierten saturnischen Programms waren. Die Familie kann als Beispiel jener Elite gelten, die ein solches Werk hätte lesen können; sie darf nicht ohne Beleg als dessen geheime Kultgemeinschaft bezeichnet werden.

Gerade in der Figur Alexanders des Großen verdichten sich höfischer Anspruch, kosmische Legitimation und die Gefahr der Grenzüberschreitung. Der König der Schwerver trägt im Sola Busca den Namen Alecxandro M. Seine Anwesenheit ist daher kein Ergebnis freier Symbolsuche, sondern ein unmittelbarer Befund des Decks. Alexander war für die Renaissance nicht nur der historische makedonische Eroberer. Um seine Gestalt hatte sich seit der Antike ein weit verzweigtes Geflecht von Legenden gebildet. Besonders wirksam war der sogenannte Alexanderroman des Pseudo-Kallisthenes, dessen verschiedene Fassungen Alexanders Geburt, Reisen und Begegnungen mit wunderbaren Völkern und kosmischen Grenzräumen erzählten.

Nach der Zeugungslegende dieses Romans ist der aus Ägypten geflohene König und Magier Nektanebos Alexanders leiblicher Vater. Er gewinnt Zugang zu

Olympias, indem er ein göttliches Erscheinen ankündigt und sich in der Gestalt beziehungsweise unter dem Zeichen Ammons mit ihr vereinigt. Diese Erzählung ist keine historische Nachricht über Alexanders Abstammung. Sie gehört zur legendarischen Umgestaltung des Eroberers und verbindet seine makedonische Herkunft mit ägyptischer Königsideologie, Astrologie und göttlicher Legitimation. Der historische Alexander war der Sohn Philipps II. und der Olympias. Die Nektanebos-Erzählung macht aus seiner Geburt hingegen ein kosmopolitisches Mysterium: Der zukünftige Weltherrscher stammt zugleich aus Makedonien, Ägypten und der Sphäre eines Gottes.

Das Sola Busca bietet mit seinen Hofkarten eine auffällige Konstellation von Namen aus diesem Erzählkreis. Neben Alexander begegnen Olympias, Amone und Natanabo. Diese Namensgruppe erlaubt es, einen Bezug zur Alexanderlegende ernsthaft zu erwägen. Sie macht jedoch nicht jede Einzelheit einer hermetischen Auslegung historisch zwingend. Gesichert ist die literarische Verbindung der Namen. Weiterführend ist die Deutung ihrer Anordnung als Initiationsdrama. In einer solchen Lesart bilden Nektanebos, Ammon, Olympias und Alexander keine bloße Familie, sondern eine Folge von Wirksamkeiten: astrologisches Wissen, göttliche Maske, empfangende königliche Materie und hervorgebrachte Herrschergestalt.

Für einen neuplatonisch-hermetischen Leser konnte eine derartige Zeugungsgeschichte mehr bezeichnen als eine wunderbare Geburt. Der Mensch steht im hermetischen Denken zwischen intelligibler und sinnlicher Welt. Er empfängt Formen, Kräfte und Bilder aus höheren Ordnungen, ohne dadurch seiner Verantwortung enthoben zu sein. Die Geburt des außergewöhnlichen Herrschers konnte daher als Gleichnis einer geistigen Hervorbringung gelesen werden: Eine noch ungeformte Möglichkeit wird durch ein wirksames Bild ergriffen und nimmt Gestalt an. Diese Deutung ist keine nachweisbare Aussage des antiken Alexanderromans und erst recht kein Beweis für die Absicht des Kartenkünstlers. Sie ist eine hermeneutische Anwendung, die sich aus der Verbindung von Legende, Renaissance-Hermetik und dem Namensprogramm der Hofkarten ergibt.

Hier zeigt sich zugleich die dunkle Seite der Erzählung. Nektanebos' Handlung ist nicht nur Hierogamie, sondern Täuschung. Die göttliche Gestalt wird zur Maske eines menschlichen Willens. Astrologisches Wissen dient nicht allein der Erkenntnis des Kosmos, sondern der Lenkung eines anderen Menschen. Eine Einweihungslektüre, die diese Ambivalenz unterschlägt, würde den entscheidenden Ernst der Legende verfehlen. Geistige Macht ist nicht schon deshalb gut, weil sie sich auf Sterne, Götter oder geheime Namen beruft. Sie kann zur Technik der Verführung werden. Alexanders Ursprung vereinigt daher Inspiration und Usurpation, himmlischen Anspruch und magische Manipulation. Der zukünftige König wird aus einem Bild gezeugt, dessen Wahrheit ungewiss ist.

Diese Ambivalenz betrifft auch das Selbstverständnis der Renaissancefürsten. Ein Hof wie jener der Este benötigte Bilder, die seine Herrschaft in eine umfassendere Ordnung stellten. Die Sterne konnten das Regiment bestätigen, die Antike konnte Tugend und Abstammung spiegeln, und die Kunst konnte den Fürsten als Garanten von Harmonie zeigen. Doch dasselbe symbolische Wissen enthielt eine Gefahr: Wer seine Stellung durch kosmische Bilder begründet, muss sich auch an der kosmischen Ordnung messen lassen. Die planetarische Allegorie erhebt den Herrscher nicht nur; sie begrenzt ihn. Saturn erinnert daran, dass jede irdische Form der Zeit unterworfen bleibt. Alexander erinnert daran, dass Weltherrschaft keinen Sieg über die Sterblichkeit bedeutet. Nektanebos erinnert daran, dass sakrale Legitimation hergestellt und missbraucht werden kann.

In dieser Hinsicht lässt sich das Sola Busca als ein Fürstenspiegel besonderer Art lesen. Die historischen und legendären Gestalten sind keine einfachen Vorbilder. Sie bilden Prüfsteine, an denen verschiedene Gestalten der Macht sichtbar werden: schöpferische Ordnung, Eroberung, List, Selbstbeherrschung, Hybris und Zerfall. Der eingeweihte Betrachter soll sich nicht mit dem dargestellten Herrscher identifizieren, sondern das herrschende Prinzip in sich selbst untersuchen. Die Frage lautet dann nicht, welcher Fürst auf welcher Karte porträtiert sei, sondern welche innere Instanz befiehlt, welches Bild sie zur Rechtfertigung ihres Befehls verwendet und welcher Ordnung sie tatsächlich dient.

Die alchemistische Deutung des Decks kann diese Prüfung vertiefen, sofern sie nicht als gesicherte Gebrauchsanweisung des fünfzehnten Jahrhunderts ausgegeben wird. Gefäße, Feuer, Bearbeitungen von Stoffen und Szenen körperlicher Bedrängnis haben mehrere Forscher zu der Annahme geführt, dass alchemische Vorstellungen am Bildprogramm beteiligt seien. Wo ein konkretes Motiv vorhanden ist, darf sein möglicher alchemistischer Zusammenhang untersucht werden; aus der bloßen Bekanntheit von Nigredo, Albedo und Rubedo folgt jedoch keine verbindliche Zuordnung sämtlicher Karten. Als spätere hermetische Lesart lässt sich die Herrscherfigur gleichwohl als ein noch unvollendetes Metall begreifen. Sie muss erhitzt, geschieden und von falschen Beimengungen befreit werden. Nicht ihre Macht, sondern ihre Umwandelbarkeit entscheidet über ihren geistigen Rang.

Saturn wäre in diesem Modell nicht einfach der böse Planet, sondern die Macht der Begrenzung, ohne die keine Form Bestand gewinnt und keine Prüfung ernst wird. Seine Dunkelheit zerstört die eingebildete Grenzenlosigkeit. Alexander hingegen wäre die expansive Kraft, die jede Grenze überschreiten will. Zwischen beiden entsteht eine Spannung, die weder durch Sieg noch durch Unterwerfung gelöst werden kann. Die alexandrinische Bewegung strebt nach der ganzen Welt; die saturnische Bewegung führt jede Eroberung an ihre äußerste Grenze zurück. Erst wenn Expansion und Begrenzung als Kräfte derselben Seele erkannt werden, beginnt philosophische Königsherrschaft: nicht als Herrschaft über Länder, sondern als geordnete Beziehung der inneren Vermögen.

Auch das neuplatonische Ziel der Angleichung an das Göttliche darf dabei nicht mit der Vergöttlichung des empirischen Herrschers verwechselt werden. Der Aufstieg der Seele bedeutet keine Aufblähung des persönlichen Willens. Er verlangt vielmehr die Rückführung der Vielheit auf ihren Ursprung und die Reinigung des Erkennenden von den Täuschungen seiner eigenen Bilder. Ein Fürst, der sich für göttlich hält, weil seine Hofkunst ihn unter günstigen Sternen zeigt, bleibt an die Welt der Abbilder gebunden. Ein Schüler, der jede eindrucksvolle Symbolverbindung für eine Offenbarung hält, befindet sich in derselben Lage. Beide verwechseln das Zeichen mit seiner Ursache.

Das Sola Busca fordert deshalb eine doppelte Disziplin. Die erste ist historisch: Namen, Gegenstände und Bildhandlungen müssen festgestellt werden, bevor ihre Bedeutung entfaltet wird. Die zweite ist initiatisch: Auch eine gelehrte und quellenreiche Deutung muss daraufhin geprüft werden, ob sie Erkenntnis ermöglicht oder lediglich eine neue Form der Faszination erzeugt. Adams' Saturn-These kann den Blick für die dunkle Einheit des Decks schärfen; sie darf nicht zum Dogma werden. Das Umfeld der Este kann die höfische Lesbarkeit des Bildprogramms erklären; es darf nicht an die Stelle eines fehlenden Auftragsdokuments treten. Die Alexanderlegende kann die Namen der Hofkarten miteinander verbinden; sie beweist nicht, dass jede Karte eine festgelegte Episode des Romans verschlüsselt.

Aus der Verbindung dieser Ebenen ergibt sich schließlich ein Erkenntnis, die über die Frage nach der Auftraggeberschaft hinausführt. Das Haus Este bezeichnet im Horizont des Sola Busca weniger eine verborgene Urheberfamilie als die historische Form eines Problems: Wie kann politische, kosmische und geistige Ordnung in einem Bild zusammenkommen, ohne dass Macht sich selbst zum Gott erklärt? Die Alexanderlegende zeigt die Geburt des Herrschers aus einer göttlichen Maske. Saturn zeigt das Ende jeder Maske in der Zeit. Zwischen beiden steht der Einweihungsschüler. Seine Aufgabe besteht nicht darin, sich eine erhabene Abstammung zuzuschreiben, sondern die Herkunft seiner inneren Bilder zu erkennen. Erst wer unterscheiden kann, ob ein Bild aus Wahrheit, Überlieferung, Begehren oder Täuschung hervorgeht, ist imstande, es zu empfangen, ohne von ihm beherrscht zu werden. Darin liegt die strengste Form der Königswürde: nicht in der Eroberung der Welt, sondern in der Verantwortung für jene unsichtbare Zeugung, durch die aus einem Bild ein Wille und aus einem Willen eine Welt entsteht.

Die Elitenfamilien als Adressat des Sola Busca Tarot

Wer nach den ursprünglichen Adressaten des Sola-Busca-Tarots fragt, darf nicht vorschnell von einer klar benennbaren Auftraggeberfamilie ausgehen. Weder für die Este noch für Marin Sanudo den Jüngeren oder ein anderes venezianisches Patriziergeschlecht ist ein zweifelsfreier Auftrag überliefert. Auch der heutige Name führt nicht zu den Schöpfern des Werkes zurück. Er entstand aus seiner späteren Besitzgeschichte und bezeichnet keine für das Jahr 1491 nachgewiesene Familie von Auftraggebern. Gesichert ist hingegen der gesellschaftliche Raum, in dem ein derart aufwendiges und gelehrtes Bilderwerk entstehen und verstanden werden konnte: die höfische und patrizische Elite Norditaliens, insbesondere das Beziehungsfeld zwischen Ferrara, Venedig und der adriatischen Kulturzone. In diesem Raum trafen Vermögen, politische Macht, humanistische Bildung, diplomatische Erfahrung, astrologische Praxis und das Interesse an antiken Weisheitstraditionen aufeinander. Die Elitenfamilie war deshalb nicht notwendig der einzige Empfänger des Tarocchi, wohl aber die soziale Form, innerhalb deren sein Sinn wirksam werden konnte.

Das Sola-Busca-Tarot ist das älteste vollständig erhaltene Tarocchi-Spiel mit achtundsiebzig Karten. Seine Kupferstiche entstanden am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts; Inschriften des kolorierten Exemplars weisen auf Venedig und das Jahr 1491. Die Zuschreibung der Entwürfe und Stiche ist weiterhin Gegenstand der Forschung. Auch die Annahme einer ferrarischen Entstehung der grafischen Konzeption bei anschließender Kolorierung für einen venezianischen Besitzer bleibt eine begründete Rekonstruktion, keine lückenlos dokumentierte Tatsache. Doch schon die technische und künstlerische Beschaffenheit des Werkes spricht gegen eine beiläufige Produktion für einen anonymen Massenmarkt. Die Herstellung der Platten, der Druck, die individuelle Bemalung und Vergoldung sowie die Entwicklung eines eigenständigen, von der üblichen Tarocchi-Ikonografie abweichenden Programms verlangten erhebliche Mittel. Ebenso verlangten sie Zeit, Zugang zu Texten und die Zusammenarbeit von Personen, die über antiquarische, literarische und bildkünstlerische Kenntnisse verfügten. Das Werk setzt nicht allein einen wohlhabenden Käufer voraus, sondern ein Milieu, in dem gelehrte Anspielungen als Zeichen der Zugehörigkeit erkannt wurden.

Die vier italienischen Höfe und Herrschaftsräume, die für die Kultur des Quattrocento immer wieder genannt werden – Florenz unter den Medici, Mantua unter den Gonzaga, Mailand unter den Sforza und Ferrara unter den Este –, dürfen dabei nicht unterschiedslos zu einer einzigen esoterischen Gemeinschaft verschmolzen werden. Ihre politischen Interessen, kulturellen Profile und religiösen Spielräume waren verschieden. Gemeinsam war ihnen jedoch eine Form dynastischer Selbstgestaltung, in der Kunstwerke nicht nur schmückten, sondern Herkunft, Tugend, Machtanspruch und Bildung sichtbar machten. Der Fürst oder Patrizier stellte sich durch seine Bibliothek, seine Antikensammlung,

seine astrologischen Berater, seine Handschriften und seine Bilder ebenso dar wie durch Palast, Wappen und Gefolge. Ein gelehrtes Kartenspiel konnte innerhalb dieses Systems zugleich Luxusgegenstand, Gesellschaftsspiel, Erinnerungsinstrument, moralischer Spiegel und verschlüsseltes Gesprächsmedium sein. Keine dieser möglichen Funktionen ist für das Sola Busca allein urkundlich bewiesen; ihre Verbindung entspricht jedoch der Mehrfachfunktion höfischer Bilderwelten.

Dem Haus Este kommt in diesem Zusammenhang eine besondere, aber begrenzte Bedeutung zu. Ferrara war bereits Jahrzehnte vor 1491 ein bedeutendes Zentrum der Herstellung kostbarer Trionfi-Karten. Am Este-Hof wurden Literatur, Musik, Astrologie und humanistische Studien gefördert; die herzogliche Bibliothek bot Zugang zu Texten, die außerhalb solcher Institutionen nur schwer verfügbar waren. Daraus folgt nicht, dass die Este das Sola Busca bestellten. Wohl aber erklärt ihr kulturelles Umfeld, wie ein Bildprogramm entstehen konnte, das römische Geschichte, Alexanderüberlieferung, astrologische Vorstellungen, politische Reflexion und eine ungewöhnliche Folge rätselhafter Handlungen miteinander verschränkt. Die Este erscheinen daher weniger als sicher identifizierte Empfänger denn als historische Bedingung der Möglichkeit. Ihr Hof steht für eine Form von Elitekultur, die das Alte nicht bloß sammelte, sondern in eine Sprache gegenwärtiger Herrschaft verwandelte.

Diese Sprache war keineswegs friedlich. Das Verhältnis zwischen Ferrara und Venedig war durch den Krieg von 1482 bis 1484 und seine politischen Folgen belastet. Peter Mark Adams hat deshalb vorgeschlagen, die gewaltsamen, ambivalenten und bisweilen verstörenden Bilder des Decks auch vor dem Hintergrund der Beziehungen zwischen einer geschwächten ferrarischen Welt und einer mächtigen venezianischen Elite zu lesen. Seine These eines für venezianische Patrizier entworfenen, saturnisch bestimmten Kult- und Initiationswerkes ist ein modernes Deutungsmodell, nicht der Inhalt eines erhaltenen Auftragsdokuments. Sie gewinnt ihre Plausibilität aus der Verbindung von Bildanalyse, antiken Textquellen, Renaissanceastrologie und politischem Kontext. Gerade deshalb darf sie nicht mit gesicherter Provenienz verwechselt werden. Sie eröffnet eine Lesart des Werkes, sie schließt dessen Entstehungsgeschichte nicht endgültig ab.

Für die Frage nach den Adressaten ist dennoch entscheidend, dass Adams den höfischen Betrachter nicht als passiven Besitzer versteht. Die Bilder fordern eine Person, die in ihnen historische Masken, astrologische Kräfte und verborgene Umkehrungen erkennen konnte. Die Trümpfe zeigen keine gewöhnliche Folge christlicher oder moralischer Allegorien. Sie tragen Namen antiker, biblischer und teilweise nur schwer identifizierbarer Gestalten. Auch die Hofkarten bilden keinen neutralen sozialen Rang ab. Besonders die Schwertfolge führt in den Umkreis Alexanders des Großen: Alecxandro M. erscheint als König, Olinpia als Königin, Amone als Ritter. Weitere Hofkarten lassen sich mit Philipp, Nektanebos und Gestalten der Alexanderüberlieferung in Beziehung setzen. Diese

Beziehungen sind teilweise durch die Namen deutlich, während ihre Einordnung in ein geschlossenes hermetisches Einweihungsprogramm interpretativ bleibt.

Die Alexanderzeugungslegende verleiht diesem Figurenkreis eine besondere Tiefenschicht. Historisch war Alexander der Sohn Philipps II. und der Olympias. Die Erzählung von seiner Zeugung durch den ägyptischen König und Magier Nektanebos gehört dagegen zum Alexanderroman und seinen mittelalterlichen Überlieferungen. Nach dieser Legende nähert sich Nektanebos der Olympias in der Gestalt des Gottes Ammon und zeugt den künftigen Weltherrscher. Das Sola Busca beweist nicht, dass jede Einzelheit dieser Erzählung rituell nachgebildet oder als wörtliches Glaubensbekenntnis verstanden werden sollte. Die Namen der Hofkarten machen jedoch einen Bezug auf den alexandrinischen Sagenkreis nachvollziehbar. Für einen humanistisch gebildeten Adressaten konnte Alexander dadurch mehr sein als der erfolgreiche Eroberer. Er war eine Grenzgestalt zwischen Geschichte und Mythos, griechischer Herrschaft und ägyptischer Weisheit, menschlicher Abstammung und göttlicher Legitimation.

Gerade für eine Elitenfamilie war diese Doppelgestalt von höchster politischer Brisanz. Dynastische Herrschaft gründete nicht allein auf gegenwärtiger Gewalt, sondern auf Erzählungen über Herkunft, Erwählung und übertragene Tugend. Die Alexanderlegende zeigt, wie genealogische Abstammung durch eine zweite, sakrale Genealogie überhöht werden konnte. Der irdische Vater gewährleistet die dynastische Ordnung; der göttliche oder magische Vater stiftet die außergewöhnliche Berufung. In einer vorsichtigen hermetischen Lesart wird die Empfangnis damit zum Bild der Entstehung des inneren Herrschers. Der Mensch empfängt nicht einfach einen höheren Rang, sondern muss für eine Kraft aufnahmefähig werden, die seine gewöhnliche Herkunft überschreitet. Diese Deutung ist keine historisch gesicherte Kartenbedeutung. Sie ergibt sich aus der Verbindung der Alexanderüberlieferung mit dem neuplatonisch-hermetischen Menschenbild der Renaissance.

Hier berührt sich das Deck mit dem geistigen Horizont Ludovico Lazzarellis. Die Forschung hat eine mögliche Verbindung zwischen Lazzarellis Denken und dem Bildprogramm des Sola Busca herausgearbeitet; eine eigenhändige Konzeption des gesamten Decks durch ihn ist damit nicht zweifelsfrei bewiesen. Lazzarellis „Crater Hermetis“ beschreibt, anknüpfend an die hermetische Tradition, eine geistige Wiedergeburt des Menschen durch den Empfang des göttlichen Nous. Der Krater ist das Gefäß, in dem sich die Verwandlung vollzieht. Wird dieses Modell vorsichtig an das Sola Busca herangetragen, so erscheinen die zahlreichen Gefäße nicht schon aufgrund ihrer Form als Beweise einer bestimmten Lehre. Wohl aber entsteht eine strukturelle Entsprechung: Der Einweihungsschüler soll lernen, dass Erkenntnis nicht im Ansammeln von Zeichen besteht, sondern in der Umgestaltung desjenigen, der sie betrachtet.

Die höfische Familie bildete für einen solchen Vorgang einen zugleich günstigen und gefährdeten Ort. Sie verfügte über Bibliotheken, Muße, Lehrer, Künstler und

astrologische Beratung. Zugleich war sie in Erbfolge, Bündnispolitik, Krieg, Verrat und Konkurrenz verstrickt. Das Sola Busca zeigt Herrschaft nicht als ruhige Vollendung, sondern als Feld beständiger Gefährdung. Seine Krieger sind nicht durchgehend siegreich, seine Handlungen nicht immer eindeutig, seine Werkzeuge können bilden und zerstören. Antike Geschichte wird daher nicht bloß zur Galerie vorbildlicher Ahnen. Sie wird zu einem Spiegel, in dem die Elite ihre eigenen Triebkräfte erkennt: Ehrgeiz, Furcht, Selbstbeherrschung, Grausamkeit, Loyalität und Verrat. Wer sich in den Bildern ausschließlich als legitimer Herrscher wiedererkennen wollte, musste an ihrer Ambivalenz scheitern.

In diesem Zusammenhang gewinnt Saturn seine Schwere. Die Saturn-These von Peter Mark Adams geht wesentlich weiter als die allgemein belegbare Feststellung, dass astrologische und planetarische Vorstellungen in der Renaissance zu den intellektuellen Voraussetzungen gelehrter Bildprogramme gehörten. Adams deutet den gesamten Zyklus als „Spiel Saturns“ und verbindet ihn mit einem dunklen, möglicherweise heterodoxen Ritualmilieu der ferrarischen und venezianischen Elite. Diese Rekonstruktion ist weder durch ein erhaltenes Ritualbuch des Auftraggebers noch durch eine ausdrückliche Selbsterklärung des Decks abgesichert. Sie muss als anspruchsvolle, aber umstrittene Gesamtinterpretation kenntlich bleiben. Ihre Stärke liegt darin, dass sie die Gewalt, die Umkehrungen und die Erfahrung der Begrenzung nicht durch eine nachträglich harmonisierte Alchemie verdeckt.

Saturn war im astrologischen Denken der Renaissance ein ambivalenter Planet. Er konnte Kälte, Trockenheit, Melancholie, Alter, Verlust und soziale Absonderung bezeichnen, zugleich aber Kontemplation, Gedankentiefe und die Ablösung von den zerstreuen Anforderungen des gewöhnlichen Lebens. Marsilio Ficinos Umgang mit der saturnischen Melancholie bezeugt diese Doppelheit, ohne dadurch Adams' spezielle Deutung des Sola Busca zu beweisen. Für den Einweihungsschüler liegt der entscheidende Gedanke in der Schwelle: Saturn nimmt dem Herrscher die Illusion, Macht könne sich selbst begründen. Er unterwirft Geschlechter, Staaten und Ruhm der Zeit. Die Familie, die sich durch Bilder verewigen will, begegnet im saturnischen Spiegel der Endlichkeit ihrer Namen.

Darum wäre es zu einfach, den Sola-Busca-Tarot lediglich als Instrument elitärer Selbstbestätigung zu verstehen. Seine Kostbarkeit unterscheidet den Besitzer vom Ungebildeten; seine Rätselhaftigkeit unterscheidet den Eingeweihten vom bloßen Besitzer. Doch dieselben Bilder, die soziale Distinktion ermöglichen, untergraben die Sicherheit des Standes. Der Adept erkennt, dass Geburt, Wappen und Bibliothek nur äußere Voraussetzungen sind. Die eigentliche Elite kann nach neuplatonisch-hermetischem Verständnis nicht durch Blut begründet werden. Sie entsteht durch die Herrschaft des Nous über die ungeordneten Bewegungen der Seele. Damit richtet sich das Werk zwar gesellschaftlich an Wenige, geistig aber gegen die Selbstzufriedenheit dieser Wenigen.

Auch die mögliche Funktion der Karten als Gedächtnisbilder ist in diesem Sinne zu bestimmen. Eine unmittelbare Verwendung des vollständigen Decks als systematisch eingerichteter Gedächtnispalast ist nicht dokumentiert. Gleichwohl entspricht seine dichte Verbindung von Namen, Zahlen, Figuren, Geräten und Handlungen einer Kultur, die Bilder als Speicher und Auslöser komplexer Erkenntnisprozesse gebrauchte. Die Karte bewahrt keinen fertigen Lehrsatz. Sie nötigt den Betrachtenden, Beziehungen zwischen Geschichte, Kosmos und Seele herzustellen. Ihre Verslossenheit ist dabei nicht bloß Geheimhaltung. Sie ist eine Prüfung der Urteilskraft. Wer jede Ähnlichkeit sofort zur Gewissheit erhebt, verfällt dem Schein; wer aus Furcht vor Irrtum jede Deutung verweigert, bleibt ebenfalls an der Oberfläche.

Dies erklärt, weshalb ein solches Werk innerhalb von Elitenkreisen zirkulieren konnte, ohne notwendig zu einer allgemein zugänglichen Lehre zu werden. Geheimhaltung war in der politischen Welt des Quattrocento ebenso eine Technik des Überlebens wie in magischen und religiösen Traditionen. Familienarchive, diplomatische Korrespondenzen, gelehrte Manuskripte und astrologische Beratungen besaßen abgestufte Kreise der Zugänglichkeit. Das Sola Busca konnte seine Mehrdeutigkeit als Schutzform nutzen: Für den einen blieb es ein kostbares Kartenspiel, für den anderen ein antiquarisches Rätsel, für einen dritten möglicherweise ein Medium kontemplativer oder ritueller Arbeit. Dass eine solche abgestufte Verwendung möglich war, ist historisch plausibel; welche dieser Ebenen tatsächlich praktiziert wurden, ist nicht vollständig nachweisbar.

So erscheint hinter dem Ausdruck „Elitenfamilien“ kein geheimer Orden mit eindeutig bestimmbarer Mitgliederliste. Sichtbar wird vielmehr ein Netzwerk aus Fürstenhöfen, Patrizierhäusern, Bibliotheken, Werkstätten, Humanisten, Astrologen und diplomatischen Vermittlern. Ferrara und Venedig bilden darin keine austauschbaren Schauplätze. Ferrara steht für die künstlerische und gelehrte Ausarbeitung eines ungewöhnlichen Programms; Venedig für jene patrizische Machtwelt, in der dieses Programm aufgenommen, koloriert und bewahrt worden sein könnte. Das Haus Este bleibt ein entscheidender kultureller Bezug, ohne zum urkundlich bestätigten Auftraggeber erklärt werden zu dürfen. Marin Sanudo bleibt ein möglicher Besitzer oder Bezugspunkt, nicht der zweifelsfrei identifizierte Empfänger. Lazzarelli bleibt ein möglicher geistiger Inspirator, nicht der gesicherte Autor. Adams' Saturn-Deutung bleibt ein interpretativer Schlüssel, nicht die verlorene Beschriftung des Schlosses.

Gerade diese offenen Stellen gehören zur Einweihungsqualität des Werkes. Sie verlangen eine Erkenntnisform, die weder leichtgläubig noch verarmt ist. Der Schüler muss das Belegte festhalten, die Überlieferung von der Geschichte unterscheiden und die Hypothese in ihrer Schwebe ertragen. Erst dann zeigt sich, weshalb die Elitenfamilie der angemessene und zugleich unzureichende Adressat des Sola Busca war. Sie besaß die äußeren Mittel, um das Werk hervorzubringen und zu bewahren; aber das Werk prüfte, ob hinter dem ererbten Rang eine innere Ordnung entstanden war. Seine verborgenste politische Lehre lautet daher nicht,

dass die Herrschenden von Natur aus eingeweiht seien. Sie lautet, dass jede ererbte Elite vor einem zweiten Ursprung steht. Wie Alexander in der Legende zugleich aus dynastischer und übermenschlicher Herkunft hervorgeht, muss auch der Träger weltlicher Macht ein zweites Mal geboren werden: nicht in ein mächtigeres Geschlecht, sondern in die Verantwortung des erkennenden Geistes. Saturn bewacht diese zweite Geburt, weil er alles vernichtet, was nur Name, Besitz und Anmaßung ist. Was seine Prüfung übersteht, ist keine Familie im genealogischen Sinn mehr, sondern eine Gemeinschaft derjenigen, die Macht zuerst an sich selbst vollzogen haben.

Die Kleinen Arcana des Sola Busca Tarot

Die Stäbe

Das As der Stäbe



Das Kartenbild des As der Stäbe des Sola-Busca-Tarots zeigt in seinem Zentrum zwei kleine, nackte, geflügelte Gestalten, die einander zugewandt sind. Beide erscheinen als kindlich proportionierte, geflügelte Wesen, deren Körper in der unteren Bildhälfte angeordnet sind. Sie stehen beziehungsweise schweben einander gegenüber und richten ihre Arme nach oben und zur Mitte. Zwischen ihnen befindet sich ein einzelner, ungewöhnlich großer Stab beziehungsweise eine Keule, die sie gemeinsam tragen oder emporhalten. Der Stab ist im Verhältnis zu den beiden Gestalten gewaltig; er überragt ihre Körper deutlich und bildet das beherrschende materielle Element der Darstellung. Die beiden Figuren sind nicht voneinander

abgewandt, sondern stehen in einer aufeinander bezogenen Haltung. Ihre Bewegungen führen zur gemeinsamen Mitte, während der Stab die von beiden Händen getragene Verbindung über ihnen bildet. Die Karte besitzt damit eine auffällige vertikale Ordnung: Unten befinden sich die beiden Gestalten, darüber liegt das von ihnen gehaltene Zeichen der Farbe. Die Mitte des Bildes wird nicht durch eine einzelne Person besetzt, sondern durch das Verhältnis zweier Wesen zu einem gemeinsamen Gegenstand. Anders als zahlreiche andere Sola-Busca-Karten, deren Szenen durch Landschaften, Architektur, Waffen oder komplexe Handlungen erzählerisch ausgreifen, ist dieses Bild vergleichsweise konzentriert. Es gibt keinen ausgedehnten Handlungsraum, in dem sich die Figuren verlieren könnten. Der Blick wird auf die beiden Körper und den einen Stab zurückgeführt. Dadurch entsteht eine eigentümliche Geschlossenheit: zwei Gestalten, ein Gegenstand, eine gemeinsame Bewegung. Auch die Differenz zwischen der geringen Größe der Figuren und der Übergröße des Stabes fällt unmittelbar ins Auge. Die Farbigkeit folgt der für die handkolorierten Sola-Busca-Blätter charakteristischen Renaissancepalette; entscheidend ist dabei weniger eine einzelne Farbe als die klare Hervorhebung der Figuren und des Stabes voneinander. In der Karte findet sich zudem das Monogramm „M S“, das auch auf dem As der Schwerter erscheint. Seine genaue Bedeutung ist nicht abschließend gesichert; eine Verbindung mit Marino Sanudo wurde in der Forschung vorgeschlagen, ist aber als Zuschreibung und nicht als gesicherte Tatsache zu behandeln.

Schon diese nüchterne Beschreibung zeigt, dass das As der Stäbe sein Thema nicht durch die Darstellung eines einzelnen Helden entfaltet. Es gibt hier keinen souveränen Träger der Stabkraft, keinen Herrscher, keinen Ritter und keine einzelne handelnde Person. Die Kraft des Stabes wird vielmehr zwischen zwei Gestalten sichtbar. Der Stab ist nicht einfach vorhanden; er wird gehalten. Er gehört in der Bildhandlung keinem der beiden Wesen allein. Seine Stellung entsteht aus einer Beziehung. Das ist für ein As von besonderem Gewicht, denn das Ass bezeichnet innerhalb der Kleinen Arkana den Anfang einer Farbqualität, noch bevor diese sich in die Vielheit der nachfolgenden Zahlenkarten ausdifferenziert. Der Anfang erscheint hier nicht als isolierter Punkt, sondern als eine Kraft, die bereits Beziehung voraussetzt. Das Eine wird durch Zwei getragen.

Damit liegt in der Bildordnung eine Spannung, die für das gesamte Verständnis der Karte entscheidend ist. Die Zahl Eins ist die Zahl des ungeteilten Ursprungs; das Bild zeigt jedoch zwei Gestalten. Der Stab ist einer, die Träger sind zwei. Das Eine erscheint in der Form einer Zweiheit. Diese scheinbare Abweichung von der erwartbaren numerischen Logik ist gerade deshalb bedeutsam, weil sie die Frage nach dem Wesen des Anfangs eröffnet. Ein Ursprung ist nicht notwendigerweise eine einsame Monade, die ohne Beziehung existiert. Er kann vielmehr als eine Kraft erscheinen, die erst in einer Polarität wirksam wird. Der Stab ist einer, aber seine Wirksamkeit wird von zwei Seiten getragen. Die Karte macht damit aus der Einheit keine Abstraktion, sondern eine Beziehung.

Die beiden Gestalten sind dabei nicht bloß dekorative Staffage. Ihre Körper sind funktional aufeinander bezogen. Beide wenden sich dem gemeinsamen Gegenstand

zu; beide bringen ihre Kraft in dieselbe Bewegung ein. Es entsteht weder ein Kampf um den Besitz des Stabes noch eine Hierarchie, in der einer den anderen beherrscht. Ebenso wenig ist eine passive Empfangssituation dargestellt. Die beiden Gestalten wirken zusammen. Die Karte zeigt deshalb eine ursprüngliche Form von Kooperation, ohne dass daraus bereits die harmonische Vollendung späterer Karten abgeleitet werden müsste. Noch ist nichts entwickelt, nichts verteilt und nichts dauerhaft geordnet. Aber eine Möglichkeit ist vorhanden: Kraft kann gemeinsam getragen werden.

Gerade darin unterscheidet sich das As der Stäbe von einer späteren Stufe der Stäbereihe. Die nachfolgenden Karten entfalten den Stab in verschiedenen Formen von Handlung, Ausrichtung, Konkurrenz, Behauptung, Überlegenheit, Last und schließlich in den Hofkarten als verkörperte Fähigkeit. Im Ass liegt dagegen die Kraft noch vor ihrer sozialen und psychologischen Differenzierung. Sie ist noch nicht zum persönlichen Willen eines Einzelnen geworden. Sie ist Potential. Der Stab ist groß, aber die Geschichte, die aus ihm entstehen wird, hat noch nicht begonnen. Das Bild zeigt den Ursprung einer Handlungskraft, nicht ihre spätere Konsequenz.

Das erklärt auch die eigentümliche Wirkung der beiden kleinen Gestalten. Sie erscheinen gegenüber der Größe des Stabes fast untergeordnet, aber nicht ohnmächtig. Ihre Kleinheit setzt den Maßstab. Was zwischen ihren Händen liegt, ist größer als jeder einzelne Träger. Die Kraft, die sich hier zeigt, überschreitet den Einzelnen. Das lässt sich zunächst ganz konkret aus der Bildproportion ableiten: Der Gegenstand ist größer als seine Träger. Erst auf dieser Grundlage kann die symbolische Deutung einsetzen. Die Stabkraft ist etwas, das der einzelne Mensch nicht einfach besitzt wie einen Gegenstand in der Hand. Sie muss aufgenommen, geführt, getragen und in Beziehung gebracht werden.

Die Farbe der Stäbe gehört im Sola-Busca zu jener Sphäre, die als elementare Energie, Impuls und bewegende Kraft gelesen werden kann. Innerhalb des auf das Deck bezogenen Deutungskorpus erscheint der Stab als eine initiale Energie, die Bewegung hervorbringt. Diese Auffassung steht zugleich in einem weiteren Deutungsrahmen, in dem die vier Farben nicht bloß vier Gegenstandsbereiche darstellen, sondern unterschiedliche Weisen menschlicher und kosmischer Erfahrung strukturieren. Stäbe sind dabei nicht einfach „Feuer“, wenn Feuer lediglich als lexikalisches Stichwort verstanden würde. Ihr eigentliches Thema ist die Energie, durch die etwas überhaupt in Gang kommt. Das kann Wille sein, Tatkraft, schöpferischer Impuls, Begehren, Unternehmung, Macht oder die Fähigkeit, eine Möglichkeit in Bewegung zu setzen. In einer Renaissance-Lesart kann sich darin ebenso die politische und schöpferische Energie des handelnden Menschen spiegeln wie eine geistige Kraft, die eine Veränderung initiiert.

Das As der Stäbe ist deshalb nicht einfach „mehr Energie“. Es ist der Augenblick, in dem Energie erstmals als eigene Sphäre hervortritt. Die Kraft ist noch nicht durch Erfahrung geformt. Sie hat noch keine Geschichte, keine Gewohnheit und keine Niederlage. Sie ist reine Möglichkeit. Das erklärt die Jugendlichkeit der beiden Gestalten. Sie erscheinen nicht als gereifte Herrscher, sondern als Wesen am Anfang

einer Entwicklung. Ihre Nacktheit entzieht ihnen die Zeichen sozialer Rolle, Rangordnung und kultureller Identität. Sie tragen keine Waffen, keine Insignien und keine Kleidung, die ihnen eine bestimmte historische Persönlichkeit zuweisen würde. Was sichtbar wird, ist daher weniger eine gesellschaftliche Figur als eine elementare menschliche beziehungsweise imaginale Kraft.

Hier berührt die Karte eine charakteristische Eigenart des Sola-Busca-Tarots. Die Trümpfe dieses Spiels treten vielfach als benannte historische oder mythologische Gestalten auf, während die Karten der Farben Szenen und Figuren aus einer anderen Ebene zeigen. Die Stäbe besitzen ihre eigenen Hofgestalten: Bube, Ritter, Königin und König. In der überlieferten Sola-Busca-Reihe erscheinen als Hofkarten des Stabs Ritter Apolino, Königin Palas und König Levio Plauto R.; der Bube bleibt gegenüber den benannten historischen Gestalten ohne einen entsprechenden Eigennamen. Das Ass steht somit vor jeder solchen Verkörperung. Es ist die Farbe, bevor sie Person wird.

Gerade darin liegt die besondere Bedeutung des Ranges. Ein Ass ist keine gewöhnliche Eins. Historisch und systematisch ist das Ass die Eingangskarte einer Farbe, aber im Tarot besitzt es zugleich eine Sonderstellung: Es ist der konzentrierte Ursprung, aus dem die nachfolgenden Differenzierungen hervorgehen. Die Eins bezeichnet hier daher weniger eine abgeschlossene Einheit als einen Anfangszustand. Im As der Stäbe wird diese Anfangskraft durch die beiden Träger sichtbar. Das Eine ist nicht die Menge der dargestellten Figuren, sondern der eine Stab als gemeinsamer Mittelpunkt. Die Zweiheit der Träger macht die Einheit des Gegenstandes erst sichtbar.

Damit lässt sich auch das Verhältnis von Zahl und Farbe genauer bestimmen. Die Eins gibt der Stabkraft keine fertige Form; sie entzieht ihr vielmehr noch jede spätere Spezialisierung. Sie sagt nicht, ob die Energie schöpferisch, kriegerisch, erotisch, politisch oder geistig eingesetzt werden wird. Sie ist die Möglichkeit all dieser Entwicklungen. Die Farbe bestimmt die Richtung, die Eins bestimmt den Grad der Verdichtung. Aus ihrer Verbindung entsteht eine ursprüngliche, noch ungeteilte Handlungsenergie.

Die nachfolgende Zwei der Stäbe macht daraus bereits etwas anderes. Wo das Ass die Kraft hervorbringt, beginnt die Zwei, sie zu positionieren. In der Zwei tritt die Möglichkeit des Gegenübers, der Wahl, der Ausrichtung und der Polarität hervor. Die Drei kann daraus eine Ausdehnung und Verwirklichung entwickeln; die Vier eine Form von Ordnung und Stabilisierung; die Fünf eine Erfahrung von Konkurrenz und Reibung; die späteren Zahlen führen die Stabkraft durch weitere Formen der Bewährung, Beschleunigung, Beharrung und Belastung bis zur Zehn. Erst danach beginnt mit den Hofkarten eine neue Ebene: Die Kraft wird zu einer Gestalt, zu einer Haltung, zu einer Personifizierung. Die Reihe der Stäbe kann deshalb als Entwicklung von Energie zu Erfahrung und schließlich von Erfahrung zu verkörperter Fähigkeit gelesen werden. Eine solche Entwicklung ist keine historisch überlieferte „ursprüngliche Bedeutung“ der Zahlenreihe, sondern eine systematische

Lesart, die aus der Stellung der Karten und ihrer Bildsprache gewonnen werden kann.

Das As steht am Anfang dieser Bewegung, aber gerade deshalb enthält es bereits die Möglichkeit ihres gesamten Verlaufs. In ihm ist noch nicht sichtbar, was aus dem Stab werden wird. Doch die spätere Geschichte ist als Potential bereits vorhanden. Die Kraft kann sich verbinden, ausdehnen, behaupten, streiten, siegen, erschöpfen und schließlich in einer menschlichen Gestalt verkörpert werden. Der Anfang trägt die Möglichkeit der ganzen Entwicklung in sich, ohne sie schon festzulegen.

Die Karten derselben Farbe machen deutlich, warum der Stab im Ass noch nicht als individuelle Macht verstanden werden darf. Der Ritter der Stäbe, Apolino, bringt die Stabkraft in Bewegung. Die Königin Palas verkörpert eine andere Form ihrer Reife und inneren Organisation. Der König Levio Plauto R. führt sie in die Sphäre von Herrschaft und äußerer Ordnung. Zwischen diesen Hofgestalten und dem Ass liegt eine ganze Entwicklung: Aus einer zunächst anonymen Kraft wird eine menschliche Fähigkeit, die sich in Handlung, Haltung und Führung verkörpert. Das Ass ist somit die Quelle, nicht die Herrschaft über die Quelle.

Die Stäbereihe lässt sich dadurch auch als Geschichte der Verantwortung lesen. Am Anfang steht eine Energie, die noch keine eindeutige Richtung besitzt. Gerade deshalb ist sie frei, aber auch unbestimmt. Freiheit bedeutet hier nicht, dass alles beliebig möglich wäre. Sie bedeutet vielmehr, dass die Kraft noch nicht durch ihre Folgen festgelegt ist. Erst die nachfolgenden Karten zeigen, was geschieht, wenn diese Energie in eine Richtung tritt. Das Ass selbst kennt noch nicht die Last der Zehn und noch nicht die Verantwortung des Königs. Aber ohne seine ursprüngliche Kraft könnten weder Bewegung noch Herrschaft entstehen.

Von besonderer Bedeutung ist dabei die Größe des Stabes. Er ist nicht klein und handlich wie ein gewöhnliches Werkzeug. Er wirkt fast überdimensioniert. Diese Proportion kann als Hinweis darauf verstanden werden, dass die ursprüngliche Kraft größer ist als das einzelne Ich, das sie aufnimmt. Der Mensch erzeugt nicht vollständig aus sich selbst, was ihn bewegt. Kreativität, Wille, Begehren und Tatkraft erfahren sich häufig als etwas, das durch den Menschen hindurchgeht und ihn zugleich übersteigt. In einer hermetischen Perspektive kann daraus eine weiterführende Vorstellung entstehen: Der Mensch ist nicht allein Schöpfer, sondern Teilhaber an einer kosmischen oder natürlichen Dynamik. Diese Deutung ist eine spätere Interpretation und darf nicht als historisch belegte Aussage über die Absicht des unbekannten Kartenmachers ausgegeben werden. Sie passt jedoch bemerkenswert gut zu einer Renaissance-Welt, in der Natur, Mensch und Kosmos als miteinander korrespondierende Ebenen gedacht werden konnten.

Gerade der Begriff der Teilhabe ist hier wichtiger als der Begriff des Besitzes. Die beiden Gestalten besitzen den Stab nicht. Sie halten ihn gemeinsam. Das ist ein grundlegender Unterschied. Besitz macht einen Gegenstand zum Eigentum eines Einzelnen; gemeinsames Tragen macht ihn zum Mittelpunkt einer Beziehung. In dieser Hinsicht zeigt das Ass eine Form von Macht, die noch nicht Herrschaft

geworden ist. Es gibt Kraft, aber noch keinen Herrscher. Es gibt Energie, aber noch keine Institution. Es gibt einen Impuls, aber noch keine festgelegte Absicht.

Diese Unbestimmtheit ist keine Schwäche der Karte. Sie gehört zu ihrer Funktion. Der Anfang muss offen sein, wenn Entwicklung überhaupt möglich bleiben soll. Eine vollständig bestimmte Anfangskraft wäre bereits ein Ergebnis. Das Ass dagegen stellt die Möglichkeit bereit, aus der spätere Formen hervorgehen können.

Die beiden geflügelten Gestalten erweitern diese Beobachtung um eine weitere Ebene. Ihre Flügel sind sichtbar, ohne dass das Bild einen Flugvorgang zeigen würde. Die Gestalten sind nicht unterwegs; sie konzentrieren ihre Bewegung auf das gemeinsame Halten. Gerade dadurch entsteht eine Spannung zwischen Beweglichkeit und Bindung. Flügel ermöglichen Bewegung, der Stab verlangt gemeinsames Halten. Die Karte verbindet also ein Potential zur Erhebung oder Bewegung mit einer konkreten Aufgabe. Energie allein genügt nicht. Sie muss gesammelt werden.

Hier lässt sich eine erste hermetische Parallele ziehen. Hermetische und alchemische Bildwelten beschäftigen sich immer wieder mit der Frage, wie disparate Kräfte zusammengeführt werden können, ohne dass eine von ihnen einfach verschwindet. Vereinigung bedeutet nicht bloße Verschmelzung, sondern eine neue Form von Einheit, in der die Unterschiede der Bestandteile weiterhin wirksam bleiben. Das Bild der beiden Träger lässt sich in diesem Sinne als anschauliche Metapher einer Vereinigung lesen: Zwei Wesen bleiben zwei Wesen, und dennoch entsteht aus ihrer gemeinsamen Tätigkeit eine Einheit. Diese Lesart ist hermeneutisch und nicht als Nachweis einer konkreten alchemischen Chiffre auf dieser Karte zu verstehen. Das Sola-Busca insgesamt besitzt jedoch nachweislich eine außergewöhnlich dichte Beziehung zu Renaissance-Bildwelten, in denen alchemische, humanistische und mythologische Motive miteinander verschränkt wurden; die Forschung diskutiert das Deck deshalb sowohl kunsthistorisch als Renaissance-Tarot als auch unter hermetisch-alchemischen Gesichtspunkten.

Die Karte kann in diesem Sinne als Bild einer ersten Konjunktion verstanden werden. Noch ist nichts differenziert, aber bereits etwas verbunden. Der Stab ist das Dritte, das zwischen den beiden Gestalten entsteht und sie zugleich aufeinander ausrichtet. Er ist weder der eine noch der andere. Er bildet eine gemeinsame Aufgabe. Dadurch wird das Bild philosophisch interessanter, als es eine bloße Darstellung von „Energie“ wäre. Es geht nicht nur darum, dass Kraft vorhanden ist, sondern darum, wie Kraft zwischen verschiedenen Trägern eine Form gewinnt.

Diese Struktur unterscheidet die Stäbe zugleich von den anderen Farben. Die Kelche bringen dieselbe Grundfrage der Verbindung in eine andere Sphäre. Dort entsteht Beziehung über Aufnahme, Gefühl, Gemeinschaft und seelische Resonanz. Die Münzen stellen die Frage nach Verkörperung, Wert, Bestand und materieller Form. Die Schwerter führen in die Sphäre der Unterscheidung, des Urteils und der Trennung. Die Stäbe dagegen zeigen, wie etwas überhaupt in Bewegung kommt. Ihre besondere menschliche Erfahrungsdimension liegt nicht primär im Haben, Erkennen oder Fühlen, sondern im Hervorbringen von Bewegung.

Das As der Stäbe ist deshalb der Punkt, an dem Möglichkeit zu Impuls wird. Noch ist keine Entscheidung gefallen, aber etwas hat begonnen, sich zu bewegen. Noch ist kein Werk geschaffen, aber die Energie des Werkes ist vorhanden. Noch ist keine Herrschaft errichtet, aber die Fähigkeit zur Durchsetzung existiert. Noch ist kein Weg beschritten, aber die Kraft des Aufbruchs ist da.

Die Beziehung zum As der Schwerter macht diese Unterscheidung besonders deutlich. Auch dort beginnt eine elementare Kraft, doch die Schwerter führen in eine Sphäre der Differenzierung und Entscheidung. Die Stäbe setzen in Bewegung, die Schwerter schneiden und unterscheiden. Das eine kann ohne das andere nicht dauerhaft bestehen. Energie ohne Unterscheidung kann blind werden; Unterscheidung ohne Energie bleibt wirkungslos. Im Sola-Busca-System erscheinen die Farben deshalb nicht als isolierte Behälter, sondern als verschiedene Modi einer umfassenderen menschlichen Wirklichkeit. Das Feuerartige des Stabes muss sich später mit Urteilskraft, Gefühl und materieller Gestalt verbinden.

Das Verhältnis zum As der Kelche und zum As der Münzen erweitert diese Perspektive nochmals. Die vier Asse können als vier verschiedene Erscheinungsweisen des Anfangs gelesen werden: In den Kelchen beginnt eine Sphäre des Aufnehmens und Verbindens, in den Münzen eine Sphäre der Verkörperung und Wertbildung, in den Schwertern eine Sphäre der Unterscheidung und Erkenntnis, in den Stäben eine Sphäre der Bewegung und Initiative. Eine solche Vierheit ist keine zwingende historische Lehre des Sola-Busca-Tarots, doch sie macht sichtbar, warum die vier Farben nicht bloß unterschiedliche Gegenstände darstellen. Jede Farbe beantwortet auf ihre Weise die Frage, wie aus Möglichkeit Wirklichkeit werden kann.

Gerade die Stäbe beginnen nicht mit Besitz, sondern mit Kraft. Das ist ihr Eigenes. Die Kraft muss anschließend lernen, sich zu richten, mit anderen Kräften umzugehen, Widerstand zu erfahren und Grenzen anzuerkennen. Deshalb führt die Stäbereihe notwendig aus der Offenheit des Asses in zunehmend komplexere Situationen. Was im Ass noch frei und unbestimmt erscheint, wird später durch die Wirklichkeit geprüft.

Die zeitliche Dimension der Karte ist deshalb eigentümlich. Das Ass ist gegenwärtig, weil es den Augenblick des Beginns darstellt. Zugleich verweist es auf eine Zukunft, die noch nicht festgelegt ist. Es enthält Vergangenheit nur insofern, als jede neue Kraft aus Bedingungen hervorgeht, die bereits vorhanden sind. Das Bild selbst zeigt jedoch keinen Rückblick. Es ist ganz auf die gegenwärtige Entstehung einer Handlungskraft konzentriert. Der Stab wird gehalten; die Energie ist da. Was daraus wird, liegt jenseits des dargestellten Augenblicks.

Das macht das Ass zu einer Schwellenkarte, allerdings nicht zu einer Schwelle zwischen zwei bereits bekannten Zuständen. Es ist die Schwelle zwischen Nicht-Handlung und Handlung, zwischen Potential und Entfaltung. Auf der einen Seite liegt die noch unbestimmte Möglichkeit; auf der anderen beginnt die lange Reihe

ihrer Konsequenzen. Die Karte überschreitet die Schwelle nicht vollständig. Sie zeigt den Moment, in dem die Schwelle überhaupt erst sichtbar wird.

Darin liegt auch ihre innere Freiheit. Der Mensch ist im Ass weder Herrscher noch Opfer der Kraft. Er befindet sich in ihrer Nähe. Die beiden Gestalten tragen sie gemeinsam, ohne sie bereits zu beherrschen. Das Verhältnis von Freiheit und Verantwortung ist deshalb noch unausgebildet. Die Freiheit besteht in der Offenheit der Möglichkeit; die Verantwortung wird erst entstehen, sobald die Kraft eine Richtung erhält. Das Ass ist der Augenblick vor der endgültigen Festlegung.

Diese Offenheit darf nicht mit Beliebigkeit verwechselt werden. Die Stabkraft hat eine bestimmte Qualität. Sie drängt zur Bewegung. Sie will nicht einfach betrachtet werden. In diesem Sinne ist das Ass eine Herausforderung an jede rein kontemplative Auffassung des Tarotbildes. Die Karte enthält eine Aktivierung. Etwas möchte geschehen. Doch was geschehen soll, wird nicht durch das Ass selbst vorgeschrieben. Das Bild stellt die Energie bereit, nicht deren moralische Bewertung.

Hier kann auch der Begriff des Daimon beziehungsweise Genius, der im weiteren Deutungshorizont des Sola-Busca-Tarots eine Rolle spielt, vorsichtig anschließen. In der antiken und Renaissance-Tradition konnte ein Daimon als vermittelnde Instanz zwischen göttlicher und menschlicher Sphäre gedacht werden, ohne mit dem späteren christlichen Begriff des „Dämons“ gleichgesetzt werden zu dürfen. Die beiden geflügelten Wesen des As der Stäbe müssen deshalb keineswegs als solche Daimones identifiziert werden; dafür fehlt ein belastbarer ikonographischer Nachweis. Dennoch eröffnet ihre Gestalt einen vergleichbaren Denkraum: Zwischen einer übergeordneten Kraft und ihrer menschlichen Verwirklichung kann eine vermittelnde Bildgestalt stehen. Im Ass bleibt diese Vermittlung noch elementar und anonym.

Die Renaissance war geradezu geprägt von solchen Zwischenformen. Antike Götter, Genien, Allegorien, Tugenden und historische Personen konnten in einem Bildsystem nebeneinanderstehen und unterschiedliche Ebenen einer geistigen Ordnung repräsentieren. Das Sola-Busca-Tarot gehört zu dieser Welt der Bildverdichtung. Seine Trümpfe verbinden Namen der Antike und Geschichte mit allegorischen Rollen; seine Kleinen Arkana übersetzen die Farben in Handlungsszenen und Gestalten. Die scheinbare Einfachheit des As der Stäbe ist daher nicht mit Bedeutungsarmut gleichzusetzen. Sie kann vielmehr die elementare Stufe eines Systems darstellen, dessen spätere Karten die Grundkraft immer stärker individualisieren.

Auch die kunsthistorische Stellung des Sola-Busca verstärkt diese Betrachtung. Das Deck aus dem späten 15. Jahrhundert ist das früheste vollständig erhaltene Tarot, dessen Karten der Kleinen Arkana systematisch mit figürlichen Szenen ausgestattet sind. Gerade diese Bildhaftigkeit wurde für die spätere Tarotgeschichte außerordentlich wirksam. Die Forschung sieht deutliche Beziehungen zwischen mehreren Sola-Busca-Motiven und dem Rider-Waite-Smith-Tarot; besonders gut erkennbar sind solche Verbindungen bei bestimmten Kleinen Arkana wie Drei der

Schwerter und Zehn der Schwerter beziehungsweise Zehn der Stäbe. Für das As der Stäbe ist eine direkte Übernahme durch Pamela Colman Smith dagegen nicht in gleicher Weise als konkrete Kopie zu behaupten. Die historische Bedeutung der Sola-Busca-Kleinen-Arkana liegt dennoch darin, dass hier bereits mehrere Jahrhunderte vor dem modernen Tarot die Möglichkeit einer erzählerisch und symbolisch lesbaren Zahlenkarte verwirklicht war.

Das ist für das As der Stäbe besonders aufschlussreich. Eine abstrakte Anordnung von Stäben hätte lediglich die Anzahl der Farbe angezeigt. Dieses Bild macht dagegen aus dem Ass eine Szene. Die Zahl wird nicht nur gezählt, sondern erlebt. Der einzelne Stab wird zum Gegenstand einer Handlung. Dadurch beginnt die Kleine Arkana bereits hier, eine Welt menschlicher Erfahrung aufzubauen.

Die spätere Wirkungsgeschichte darf jedoch nicht rückwirkend als Beweis für die ursprüngliche Bedeutung verwendet werden. Dass moderne Tarotkarten von der Bildsprache des Sola-Busca beeinflusst wurden, bedeutet nicht, dass das As der Stäbe bereits im 15. Jahrhundert dieselben psychologischen Bedeutungen besaß, die ihm moderne Tarotliteratur zuschreibt. Historisch belegbar ist die Existenz des Bildes und seine Stellung im Deck; weitergehende Bedeutungen sind aus der Ikonographie, dem Renaissance-Kontext und späteren Deutungstraditionen zu erschließen und entsprechend voneinander zu unterscheiden.

Auch die mögliche Verbindung des Monogramms „M S“ mit Marino Sanudo muss in diesem Sinn behandelt werden. Die Identifizierung ist interessant, weil Sanudo als venezianischer Humanist und Chronist in das kulturelle Umfeld passt, in dem ein derartiges Bildsystem denkbar ist. Sie ist jedoch keine gesicherte Grundlage dafür, das gesamte Ass unmittelbar als persönliches Wappen- oder Lebenssymbol Sanudos zu interpretieren. Die Diskussion um die Heraldik und das Monogramm gehört vielmehr zur Provenienz- und Auftraggeberfrage des Sola-Busca und bleibt in Einzelheiten offen.

Die historische Vorsicht führt jedoch nicht zu einer Verarmung der Interpretation. Im Gegenteil: Gerade weil das Bild nicht durch eine einzige nachträglich festgelegte Bedeutung erschöpft werden kann, wird seine formale Struktur umso wichtiger. Zwei Gestalten tragen einen Stab. Das ist sicher. Aus dieser Tatsache ergibt sich die symbolische Grundspannung: Eine Einheit wird durch Beziehung wirksam.

Darin liegt vielleicht die tiefste menschliche Erfahrung des Bildes. Der Anfang einer Handlungskraft ist nicht notwendig der einsame Entschluss eines autonomen Ichs. Vielmehr entsteht Kraft häufig zwischen Menschen, zwischen Körpern, zwischen Vorbildern, zwischen Natur und Geist, zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit. Die Karte zeigt keinen isolierten Schöpfer. Sie zeigt eine Kraft, die gemeinsam getragen wird.

Diese Einsicht verändert auch die Bedeutung des Begriffs „Willen“. Wille ist im Ass noch nicht Herrschaft. Er ist zunächst Lebendigkeit. Erst später kann aus ihm

Durchsetzung, Führung oder Macht werden. Der Anfang des Willens ist daher nicht die Beherrschung der Welt, sondern die Erfahrung, dass etwas in Bewegung kommen kann. Die beiden Gestalten stehen an diesem Ursprung. Sie sind Träger einer Möglichkeit, deren endgültige Form noch offen ist.

Die Karte besitzt damit eine eigentümliche Spannung zwischen Unschuld und Verantwortung. Die nackten, kindlich wirkenden Gestalten lassen die ursprüngliche Kraft unverstellt erscheinen. Nichts deutet auf die komplizierten Interessen, Ängste und Strategien hin, die spätere Karten beherrschen können. Doch gerade weil die Kraft noch unschuldig ist, ist sie gefährlich offen. Dieselbe Energie, die ein Werk hervorbringt, kann später in Kampf, Überforderung oder Machtstreben umschlagen. Das Ass bewertet diese Möglichkeiten nicht. Es zeigt die Quelle, aus der sie hervorgehen.

In diesem Sinne ist die Karte weder „gut“ noch „schlecht“. Sie ist vor der moralischen Auswertung. Energie besitzt noch keine Ethik; erst ihre Richtung macht sie verantwortlich. Das ist ein entscheidender Unterschied zu vereinfachenden Tarotdeutungen. Die Karte zeigt nicht den Erfolg einer Handlung und auch nicht deren Scheitern. Sie zeigt die Bedingung, unter der beides überhaupt möglich wird.

Auch alchemisch lässt sich diese Struktur als Anfang eines Werkes lesen. Die Alchemie interessiert sich nicht nur für fertige Stoffe, sondern für Prozesse, in denen eine zunächst unbestimmte Materie in eine neue Ordnung überführt wird. Der Stab des Asses kann in einer solchen freien Lesart als konzentrierter Impuls verstanden werden, der eine Transformation einleitet. Die beiden Träger verkörpern dabei nicht notwendig konkrete alchemische Substanzen; vielmehr machen sie sichtbar, dass Transformation eine Verbindung von Kräften voraussetzt. Aus Zweiheit entsteht eine gemeinsame Wirksamkeit. Erst dadurch kann später Differenzierung und Verwandlung erfolgen.

Die Nähe zu hermetischem Denken wird noch deutlicher, wenn das Verhältnis von Mikrokosmos und Makrokosmos berücksichtigt wird. Das einzelne Bild ist klein, doch es kann eine Struktur des Ganzen spiegeln: Eine elementare Kraft wird durch Polarität getragen und tritt dadurch in die Welt. Der Mensch ist in dieser Perspektive nicht außerhalb des kosmischen Prozesses, sondern nimmt an ihm teil. Wiederum handelt es sich dabei um eine interpretative Übertragung und nicht um den Nachweis einer konkreten historischen Lehre, die der Künstler mit dieser Karte bewusst verschlüsselt hätte. Sie ist dennoch anschlussfähig an jene Renaissance-Traditionen, in denen Natur, Mensch und Kosmos als korrespondierende Ordnungen gedacht wurden.

Das Verhältnis von Teil und Ganzem wird dadurch besonders deutlich. Als Einzelkarte zeigt das Ass nur einen Anfang. Als Teil der Stäbereihe zeigt es die Quelle einer Entwicklung. Als Teil der vier Farben zeigt es eine besondere Form von Anfang überhaupt. Und als Teil des gesamten Tarot zeigt es eine anthropologische Grundfrage: Was geschieht, wenn Möglichkeit zu Kraft wird?

Die Antwort des As der Stäbe lautet nicht: Der Mensch soll handeln. Eine solche Aussage wäre bereits Ratgeberpsychologie und würde die Vielschichtigkeit des Bildes verkürzen. Die Karte zeigt vielmehr, dass jede Entwicklung eine Phase besitzt, in der Energie vorhanden ist, bevor sie ihre endgültige Form gefunden hat. Dieser Zwischenzustand ist weder leer noch abgeschlossen. Er ist voller Zukunft.

Deshalb ist das Eigene dieser Karte nicht einfach „Neuanfang“. Der Neuanfang ist nur die äußerste Beschreibung. Tiefer gesehen zeigt das As der Stäbe den Ursprung von Wirksamkeit. Es zeigt, wie aus einer noch unbestimmten Möglichkeit eine gemeinsam getragene Kraft entsteht. Die Zahl Eins verlangt Einheit, das Bild zeigt Zweiheit; die Farbe Stäbe verlangt Bewegung, das Bild zeigt Sammlung; die Gestalten besitzen Flügel, bleiben aber an den gemeinsamen Gegenstand gebunden. Gerade diese Spannungen machen die Karte lebendig.

Der Anfang erscheint hier nicht als Punkt, sondern als Beziehung. Das Eine ist nicht das Gegenteil des Vielen, sondern dessen Keim. Zwei Wesen tragen einen einzigen Stab, und gerade dadurch wird sichtbar, dass Einheit nicht immer Einsamkeit bedeutet. Der Ursprung kann geteilt werden, ohne sich zu verlieren. Kraft kann gemeinsam sein, ohne dadurch schwächer zu werden. Eine Bewegung kann aus der Mitte zweier Träger entstehen, ohne dass einer von beiden den anderen beherrschen muss.

Damit enthält das Ass bereits eine stille Kritik an jeder Vorstellung von Macht als bloßem Besitz. Die spätere Stäbereihe wird Macht, Konkurrenz, Behauptung und Verantwortung zeigen; das Ass aber erinnert daran, dass Macht ihren Ursprung nicht notwendig in Herrschaft hat. Vor jeder Herrschaft steht Energie. Vor jeder Entscheidung steht Möglichkeit. Vor jedem Werk steht der Impuls, der es überhaupt erst entstehen lässt.

Die Karte steht deshalb am Anfang der Stäbe, weil hier noch nichts verbraucht ist. Die Kraft hat noch keine Niederlage erlebt, keine Last übernommen, keinen Widerstand überwunden und keinen Sieg errungen. Sie ist ungeteilt. Aber sie ist auch noch nicht geprüft. Ihre Reinheit ist zugleich ihre Unwissenheit. Das ist die Wahrheit des Anfangs: Er besitzt eine Freiheit, die nur deshalb so groß ist, weil ihre Folgen noch unbekannt sind.

Wenn die späteren Karten der Stäbe den Weg dieser Energie durch Welt und Mensch zeigen, dann bewahrt das Ass die Erinnerung an ihren ersten Zustand. Es erinnert daran, dass jede entwickelte Fähigkeit einmal Möglichkeit war. Der Ritter, der handelt, der König, der führt, die Kräfte des Konflikts und der Bewährung, die in der Zahlenreihe sichtbar werden, sind nicht von Anfang an gegeben. Sie sind gewordene Formen derselben ursprünglichen Energie.

So gesehen ist das As der Stäbe nicht nur der Beginn einer Kartenreihe. Es ist das Bild des Beginnens selbst. Es zeigt den Augenblick, in dem eine Kraft noch größer ist als ihre spätere Geschichte. Zwei kleine Gestalten halten einen einzigen

gewaltigen Stab, und in diesem einfachen Verhältnis liegt die ganze Spannung des Werdens: Das, was getragen wird, ist größer als jeder einzelne Träger; das, was gemeinsam getragen wird, kann dennoch zu einer Einheit werden; und das, was als Einheit erscheint, enthält bereits die Möglichkeit einer unendlichen Ausfaltung.

Die eigentliche Wahrheit des As der Stäbe liegt deshalb nicht darin, dass etwas Neues kommt. Sie liegt darin, dass Neues überhaupt nur entstehen kann, wenn eine Kraft sich aus ihrer bloßen Möglichkeit heraus in Beziehung setzt. Der Stab ist noch kein Weg, kein Werk und keine Herrschaft. Er ist die Kraft, aus der Weg, Werk und Herrschaft hervorgehen können. Das Bild hält genau diesen Augenblick fest: nicht den Triumph der Energie, sondern ihre Geburt. Und vielleicht ist gerade darin seine tiefste hermetische Bedeutung zu finden. Das Ursprüngliche ist nicht das, was schon vollendet in sich ruht, sondern das, was seine Einheit bewahrt, während es beginnt, sich in die Welt zu entfalten.

Die 2 Der Stäbe



Auf der Karte 2 der Stäbe steht eine einzelne männliche Gestalt erhöht auf einer steinernen Begrenzung, die wie der obere Rand eines Gebäudes, einer Terrasse oder einer befestigten Anlage erscheint. Der Mann ist nackt dargestellt. Sein Körper nimmt die Mitte des Bildraumes ein und ist leicht zur Seite gewandt, während sein Blick über die Landschaft hinaus in die Ferne gerichtet scheint. In seiner linken Hand hält er einen Stab, der auf der steinernen Begrenzung aufliegt. Ein zweiter Stab steht beziehungsweise ist an dieser Begrenzung befestigt. Beide Stäbe tragen kleine Austriebe oder Blätter. Zwischen der Gestalt und dem äußeren Raum entsteht dadurch eine auffällige Verbindung: Der Mann befindet sich nicht unmittelbar in der Landschaft, sondern auf einer erhöhten Schwelle zwischen einem geschützten

architektonischen Bereich und dem offenen Raum dahinter. In seiner rechten Hand hält er eine Kugel oder einen Globus. Die steinerne Brüstung ist nicht schmucklos. Auf ihr beziehungsweise an ihr erscheinen pflanzliche Formen, darunter Blüten oder Blätter, außerdem eine Kreuzform. Hinter der Gestalt öffnet sich eine weite Landschaft mit Bergen und einem ausgedehnten Wasserraum. Der Horizont liegt deutlich außerhalb der unmittelbaren Reichweite der Figur. Das Bild ordnet somit eine nahe, körperlich und architektonisch begrenzte Zone einer fernen, offenen Landschaft gegenüber. Die beiden Stäbe bilden dabei keine bloße dekorative Verdoppelung. Einer wird von der Figur gehalten, der andere steht unabhängig von ihr an der Begrenzung. Die Körperachse des Mannes befindet sich zwischen diesen beiden Stäben, während der Globus eine dritte, von den Stäben unterschiedene Form bildet. Die Karte besitzt deshalb eine deutliche Dreiteilung aus menschlicher Gestalt, zwei Stäben und Weltkugel, die vor dem Hintergrund von Mauer, Landschaft, Bergen und Wasser erscheint. Die vertikale Aufrichtung der Stäbe steht der horizontalen Ausdehnung des Horizonts gegenüber. Das Nahe ist durch Stein begrenzt, das Ferne durch Landschaft geöffnet. Die Figur selbst ist weder in Bewegung begriffen noch in Ruhe versunken. Ihre Haltung ist vielmehr die eines Menschen, der innehält und schaut.

Erst aus dieser Anordnung beginnt die eigentliche Bedeutung der Karte hervorzutreten. Das Entscheidende ist zunächst nicht, dass zwei Stäbe vorhanden sind, sondern dass einer von ihnen in der Hand des Menschen liegt, während der andere bereits an der Grenze zwischen Mensch und Welt befestigt ist. Der Mensch hält also nicht beide Kräfte unmittelbar in seiner Verfügung. Zwischen eigener Handlungsfähigkeit und einer bereits bestehenden Ordnung bleibt eine Differenz bestehen. Die Welt, auf die der Blick gerichtet ist, liegt außerhalb der unmittelbaren körperlichen Reichweite. Die Figur steht erhöht, aber sie beherrscht die Landschaft nicht. Sie besitzt einen Überblick, aber noch keine Bewegung. Sie hat eine Weltkugel in der Hand, aber sie ist nicht in ihr unterwegs. Gerade diese Spannung zwischen Besitz und Möglichkeit, Nähe und Ferne, Handlung und Aufschub gibt der Karte ihre eigentümliche Gestalt.

Die Pflanzentriebe an den beiden Stäben verschärfen diesen Eindruck. Beide Stäbe sind nicht tot oder vollständig abgeschlossen, sondern zeigen Wachstum. Das Bild verbindet also eine starre, vertikale Form mit einer organischen Bewegung. Der Stab ist fest, die Blätter sind jung. Die Grenze ist gesetzt, aber aus ihr wächst etwas hervor. Damit erscheint die Zwei der Stäbe schon auf der rein formalen Ebene als eine Karte des Übergangs zwischen gebundener Form und beginnender Entfaltung. Nichts ist hier bereits vollendet. Der Prozess hat begonnen, doch seine Richtung ist noch nicht endgültig bestimmt.

Die Grundsphäre der Stäbe liegt im Bereich der ursprünglichen Kraft, des Feuers, des Willens und der tätigen Energie. Doch die Zwei der Stäbe zeigt diese Kraft nicht mehr in ihrer ersten, ungeteilten Gestalt. Im Ass ist der Stab noch Ursprung, Impuls und Möglichkeit. Dort ist die Energie gewissermaßen vor ihrer Aufteilung. Die Zwei bringt notwendig eine zweite Instanz hervor. Aus dem einen Prinzip entsteht Beziehung, Gegenüber, Vergleich und Entscheidung. Deshalb ist die Zwei nicht

einfach „mehr“ Energie als das Ass, sondern bereits eine andere Form von Energie. Das Feuer wird in der Zwei bewusst. Es begegnet sich selbst in einer zweiten Gestalt.

Gerade darin liegt die Besonderheit der Zwei der Stäbe. Feuer will sich ausbreiten, doch die Zwei zwingt es zur Orientierung. Die Energie muss sich zu einer Richtung verhalten. Der Mensch auf der Karte besitzt Kraft, aber er muss nun bestimmen, wohin diese Kraft gerichtet werden soll. Das ist der Moment, in dem aus bloßem Vermögen Absicht werden kann. Die Stäbe sind nicht mehr nur Träger einer inneren Glut; sie werden zu Achsen einer Entscheidung. Der eine steht beim Menschen, der andere an der Grenze. Zwischen ihnen entsteht ein Raum, in dem der Wille sich selbst betrachten kann.

Die Zahl Zwei bezeichnet dabei nicht lediglich eine abstrakte Polarität. Sie erzeugt eine Welt, in der das Eine nicht mehr genügt. Sobald ein zweites Element vorhanden ist, entsteht Beziehung. Erst durch das Gegenüber kann etwas als das Eigene erkannt werden. Die Zwei ist deshalb die Zahl der Unterscheidung, aber auch der Partnerschaft. Sie kann trennen, weil sie zwei Dinge auseinanderhält; sie kann verbinden, weil sie diese beiden Dinge zugleich aufeinander bezieht. Auf der Zwei der Stäbe wird diese Doppelbewegung besonders anschaulich. Die beiden Stäbe stehen nebeneinander und gehören dennoch nicht demselben Ort an. Einer wird vom Menschen getragen, der andere ist Teil der architektonischen Grenze. Das Feuer des Willens begegnet damit einer bereits bestehenden Weltordnung.

In einer zeitgenössischen Deutungstradition des Sola-Busca wird die Karte entsprechend als intellektuelle Partnerschaft und Unterstützung gelesen. Diese Bedeutung ist insofern bemerkenswert, als das Bild selbst keine sichtbare zweite Person zeigt. Die Partnerschaft muss daher nicht notwendig als Darstellung zweier Personen verstanden werden. Sie kann vielmehr in der Struktur der Karte selbst liegen: in der Beziehung zwischen zwei Kräften, zwischen menschlicher Initiative und bestehender Ordnung, zwischen dem inneren Entwurf und der äußeren Welt. Die Zwei schafft einen Dialog, obwohl nur ein Mensch dargestellt ist.

Das macht die Karte zugleich zu einer eigentümlichen Vorstufe jener späteren, stark psychologisierten Zwei der Stäbe, die in modernen Tarottraditionen häufig als Planung, Weltblick und Entscheidung interpretiert wird. Die berühmte spätere Darstellung eines Menschen, der von einer erhöhten Position aus in die Ferne blickt, gehört jedoch nicht einfach zur ursprünglichen Bedeutung des Sola-Busca-Bildes. Die ältere Karte besitzt ihre eigene Bildsprache. Ihre Weltkugel, ihre nackte Gestalt, die beiden wachsenden Stäbe und die steinerne Grenze sind nicht bloß frühe Versionen eines modernen Motivs. Sie bilden ein eigenständiges Renaissancebild, dessen Bedeutungsraum tiefer in Fragen von Welt, Körper, Macht, Wachstum und Begrenzung führt.

Die nackte Gestalt ist dafür von besonderer Bedeutung. Sie steht zunächst schlicht als Körper vor dem Betrachter. Nichts verbirgt ihre physische Existenz. Kleidung, Rangabzeichen und Rüstung fehlen. In einem Deck, das an zahlreichen anderen

Stellen Könige, Krieger, Herrscher und antike Helden in kostbarer oder militärischer Ausstattung zeigt, ist diese Entblößung auffällig. Der Mensch erscheint hier vor der Welt nicht als vollständig definierte soziale Person, sondern als nacktes menschliches Wesen. Er besitzt einen Stab und einen Globus, aber keine Rüstung, kein Schwert und keine Krone.

Dadurch entsteht eine eigentümliche Spannung zwischen Körper und Welt. Der Globus in seiner Hand ist ein Zeichen der Welt als Ganzheit, während der nackte Körper den einzelnen Menschen als begrenztes Wesen zeigt. Das Ganze liegt in der Hand des Teils, doch der Teil bleibt kleiner als das Ganze. Der Mensch kann die Welt betrachten und symbolisch halten, aber er kann sie nicht körperlich umfassen. Gerade diese Spannung macht die Karte philosophisch interessant. Sie handelt nicht nur von Expansion, sondern von der Grenze desjenigen, der expandieren möchte.

Die Stäbe gehören zu einer elementaren Sphäre des Tuns. Die Zwei zwingt diese Sphäre jedoch zur Reflexion. Das Feuer muss sich selbst gegenüberreten. Der Wille muss sich fragen, was er mit seiner Kraft anfangen kann. Deshalb ist die Karte weniger die Darstellung einer vollzogenen Tat als die Darstellung des Augenblicks vor der Tat, in dem die Tat bereits als Möglichkeit im Bewusstsein vorhanden ist. Der Mensch schaut nicht deshalb in die Ferne, weil nichts geschehen wäre, sondern weil etwas geschehen könnte.

Damit nimmt die Karte eine präzise Stelle innerhalb der Stäbereihe ein. Nach dem Ass, in dem die Kraft des Stabes als Ursprung erscheint, ist die Zwei der erste Moment, in dem diese Kraft eine Welt außerhalb ihrer selbst wahrnimmt. Das Ass entzündet. Die Zwei richtet aus. Das Drei wird diese Ausrichtung weiter in die Welt hineinführen. In der Zwei entsteht deshalb noch keine vollständige Expansion, sondern deren innere Voraussetzung. Der Horizont wird sichtbar, bevor der Weg beginnt.

Diese Stellung erklärt auch, weshalb die Karte nicht als bloße Ruhekarte verstanden werden sollte. Der Körper steht still, aber der Blick bewegt sich. Die Beine bleiben an ihrem Ort, während die Aufmerksamkeit bereits jenseits der Grenze ist. Das ist eine der feinsten Bewegungen des Bildes: Der Körper befindet sich in der Gegenwart, der Blick in einer möglichen Zukunft. Die Karte verbindet dadurch zwei Zeiten. Das Jetzt ist räumlich begrenzt; das Kommende ist räumlich geöffnet. Die Zukunft ist noch nicht erreicht, aber sie ist bereits anwesend, weil sie gesehen wird.

Die Zeitlichkeit der Karte erhält dadurch eine besondere Qualität. Sie ist keine Zukunftskarte im einfachen Sinn. Die Zukunft wird nicht prophezeit, sondern imaginiert. Sie ist als Möglichkeit im gegenwärtigen Bewusstsein enthalten. Was später geschehen wird, beginnt hier als Vorstellung einer Welt jenseits der gegenwärtigen Grenze. Das bedeutet zugleich, dass die Vergangenheit nicht verschwunden ist. Die Mauer, auf der die Gestalt steht, ist die Voraussetzung des Blicks. Ohne den festen Standort gäbe es keinen erhöhten Überblick. Das Neue entsteht nicht aus völliger Bodenlosigkeit, sondern aus einer vorhandenen Begrenzung.

Hier berührt die Zwei der Stäbe bereits jene Saturnenergie, die sich durch mehrere Karten des Sola-Busca als übergeordnete hermetische Deutungsebene lesen lässt. Saturn ist dabei nicht als einfache Einzelzuordnung dieser Karte zu verstehen. Die Zwei der Stäbe ist nicht historisch als „Saturnkarte“ überliefert. Eine solche Gleichsetzung wäre unbelegt. Saturn kann jedoch als hermetisch-astrologischer Schlüssel dienen, mit dem sich eine bestimmte Tiefenstruktur des Bildes lesen lässt: Zeit, Grenze, Konzentration, Melancholie, Alter, Tod, Weisheit und Transformation. In dieser Perspektive ist die Mauer nicht bloß ein architektonisches Detail. Sie wird zum Bild der Grenze, innerhalb derer eine neue Möglichkeit erst Gestalt gewinnen kann.

Peter Mark Adams hat in *The Game of Saturn* eine weitreichende moderne Interpretation des Sola-Busca entwickelt, in der Saturn beziehungsweise Kronos als verborgene kosmologische Leitfigur des Decks erscheint. Adams verbindet Saturn mit Zeit, Macht, Transformation, Ritual und einer dunklen initiatorischen Weltordnung. Diese These ist innerhalb der Forschung keineswegs als unproblematische historische Tatsache anzusehen; sie ist eine moderne, stark interpretierende Rekonstruktion. Gerade deshalb ist es sinnvoll, ihren hermetischen Wert von ihrem historischen Beweisanspruch zu unterscheiden.

Als hermetischer Schlüssel ist Saturn für die Zwei der Stäbe dennoch fruchtbar, weil die Karte eine paradoxe Form des Anfangs zeigt. Der Anfang findet nicht in grenzenloser Offenheit statt, sondern an einer Grenze. Etwas Neues kann nur entstehen, weil etwas bereits festgelegt ist. Der Stab wächst aus einer festen Form hervor. Das Neue braucht das Alte als Widerstand. Die Grenze ist daher nicht das Gegenteil des Anfangs, sondern seine Bedingung.

Diese Verschränkung von Anfang und Grenze ist für eine hermetisch-alchemische Lesart des Sola-Busca besonders bedeutsam. Transformation bedeutet nicht bloß, dass etwas Altes verschwindet und etwas völlig Fremdes an seine Stelle tritt. Das Alte wird begrenzt, verdichtet, aufgelöst und dadurch für eine neue Gestalt verfügbar. Saturn kann in dieser Perspektive als die Kraft gelesen werden, die den Prozess verlangsamt, konzentriert und an eine Form bindet, bis aus bloßer Möglichkeit eine bestimmte Gestalt entstehen kann. Die Zwei der Stäbe steht genau an diesem Punkt. Die Energie des Asses ist vorhanden, aber sie muss sich sammeln, bevor sie sich ausbreiten kann.

Das erklärt auch die Pflanzentriebe. Wachstum geschieht hier nicht trotz der Grenze, sondern aus ihr heraus. Der Stab ist hart, vertikal und unbeweglich; dennoch trägt er lebendiges Grün. Das Bild verbindet somit Saturnisches und Feuoriges, ohne dass daraus eine historische astrologische Zuordnung behauptet werden müsste. Das Saturnische wäre die Grenze, das Stabartige das Feuer, und das junge Blatt die Transformation beider in eine dritte Gestalt. Das feste Holz wird zum Träger neuen Lebens.

Von hier aus lässt sich auch die Alexanderzeugungslegende vorsichtig in den Deutungshorizont der Karte einbeziehen. Historisch gehört die Verbindung

zunächst nicht zur Zwei der Stäbe als solcher. Der Alexanderstoff ist vielmehr über mehrere Figuren des Sola-Busca-Decks verteilt. Besonders deutlich wird dies an den Schwerter-Hofkarten: Olympias erscheint als Königin, Amone beziehungsweise Ammon als Ritter und Alexander als König der Schwerter; Nectanebo beziehungsweise Natanabo steht als Ritter der Kelche daneben. Eine moderne Forschung zur Ikonographie des Decks hat gerade diese Verteilung als zusammenhängenden Alexanderkomplex erkannt.

Die Legende selbst erzählt, dass Nectanebo, der letzte einheimische Pharao Ägyptens, als Magier und Astrologe an den Hof Philipps gelangt, Olympias eine göttliche Begegnung mit Ammon voraussagt und sich anschließend selbst als Ammon verkleidet. Aus dieser Verbindung entsteht Alexander. Der Alexanderroman macht damit aus einer historischen Vaterschaft eine doppelte Abstammung: menschlich ist Nectanebo der Vater, mythologisch erscheint Ammon als Vater. Die Geschichte ist keine historische Tatsache, sondern eine literarische Konstruktion, die Alexander eine ägyptische und zugleich göttliche Herkunft verleihen soll.

Gerade in diesem Sinn kann die Zwei der Stäbe einen entfernten, aber aufschlussreichen Resonanzraum zu dieser Legende eröffnen. Auch hier stehen zwei Prinzipien nebeneinander, ohne einfach identisch zu sein. Der eine Stab gehört der menschlichen Gestalt, der andere ist an der Grenze befestigt. Die Alexanderlegende selbst arbeitet mit einer Doppelstruktur der Herkunft: Nectanebo und Ammon, Mensch und Gott, historische und mythische Abstammung. In der Legende wird aus der Spannung zweier Vaterschaftsprinzipien eine neue Gestalt geboren. Auf der Zwei der Stäbe entsteht aus der Beziehung zweier Stäbe noch kein fertiges Wesen, aber eine neue Möglichkeit.

Das darf nicht dahin erweitert werden, dass die Karte selbst eine verborgene Darstellung von Alexander oder seiner Zeugung sei. Dafür fehlt ein belastbarer ikonographischer Nachweis. Ihre Bedeutung liegt vielmehr in einer strukturellen Verwandtschaft. Die Karte zeigt, wie aus einem einzelnen Prinzip eine Beziehung entsteht; die Alexanderlegende erzählt, wie die Identität eines zukünftigen Herrschers aus einer Spannung zwischen menschlicher und göttlicher Herkunft konstruiert wird. In beiden Fällen wird Identität nicht als einfache Einheit vorgestellt. Sie entsteht aus einer Zweiheit.

Besonders interessant ist dabei der Globus. In der Alexandertradition gehört die Vorstellung einer weltumspannenden Herrschaft zu den zentralen Motiven der späteren Legendenbildung. Alexander wird zum Herrscher der Welt stilisiert. Die Zwei der Stäbe zeigt jedoch nicht den Eroberer in Bewegung, sondern den Menschen, der die Welt als Ganzheit vor sich hat. Der Globus ist noch Gegenstand des Bewusstseins, nicht Ergebnis einer vollzogenen Eroberung. Dadurch entsteht eine symbolische Vorstufe zu jener Alexanderfigur, die im König der Schwerter des Sola-Busca ihre höchste konkrete Verkörperung erhält. Der Blick auf die Welt geht dem Besitz der Welt voraus.

Hier wird die Stellung der Zwei innerhalb des Decks besonders aufschlussreich. Alexander erscheint nicht auf dieser Karte, sondern auf einer Hofkarte der Schwerter. Die Zwei der Stäbe gehört einer anderen Farbe und einer früheren Entwicklungsstufe an. Gerade deshalb kann sie als eine allgemeinere Form jenes Themas gelesen werden, das später in Alexander eine konkrete Gestalt annimmt: die Begegnung des menschlichen Willens mit einer Welt, die größer ist als das eigene Ausgangsfeld. Der König der Schwerter ist die ausgebildete, herrscherliche und geistige Form dieser Spannung; die Zwei der Stäbe zeigt ihren früheren Moment, in dem Welt noch Möglichkeit ist.

Auch der Este-Bezug muss auf dieser Ebene mit der notwendigen historischen Vorsicht behandelt werden. Das kulturelle Umfeld von Ferrara und der Este ist für das Verständnis des Sola-Busca zweifellos relevant. Der Este-Hof war ein bedeutendes Zentrum höfischer Kunst, Humanismus, Musik und gelehrter Kultur; Ferrara gehörte zu den wichtigen Orten der Tarotproduktion des 15. Jahrhunderts. Doch daraus folgt nicht, dass die Familie Este nachweislich Auftraggeber des Sola-Busca gewesen wäre. Die neuere Forschung verweist vielmehr auf ein komplexes Verhältnis zwischen Ferrara, Venedig und einem gelehrten humanistischen Milieu. Die Pinacoteca di Brera hebt die Bedeutung der kulturellen Kontexte und der komplexen Ikonographie hervor, während das British Museum die Zuschreibung an Nicola di Maestro Antonio weiterhin mit Vorbehalt behandelt.

Gerade die Zwei der Stäbe kann jedoch erklären, warum das Este-Milieu als kultureller Resonanzraum wichtig bleibt. Das Bild verbindet Weltanschauung, Körper, Macht, Natur und geistige Orientierung. Es ist kein bloßes Ornament. Der Mensch steht auf einer erhöhten Architektur, betrachtet eine weite Landschaft und hält die Weltkugel. Solche Bildideen gehören in eine Renaissance, in der Herrschaft, Humanismus, Kosmologie und Selbstdarstellung zunehmend miteinander verschränkt wurden. Das Sola-Busca gehört zu einer Bildwelt, in der antike Figuren und ungewöhnliche Szenen nicht einfach illustriert, sondern als Träger eines gelehrten visuellen Programms eingesetzt werden. Die Brera-Ausstellung von 2012 betonte gerade die komplexen ikonographischen Quellen und den hermetisch-alchemischen kulturellen Kontext des Decks.

Die Verbindung zu den Este ist deshalb weniger als konkrete Besitz- oder Auftraggebergeschichte dieser Karte zu verstehen denn als Frage nach dem Milieu, in dem ein solches Bild verständlich werden konnte. Ein höfischer Betrachter konnte in der Weltkugel nicht nur persönliche Ambition sehen, sondern auch Herrschaft, Kosmographie und die Stellung des Menschen in einer geordneten Welt. Der nackte Körper konnte zugleich antike Körperideale aufrufen. Der Stab konnte Herrschaft, Wanderung, Lebensenergie oder symbolische Autorität bedeuten. Die Landschaft konnte nicht nur Natur, sondern ein zu erkennender und zu gestaltender Kosmos sein.

Gerade die nackte Figur verhindert dabei eine rein politische Lesart. Der Mensch steht ohne Rangzeichen vor der Welt. Er besitzt zwar die Kugel, doch sein Körper erinnert daran, dass jeder Anspruch auf Weltbeherrschung an die Endlichkeit des

Menschen gebunden bleibt. Hier nähert sich die Karte erneut der Saturnebene. Saturn ist in der hermetischen Tradition nicht nur der Tod, sondern die Erinnerung an die Zeitlichkeit aller Formen. Wer eine Welt in der Hand hält, hält sie nicht für immer. Wer eine Grenze überschreitet, wird selbst von der Grenze der Zeit eingeholt.

Damit wird die Karte von einer einfachen Darstellung von Ehrgeiz zu einem Bild der Verantwortung. Der Mensch kann seinen Blick erweitern, aber er kann die Folgen seiner Entscheidung nicht abschütteln. Die Weltkugel ist klein genug, um in einer Hand zu liegen, und groß genug, um den gesamten Horizont zu vertreten. Sie macht die Macht des Menschen sichtbar und zugleich deren symbolische Übertreibung. Zwischen Hand und Welt liegt ein Maßstabssprung, der sich nicht auflösen lässt.

Die Stäbe selbst tragen eine andere Botschaft. Sie sind nicht Kugeln, sondern Linien. Sie haben Richtung. Sie verbinden unten und oben. Ihre Spitzen reichen aus dem Bereich der Mauer in den freien Raum. Während die Kugel Ganzheit repräsentiert, stellen die Stäbe gerichtete Kraft dar. Die Karte bringt deshalb zwei Formen menschlicher Weltbeziehung zusammen: die Welt als Ganzes, die betrachtet und umfasst werden kann, und die Kraft als gerichtete Linie, die tatsächlich handeln muss.

Das ist der tiefste Unterschied zwischen Vorstellung und Handlung. Der Globus erlaubt einen Blick auf die Welt als Totalität; der Stab verlangt eine Richtung. Wer alles sehen kann, muss dennoch einen Weg wählen. In diesem Sinn ist die Zwei der Stäbe keine Karte grenzenloser Möglichkeiten, sondern eine Karte der notwendigen Begrenzung von Möglichkeiten. Erst wenn eine Richtung gewählt wird, kann Kraft wirksam werden.

Die Beziehung zu den anderen Farben der Kleinen Arkana lässt sich von hier aus ebenfalls genauer bestimmen. Die Stäbe stellen nicht einfach „Handlung“ dar, während Schwerter „Denken“, Kelche „Gefühl“ und Münzen „Materie“ wären. Eine solche starre Zuordnung würde die Eigenart des Sola-Busca verfehlen. Sinnvoller ist es, die vier Farben als verschiedene Modi menschlicher Weltbeziehung zu betrachten. Die Stäbe zeigen, wie Energie in Bewegung und Gestaltung tritt. Die Schwerter zeigen, wie Unterscheidung und geistige Spannung Wirklichkeit strukturieren. Die Kelche betreffen die Aufnahme, Verbindung und Wandlung von Innerlichkeit. Die Münzen stellen Dauer, Verkörperung, Wert und materielle Gestalt in den Vordergrund. Die Zwei der Stäbe ist daher der Moment, in dem eine Energie nicht mehr nur vorhanden ist, sondern sich auf eine Welt beziehen muss.

Verglichen mit der Zwei der Münzen würde sich diese Beziehung als Frage der Kooperation mit materiellen Bedingungen darstellen; verglichen mit der Zwei der Kelche als Beziehung zweier innerer oder zwischenmenschlicher Kräfte; verglichen mit der Zwei der Schwerter als Spannung der Unterscheidung und des geistigen Gegenübers. Die Zwei der Stäbe hingegen fragt, wie eine vorhandene Kraft eine Welt betritt, ohne sich in ihr zu verlieren. Gerade dadurch wird sie zur Karte der Ausrichtung.

In diesem Zusammenhang ist die Karte auch eine Schwellenkarte, allerdings nicht im Sinn eines bereits vollzogenen Übergangs. Die Schwelle ist sichtbar, weil die Figur auf der Mauer steht. Sie befindet sich weder vollständig innerhalb des geschützten Raumes noch in der Landschaft. Ihre Position ist ein Zwischenzustand. Doch der eigentliche Schritt bleibt aus. Das ist entscheidend. Die Zwei der Stäbe zeigt nicht den Übergang selbst, sondern die Bewusstwerdung seiner Möglichkeit.

Die Schwelle ist daher psychologisch nicht einfach Angst vor dem Aufbruch. Sie ist zunächst Erkenntnis der Differenz zwischen dem, was ist, und dem, was sein könnte. Innen und Außen sind noch voneinander getrennt. Der Mensch braucht die Grenze, um das Außen überhaupt wahrnehmen zu können. Ohne Distanz gäbe es keinen Horizont. Die Begrenzung erzeugt den Blick.

In einer hermetischen Lesart ist dies ein bemerkenswerter Gedanke. Transformation beginnt nicht mit der Auflösung jeder Form, sondern mit der präzisen Wahrnehmung der bestehenden Form. Erst wer weiß, wo die Grenze liegt, kann sie überschreiten. Saturnische Konzentration geht daher dem expansiven Feuer voraus. Das Feuer muss zunächst in einem Gefäß gehalten werden, damit es nicht einfach zerstreut wird. Der Stab ist in diesem Sinn eine vertikale Form der Konzentration. Die Pflanze, die aus ihm hervortritt, zeigt, dass Konzentration nicht notwendig Erstarrung bedeutet.

Hier lässt sich die Karte als kleines alchemistisches Bild lesen, ohne sie deshalb zu einer historischen Alchemiekarte zu erklären. Der feste Stab entspricht der gebundenen Substanz, der junge Austrieb ihrer beginnenden Verwandlung, der Mensch dem Bewusstsein, das diesen Prozess wahrnimmt, und die Weltlandschaft dem erweiterten Raum möglicher Gestalt. Die Zwei markiert die Phase, in der das Vorhandene noch nicht aufgelöst ist, aber bereits nicht mehr als endgültig gelten kann.

Das ist auch die tiefere Bedeutung des Verhältnisses von Innen und Außen. Das Außen ist nicht bloß eine Fluchtmöglichkeit aus dem Innen. Es ist der Spiegel, an dem das Innere seine Größe und seine Begrenzung erkennt. Der Mensch auf der Karte muss die Welt betrachten, um sich selbst als Handelnden zu erkennen. Zugleich muss er seine eigene Position wahrnehmen, um nicht zu glauben, die Welt gehöre ihm bereits.

Damit verbindet die Karte Freiheit und Grenze. Freiheit besteht hier nicht darin, keine Grenze zu besitzen. Sie besteht darin, innerhalb einer Grenze eine Richtung wählen zu können. Die Figur kann die Mauer nicht ungeschehen machen. Sie kann aber entscheiden, ob und wie sie den Raum jenseits dieser Mauer betreten will. Verantwortung entsteht genau dort, wo Möglichkeit und Grenze zusammentreffen.

Diese Struktur führt zurück zur Alexanderfigur. Alexander der Große ist im Sola-Busca als König der Schwerter eine der prominentesten historischen Gestalten des Decks. Seine legendäre Herkunft verbindet ihn mit Olympias, Nectanebo und

Ammon; seine spätere Gestalt verbindet ihn mit Eroberung, Weltreich und Grenzüberschreitung. Die Zwei der Stäbe kann daher als eine frühe, unverkörpernte Form jener Welterweiterung gelesen werden, die Alexander in der späteren Figur repräsentiert. Nicht Alexander selbst steht hier vor der Welt. Vielmehr erscheint hier der Augenblick, in dem die Welt als Möglichkeit vor dem Menschen liegt. Die Eroberung ist noch nicht geschehen. Die Entscheidung, sich auf einen größeren Raum zu beziehen, ist aber bereits vorhanden.

Gerade dadurch wird die Karte weniger heroisch, als es zunächst scheint. Alexander ist der Name für die vollzogene Expansion; die Zwei der Stäbe zeigt die Unsicherheit, die davor liegt. Sie macht sichtbar, dass jeder große Weg zunächst aus einem Menschen besteht, der an einer Grenze steht und noch nicht weiß, was seine Kraft im offenen Raum bewirken wird.

Auch die Alexanderzeugungslegende selbst enthält dieses Motiv des noch nicht verwirklichten Menschen. Vor Alexander steht seine Zeugung als Übergang zwischen Möglichkeit und Gestalt. Nectanebo ist Astrologe und Magier; er versucht in der Erzählung sogar, den Zeitpunkt der Geburt durch astrologisches Wissen zu bestimmen. Alexander entsteht somit innerhalb einer Welt, in der Zeit, Schicksal, Abstammung und kosmische Ordnung miteinander verbunden sind. Die Zwei der Stäbe bildet hierzu keine Illustration, aber sie besitzt eine verwandte Denkfigur: Die Zukunft erscheint nicht als fertige Tatsache, sondern als Möglichkeit, deren Gestalt von einer gegenwärtigen Ordnung abhängt.

Gerade hier wird Saturn als übergeordneter hermetischer Schlüssel besonders fruchtbar. Saturn ist Zeit. Aber Zeit ist nicht bloß das Vergehen. Zeit ist auch dasjenige, was Möglichkeit von Wirklichkeit trennt. Zwischen dem Wunsch und seiner Verwirklichung liegt Dauer. Zwischen der Zeugung und der Geburt liegt Zeit. Zwischen der Geburt und der Herrschaft liegt Zeit. Zwischen dem ersten Impuls und seiner Gestalt liegt Zeit. Die Zwei der Stäbe ist eine solche Zwischenzeit. Sie ist die Verdichtung des Anfangs, bevor er sich in Handlung ausbreitet.

Saturn ist daher in dieser Lesart nicht einfach das Ende des Weges. Er ist die Grenze, die den Anfang überhaupt erst bestimmt. Das Alte wird nicht bloß beseitigt; es wird begrenzt, verdichtet und in eine neue Form überführt. Genau diese paradoxe Verbindung von Anfang und Ende ist für eine hermetische Lesart des Sola-Busca bedeutsam. Adams beschreibt Saturn beziehungsweise Kronos als eine kosmische Macht, in der Schöpfung, Zeit, Zerstörung, Gesetz und Initiation miteinander verbunden sind. Historisch ist dies als umfassende Erklärung des Decks eine These; als hermetisches Deutungsmodell eröffnet sie jedoch eine besondere Perspektive auf die Kartenfolge.

Die Zwei der Stäbe zeigt den Anfang nach dem Anfang. Das Ass war der erste Funke. Jetzt wird aus dem Funken ein Bewusstsein seiner Richtung. Das ist bereits eine Begrenzung. Wer eine Richtung hat, hat andere Richtungen nicht gewählt. Jede Entscheidung tötet eine Möglichkeit, um eine andere Wirklichkeit zu ermöglichen.

Darin liegt ein leiser, aber wirklicher Saturnismus der Karte: Nicht alles kann zugleich verwirklicht werden.

Die Melancholie, die mit Saturn traditionell verbunden werden kann, erscheint hier nicht als Traurigkeit, sondern als Bewusstsein dieser Endlichkeit. Der Blick in die Ferne ist schön, aber er ist nicht grenzenlos. Der Mensch weiß, dass zwischen ihm und dem Horizont ein Raum liegt, der Zeit benötigt. Die Weltkugel ist in seiner Hand, aber die Welt selbst bleibt außerhalb seiner Hand. Die Karte hält daher Sehnsucht und Begrenzung zusammen.

Auch der Körper ist ein Teil dieser Begrenzung. Die Nacktheit macht ihn unmittelbar und verletzlich. Der Mensch kann sich nicht vollständig hinter einer Rolle verstecken. Er steht als Körper vor der Welt. In der Renaissance konnte der nackte männliche Körper zugleich an antike Ideale von Schönheit, Tugend und Humanität anschließen; eine eindeutige sexuelle Bedeutung lässt sich daraus nicht ableiten. Die Karte eröffnet vielmehr einen Raum, in dem Körperlichkeit, Macht und geistige Ausrichtung miteinander verbunden werden können. Gerade die Forschung zur Sola-Busca-Bildsprache weist darauf hin, dass männliche Körper, Waffen, Heldentum, Freundschaft und Initiation im Renaissancekontext mehrere ästhetische und philosophische Bedeutungsebenen besitzen konnten.

Die Kreuzform und die pflanzlichen Motive auf der steinernen Begrenzung verstärken die Mehrdeutigkeit. Historisch lässt sich daraus keine sichere Einzelbotschaft für die Zwei der Stäbe ableiten. Als Bildordnung jedoch fällt auf, dass die Grenze selbst nicht leer ist. Sie trägt Zeichen und Leben. Die Mauer ist nicht bloß Hindernis. Sie ist zugleich Träger von Kultur, Form und Wachstum. Das Außen beginnt also nicht erst dort, wo die Mauer endet. Das Innere und das Äußere sind bereits durch die Grenze miteinander vermittelt.

Damit erscheint die Karte als Mikrokosmos des größeren Sola-Busca. Das Deck selbst lebt von der Spannung zwischen äußerlich klar begrenzten Karten und einer außerordentlichen Fülle verborgener Bezüge. Jede Karte ist ein abgeschlossenes Format, aber innerhalb dieses Formats können Geschichte, Mythos, Astrologie, Hermetik, politische Erinnerung und literarische Überlieferung miteinander verschränkt sein. Das Sola-Busca gilt als das älteste vollständig erhaltene Tarotdeck mit 78 Karten; seine illustrierten Kleinen Arkana bilden dabei einen wesentlichen Teil seiner historischen Besonderheit.

Die Zwei der Stäbe verkörpert diese Struktur in besonderer Weise. Sie ist ein begrenztes Bild, das eine unbegrenzte Welt zeigt. Ihr äußerer Rahmen ist klein, ihr innerer Horizont weit. Genau darin liegt eine der grundlegenden Eigenschaften des gesamten Decks: Die Karte ist ein Gefäß. Sie beschränkt, um zu konzentrieren. Ihre Grenze macht die Vieldeutigkeit erst möglich.

Der Begriff des Gefäßes führt wiederum in die hermetisch-alchemische Sphäre. Ein alchemistischer Prozess benötigt nicht einfach Energie, sondern eine Form, in der

Energie gehalten werden kann. Ohne Begrenzung zerstreut sich die Kraft. Die Zwei der Stäbe zeigt eine solche Situation symbolisch: Das Feuer der Stäbe ist bereits lebendig, aber es muss sich in Beziehung zu einer festen Ordnung setzen. Die Mauer wird dadurch zum Gegenbild der späteren Expansion. Sie ist nicht der Feind des Feuers, sondern seine notwendige erste Prüfung.

Das erklärt auch, warum die Karte nicht einfach als „Planung“ verstanden werden sollte. Planung ist ein modernes Wort für eine viel ältere und tiefere Erfahrung. Hier geht es um die Bildung eines inneren Verhältnisses zwischen Möglichkeit und Grenze. Der Mensch sieht die Welt, bevor er weiß, welche Welt er tatsächlich betreten kann. Er hält die Kugel, bevor er die Richtung gewählt hat. Er trägt einen Stab, während der andere bereits an der Grenze steht. Er ist also zwischen zwei Formen von Kraft gestellt: der eigenen und der vorgefundenen.

Die Zwei der Stäbe ist deshalb auch eine Karte des Gegenübers, obwohl kein Gegenüber als Person erscheint. Das Gegenüber ist die Welt. Der Mensch wird durch das, was außerhalb seiner selbst liegt, zur Entscheidung gezwungen. Die Welt ist Widerstand und Möglichkeit zugleich. Sie begrenzt den Willen und fordert ihn gerade dadurch heraus.

Die spätere Entwicklung der Stäbe wird diese Spannung auf andere Weise aufnehmen. Was hier als Blick und Möglichkeit erscheint, wird in den folgenden Karten zu stärkerer Außenbewegung, Konkurrenz, Leistung, Durchsetzung, Beharrung und schließlich Belastung verdichtet. Die Zwei ist dabei nicht der Höhepunkt, sondern der erste bewusste Entwurf einer Richtung. Sie ist notwendig, weil ohne diese innere Ausrichtung die spätere Aktivität bloß Zerstreuung wäre.

Das Verhältnis zu den Hofkarten der Stäbe macht diese Entwicklung noch deutlicher. Der Ritter der Stäbe verkörpert die Kraft bereits in Bewegung, die Königin in einer gereiften und verkörperten Mitte, der König in einer geordneten und verantworteten Form von Macht. Die Zwei der Stäbe liegt zeitlich und strukturell weit davor. Sie ist noch keine Verkörperung des Feuers als Person, sondern die Begegnung des entstehenden Willens mit seiner Welt. Deshalb ist sie beweglicher als eine Hofkarte und zugleich weniger unmittelbar als eine reine Impulskarte.

Die Karte ist auch deshalb nicht bloß individuell. Der Mensch auf der Mauer kann als einzelnes Bewusstsein gelesen werden, aber ebenso als Bild des Menschen überhaupt, der seine Grenzen erkennt und dennoch über sie hinausdenkt. Die Weltkugel macht aus der persönlichen Situation eine kosmische. Die Frage lautet nicht nur: Was will dieser Mensch? Sie lautet: Wie verhält sich ein begrenztes Wesen zu einer Welt, die es niemals vollständig besitzen kann?

Hier gewinnt die Karte ihre philosophische Tiefe. Der Mensch ist weder Herr der Welt noch ihr bloßes Opfer. Er steht zwischen beiden Möglichkeiten. Er kann betrachten, planen, wählen und handeln, aber er bleibt an Zeit, Körper und Ort

gebunden. Freiheit entsteht innerhalb dieser Bedingungen. Die Grenze ist nicht nur Einschränkung, sondern die Bedingung einer bestimmten Form von Freiheit.

Auch die Alexanderfigur lässt sich aus diesem Gedanken noch einmal anders betrachten. Alexander wird in der Legende zum Menschen, dessen Herkunft selbst die Grenze zwischen menschlich und göttlich überschreitet. Im Sola-Busca wird er schließlich zum König der Schwerter, also zu einer Figur, in der geistige Macht und politische Herrschaft zusammentreffen. Die Zwei der Stäbe zeigt davor die viel elementarere Frage: Wie entsteht überhaupt der Wille, sich auf eine größere Welt zu beziehen? Noch bevor der König erscheint, muss der Mensch den Horizont erkennen.

In diesem Sinn ist die Karte nicht die Karte Alexanders, sondern eine Karte der Möglichkeit Alexanders. Sie zeigt den Urmoment jeder Expansion: das Bewusstsein, dass die gegenwärtige Grenze nicht das Ganze ist. Die spätere heroische Gestalt beginnt hier in einer unspektakulären Haltung des Schauens.

Gerade deshalb ist die Zwei der Stäbe eine stille Karte. Ihre Energie liegt nicht im Lärm der Tat, sondern in der Konzentration vor der Tat. Sie ist das Feuer, das sich noch nicht verzehrt. Sie ist der Wille, der noch nicht in Handlung zerstreut ist. Sie ist die Kraft, die sich selbst betrachtet und dadurch eine Richtung gewinnen kann.

Saturn erscheint hier wiederum nicht als Verhinderer des Feuers, sondern als sein Gefäß. Die Grenze bewahrt die Möglichkeit. Das ist die paradoxe Wahrheit der Karte: Erst weil nicht alles gleichzeitig möglich ist, kann etwas Bestimmtes entstehen. Erst weil der Mensch an einem Ort steht, kann er einen Horizont haben. Erst weil der Stab feststeht, kann aus ihm ein Trieb wachsen. Erst weil die Gegenwart begrenzt ist, kann eine Zukunft als Zukunft erscheinen.

Damit berührt die Karte auch den hermetischen Gedanken der Transformation. Das Neue wird nicht aus dem Nichts erzeugt. Es entsteht aus einer vorhandenen Substanz, die ihre bisherige Gestalt überschreitet. Die Stäbe tragen die Erinnerung an Holz und zugleich das Zeichen neuen Lebens. Die Mauer trägt die Erinnerung an Festigkeit und zugleich die Möglichkeit des Wachstums. Der Körper trägt seine Endlichkeit und zugleich den Willen zur Überschreitung. Der Globus trägt die Vorstellung von Ganzheit und zugleich die Erkenntnis, dass kein einzelner Mensch diese Ganzheit vollständig besitzen kann.

Die Zwei ist deshalb eine Karte der konzentrierten Möglichkeit. Sie steht zwischen Ursprung und Ausbreitung, zwischen Impuls und Weg, zwischen Innen und Außen, zwischen dem, was bereits gegeben ist, und dem, was erst werden kann. Ihr eigentliches Thema ist nicht Entscheidung im oberflächlichen Sinn, sondern die Bildung eines Verhältnisses zwischen Kraft und Welt.

Wenn die Stäbe das Feuer des Willens sind, dann ist die Zwei der Augenblick, in dem dieses Feuer seine eigene Richtung erkennt. Wenn die Zahl Eins den Ursprung

bezeichnet, bringt die Zwei das Gegenüber hervor. Wenn die Weltkugel das Ganze darstellt, erinnert der nackte Körper an das begrenzte Teil. Wenn die Mauer Grenze bedeutet, zeigen die jungen Triebe, dass Grenze und Wachstum keine Gegensätze sein müssen. Wenn Saturn als hermetischer Schlüssel gelesen wird, erscheint er hier nicht als Tod, sondern als die Form, die dem Anfang Dauer verleiht.

Die Karte steht deshalb an einer entscheidenden Stelle der Kleinen Arkana. Sie zeigt, dass Entwicklung nicht mit Bewegung identisch ist. Manchmal beginnt die Bewegung zuerst im Blick. Der Körper steht, während die Zukunft sich bereits öffnet. Der Mensch ist noch nicht aufgebrochen, aber er ist auch nicht mehr derselbe wie zuvor, weil er den Horizont gesehen hat.

Das Eigene der Zwei der Stäbe liegt genau in dieser Zwischenstellung. Das Ass besitzt die Kraft, aber noch keine Zweiheit. Die späteren Stäbe werden handeln, kämpfen, tragen, behaupten und vollenden. Die Zwei dagegen entdeckt, dass jede Kraft eine Welt vor sich hat. Sie macht aus dem Feuer einen Willen und aus dem Willen eine Frage: Wohin soll diese Kraft gehen?

Darum ist der Globus in der Hand der Figur mehr als ein Zeichen von Ehrgeiz. Er ist das Bild der Welt, die noch nicht betreten wurde. Der zweite Stab ist mehr als eine Verdoppelung des ersten. Er ist das Gegenüber, an dem die Kraft ihre Richtung erkennt. Die Mauer ist mehr als ein Hindernis. Sie ist die Grenze, aus der der Horizont überhaupt sichtbar wird. Und die jungen Blätter sind mehr als dekoratives Grün. Sie zeigen, dass aus einer festen Form bereits eine neue Gestalt hervorgeht.

So wird die Zwei der Stäbe zu einem Bild des Anfangs unter dem Zeichen der Grenze. Sie zeigt nicht den Beginn als grenzenlose Öffnung, sondern als konzentrierte Möglichkeit. In dieser Hinsicht verbindet sie die beiden Prinzipien, die für eine hermetische Lesart des Sola-Busca besonders fruchtbar sind: Anfang und Saturn. Der Anfang braucht die Grenze, damit er Gestalt gewinnt; die Grenze bewahrt in sich die Möglichkeit eines neuen Anfangs.

Der Mensch auf der Karte hält die Welt nicht deshalb in der Hand, weil er sie bereits beherrscht. Er hält sie, weil er sie als Möglichkeit denken kann. Darin liegt seine Freiheit, aber auch seine Begrenzung. Er steht vor einer Welt, die größer ist als sein Körper, und besitzt doch die Fähigkeit, sich zu ihr in Beziehung zu setzen. Zwischen den beiden Stäben, zwischen Mauer und Horizont, zwischen Gegenwart und Zukunft entsteht damit jener schmale Raum, in dem menschliche Entwicklung überhaupt möglich wird.

Die Zwei der Stäbe verkörpert somit nicht den Triumph über die Grenze, sondern den Moment, in dem die Grenze durchsichtig wird. Sie bleibt bestehen, aber hinter ihr erscheint der Horizont. Das ist ihr eigentliches Geheimnis: Nicht die Welt jenseits der Mauer ist das Entscheidende, sondern der Bewusstseinswandel des Menschen, der sie zum ersten Mal als seine mögliche Welt erkennt. Erst aus dieser Erkenntnis kann Bewegung entstehen. Erst aus der Begrenzung kann Richtung

entstehen. Und erst aus der Richtung kann jene Weltgestalt hervorgehen, die im weiteren Weg der Kleinen Arkana immer stärker aus dem Inneren in die äußere Wirklichkeit tritt.

Die 3 der Stäbe



Auf der Karte 3 der Stäbe begegnet dem Blick zunächst kein Mensch in einer erzählbaren Handlung, keine Landschaft und kein Schauplatz, sondern ein einzelnes, eigentümlich konzentriertes Bild: Ein menschlicher Kopf beziehungsweise ein frontal dargestelltes Gesicht nimmt nahezu das gesamte Bildfeld ein. Die Gesichtszüge sind stark ausgeprägt und wirken nicht idealisiert. Der Mund ist durch eine Girlande oder einen kranzartigen Strang verschlossen. Drei Stäbe durchdringen den Kopf und schneiden sich dabei über beziehungsweise durch die zentrale Zone des Gesichts. Seitlich des Kopfes erscheinen Flügel, die sich aus dem Bereich neben dem Gesicht nach außen entfalten. Der Hintergrund bleibt gegenüber der Gestalt zurückgenommen und dient vor allem dazu, die zentrale Form deutlich hervortreten

zu lassen. Die Komposition besitzt dadurch eine ungewöhnliche Geschlossenheit: Das Gesicht bildet das Zentrum, die drei Stäbe bilden eine durchdringende Ordnung, die Girlande setzt eine horizontale Grenze am Mund, während die seitlichen Flügel die ansonsten gewaltsam fixierte Gestalt nach außen öffnen. Es entsteht ein Bild, das zugleich Verdichtung und Ausdehnung enthält. Nichts führt den Blick in eine erzählte Landschaft; alles konzentriert sich auf den Kopf, auf die drei Stäbe, auf die verschlossene Mundöffnung und auf die seitlichen Flügel. Die Brera-Forschung beschreibt die Karte entsprechend als eine von drei Stäben durchbohrte menschliche Kopfgestalt mit durch eine Girlande versiegeltem Mund und seitlich angeordneten Flügeln.

Gerade diese Reduktion macht die Karte so schwer und so eindeutig zugleich. Sie ist nicht schwer, weil sie wenig zeigt, sondern weil fast jedes sichtbare Element in eine Beziehung zu jedem anderen tritt. Der Kopf ist Zentrum und Gefäß; die Stäbe sind Kräfte, die dieses Zentrum durchdringen; die Girlande verschließt eine Öffnung; die Flügel erzeugen eine Gegenbewegung zur Schwere der Durchbohrung. Die drei Stäbe bilden keine bloße dekorative Anzahl. Sie schneiden in den Bereich des Denkens und der Sprache ein. Der Mund ist nicht einfach geschlossen, sondern gleichsam versiegelt. Dadurch entsteht eine eigentümliche Spannung zwischen Erkenntnis und Mitteilung. Etwas ist vorhanden, vielleicht sogar etwas, das erkannt worden ist, aber es wird nicht ausgesprochen. Das Wissen besitzt eine Grenze. Die Karte zeigt daher nicht die freie Äußerung einer Erkenntnis, sondern deren Konzentrierung im Inneren.

Die Girlande ist dabei von besonderer Bedeutung, gerade weil sie zunächst nur ein kleines Detail zu sein scheint. Sie liegt nicht irgendwo im Bild, sondern genau dort, wo Sprache den Körper verlässt. Der Mund wird nicht durch eine Hand bedeckt und nicht durch ein äußeres Werkzeug verschlossen. Die Versiegelung erscheint als Teil der ornamentalen Ordnung selbst. Schönheit und Einschränkung fallen zusammen. Das Geheimnis wird nicht durch Abwesenheit von Wissen erzeugt, sondern durch die bewusste Begrenzung seiner Äußerung. In diesem Sinn besitzt die Karte eine fast paradoxe Logik: Je stärker die Kraft nach außen drängt, desto stärker wird ihr Zentrum gebunden. Die drei Stäbe durchdringen den Kopf, die Flügel öffnen sich, doch der Mund bleibt geschlossen. Expansion und Konzentration sind nicht Gegensätze, sondern zwei Seiten desselben Vorgangs.

Damit tritt bereits die Grundsphäre der Stäbe hervor. In der Sola-Busca-Reihe sind die Stäbe nicht einfach ein abstraktes Äquivalent zum späteren Begriff des Feuers. Die Forschung zur Brera-Ausstellung hat gerade für dieses Farbensystem eine Verbindung von alchemistischer Arbeit und landwirtschaftlicher Tätigkeit hervorgehoben. Der Stab gehört damit zugleich zur Welt der Energie, des Wachstums, der Bearbeitung und der Hervorbringung. Er ist das Werkzeug, mit dem etwas in Bewegung gesetzt, geformt, kultiviert oder verwandelt wird. Feuer und Ackerbau gehören dabei symbolisch enger zusammen, als es zunächst scheint: Beide verlangen eine kontrollierte Kraft. Das Feuer muss begrenzt werden, damit es verwandelt und nicht zerstört; die Erde muss bearbeitet werden, damit aus ihr Frucht

hervorgeht. Die Stäbe verkörpern somit nicht bloß spontane Energie, sondern eine Energie, die in einen Prozess eintritt.

Der 3 der Stäbe bringt diese Kraft an einen entscheidenden Punkt. Die Eins ist Ursprung und Hervortreten, die Zwei erzeugt Gegenüberstellung, Spannung und Polarität, während die Drei aus dieser Spannung eine dritte Gestalt entstehen lässt. Eine solche Dreigliederung ist in der spätmittelalterlichen und Renaissance-Symbolik keineswegs bedeutungslos; die Drei konnte als Zahl der Hervorbringung, der Vermittlung und insbesondere der Trinität verstanden werden. Für die konkrete Karte ist jedoch weniger eine abstrakte Zahlenspekulation entscheidend als die Tatsache, dass die Drei sichtbar als drei voneinander unterscheidbare Stäbe erscheint. Sie erzeugen durch ihre Überschneidung eine neue Ordnung im Zentrum des Bildes. Die drei Kräfte bleiben nicht nebeneinander bestehen. Sie greifen ineinander und bilden dadurch eine Struktur, die mehr ist als die Summe ihrer Bestandteile.

In der alchemischen Lesart, die mit der Sola-Busca-Forschung des späten zwanzigsten und frühen einundzwanzigsten Jahrhunderts verbunden wurde, erhält diese Dreiheit eine besondere Schärfe. Die kuratorische Interpretation der Brera-Ausstellung versteht die drei Stäbe als Hinweis auf Gold, Silber und philosophisches Quecksilber, also auf drei für die alchemische Symbolsprache zentrale metallische beziehungsweise mercuriale Vorstellungen. Die Aussage ist deshalb bemerkenswert, weil die Stäbe nicht lediglich drei Gegenstände darstellen, sondern diese drei Kräfte in den Kopf hineinführen. Das alchemische Wissen wird bildlich nicht neben dem Menschen aufgestellt, sondern in ihn hineingetrieben. Das Wissen ist damit zugleich Erkenntnis und Belastung. Es verändert das Gefäß, in das es eintritt.

Hier beginnt die Karte von ihrer bloßen Ikonographie in eine Philosophie der Erkenntnis umzuschlagen. Der Kopf ist das Zentrum des Denkens, doch die Stäbe machen aus ihm kein neutrales Denkgefäß. Sie verletzen ihn. Erkenntnis erscheint nicht als bequemes Ansammeln von Informationen, sondern als Vorgang, der den Menschen selbst verändert. Was in ihn eindringt, kann ihn nicht unverändert lassen. Das ist eine der düsteren Grundstimmungen des Sola-Busca-Tarots, die auch Peter Mark Adams immer wieder hervorhebt: Die Oberfläche des Decks zeigt historische, mythologische und groteske Szenen, doch darunter erscheint eine Welt, in der Wissen, Macht, Initiation und Transformation nicht voneinander zu trennen sind. Adams beschreibt die Kleinen Arkana ausdrücklich als eigenständige Bildwelt, in der alchemistische Vorgänge, Grotesken, Verwundungen und eigentümlich ritualisierte Handlungen nebeneinanderstehen.

Der verschlossene Mund verschiebt die Bedeutung noch einmal. Wissen wird hier nicht einfach erworben und weitergegeben. Es wird bewahrt. Die Karte besitzt deshalb eine ausgesprochene Nähe zum Motiv des Geheimnisses. Die Brera-Ausstellung stellte gerade die verschlossene Mundöffnung als Hinweis auf Geheimhaltung heraus. Damit wird die Karte zu einem Bild der esoterischen Grundformel, nach der Erkenntnis nicht allein durch Empfangen, sondern auch durch Schweigen bewahrt wird. Das Schweigen ist hier keine Leere. Es ist eine Form der Handlung. Wer schweigt, hält etwas innerhalb einer Grenze. Er verhindert die

Zerstreuung einer Kraft, die durch die Stäbe bereits auf das Äußerste konzentriert worden ist.

An diesem Punkt berührt die Drei der Stäbe eine übergeordnete Saturnstruktur, ohne dass daraus eine historische Behauptung über eine unmittelbare Saturnzuordnung dieser Karte abgeleitet werden dürfte. Saturn ist im Sola-Busca nicht als einfache Ein-Karte-Entsprechung zu behandeln. In einer hermetischen Gesamtesart kann er vielmehr als übergeordneter Schlüssel dienen: als Prinzip der Grenze, der Zeit, der Konzentration, der Melancholie, des Todes und der Verdichtung. Genau diese Qualität ist in der Drei der Stäbe bemerkenswert gegenwärtig. Die expansive Kraft der Stäbe wird nicht freigesetzt, sondern in eine enge Form gezwungen. Der Mund wird verschlossen, der Kopf wird durchdrungen, die Kraft wird gebunden. Was flüchtig hätte werden können, wird festgehalten.

Damit nähert sich die Karte einer der zentralen Einsichten der Saturnsymbolik: Grenze bedeutet nicht nur Ende. Grenze macht Form möglich. Ohne Begrenzung zerstreut sich Energie; durch Begrenzung wird sie konzentriert. Saturn bezeichnet in dieser hermetischen Perspektive daher nicht lediglich den Tod des Alten, sondern die Verdichtung, durch die eine neue Gestalt entstehen kann. Das ist auch der tiefere Sinn der Verbindung von Anfang und Grenze. Der Anfang braucht eine Form, wenn er Bestand haben soll. Die Stäbe bringen Energie in das Zentrum; Saturn setzt dieser Energie eine Grenze. Aus ihrer Verbindung entsteht Transformation.

Peter Mark Adams' Saturn-These bietet hierfür einen modernen hermetischen Interpretationsrahmen. Adams versteht das Sola-Busca als ein hochgradig verschlüsseltes Werk, in dem sich astrologische, neoplatonische, magische und alchemische Traditionen überlagern. Seine weitreichende These vom „Game of Saturn“ geht über eine bloße ikonographische Tarotdeutung hinaus und behauptet eine Saturn-beziehungsweise Kronos-Struktur des gesamten Decks. Diese These ist in ihrer historischen Reichweite umstritten und darf nicht mit einem gesicherten Konsens der Tarot- oder Renaissanceforschung verwechselt werden. Als hermetische Lesart ist sie jedoch für die innere Logik des Decks produktiv, weil sie gerade jene wiederkehrenden Motive von Grenze, Gewalt, Initiation, Transformation, Zeit und verborgenem Wissen miteinander verbindet.

Die Drei der Stäbe zeigt diese Saturnqualität auf eigentümliche Weise, weil sie das Prinzip der Begrenzung nicht als Mauer, Gefängnis oder Grab darstellt, sondern als Siegel. Das Siegel schützt und verhindert zugleich. Es bewahrt das Innere, indem es das Äußere fernhält. In einer hermetischen Tradition, die Wissen als etwas versteht, das nur unter bestimmten Bedingungen mitgeteilt werden darf, besitzt diese Bildidee erhebliches Gewicht. Die Karte wird dadurch zum Bild einer Erkenntnis, die sich nicht in Information erschöpft. Sie verlangt eine Form der inneren Verdichtung. Erst wer etwas halten kann, kann es auch verwandeln.

Die Flügel verhindern zugleich, dass die Karte ausschließlich als Bild der Gefangenschaft gelesen wird. Sie stehen seitlich des Kopfes und öffnen die Komposition. Der Kopf ist fixiert, aber nicht vollständig in die Schwere der Erde

gebunden. Das Flügelmotiv kann deshalb als Gegenbewegung verstanden werden: Die Materie wird durchdrungen und begrenzt, doch aus dieser Begrenzung entsteht eine Möglichkeit des Aufstiegs. Historisch lässt sich allerdings nicht sicher behaupten, dass die Flügel auf eine bestimmte einzelne mythologische Figur oder einen bestimmten alchemischen Vorgang verweisen. Die Interpretation der Brera-Ausstellung identifiziert sie als Bestandteile der „aquila volans“, des fliegenden Adlers, und damit als Hinweis auf philosophisches Quecksilber. Diese Lesart gehört zur modernen kunsthistorisch-alchemischen Interpretation der Karte und sollte nicht als zweifelsfrei dokumentierte ursprüngliche Erklärung des Kartenmachers ausgegeben werden.

Gerade die Verbindung von durchbohrtem Kopf und geflügelter Seite macht die Karte zu einem Bild des Übergangs zwischen fixierter und bewegter Materie. Das, was im Zentrum festgehalten wird, besitzt zugleich eine Tendenz zur Verflüchtigung. In der Alchemie ist das Verhältnis von Fixierung und Flüchtigkeit grundlegend. Das Flüchtige muss gebunden, das Gebundene wiederum gereinigt und transformiert werden. Der Merkur steht exemplarisch für diese Doppelgestalt: Er ist beweglich und schwer festzuhalten, zugleich aber ein unverzichtbarer Bestandteil alchemistischer Vorstellungswelten. Die Karte stellt daher nicht einfach einen Zustand dar, sondern einen Prozess, in dem eine bewegliche Kraft durch eine gewaltsame Zentrierung in eine neue Form gezwungen wird.

Hier wird verständlich, weshalb die Drei der Stäbe nicht mit den späteren, vor allem im Rider-Waite-Smith-Tarot verbreiteten Vorstellungen von Weite, Handel, Horizonterweiterung und wartender Erwartung gleichgesetzt werden sollte. Das Sola-Busca-Bild ist älter und grundsätzlich anders gebaut. Die moderne Drei der Stäbe mit ihrer Landschaft und dem Ausblick über das Meer gehört einer späteren ikonographischen Entwicklung an. Die Sola-Busca-Karte besitzt keinen Horizont, über den ein Mensch blickt. Sie besitzt ein Zentrum, in das Kräfte eindringen. Ihre „Expansion“ findet nicht räumlich statt, sondern strukturell: Die drei Stäbe überschneiden sich, die Flügel öffnen sich, während das Wissen im Kopf konzentriert bleibt. Die Karte handelt daher weniger vom Blick in die Ferne als von der Frage, was geschieht, wenn eine Kraft in ein Bewusstseinszentrum eindringt.

Damit erhält auch ihre Stellung innerhalb der Stäbereihe eine besondere Bedeutung. Das As der Stäbe setzt die Kraft als Ursprung. Das 2 der Stäbe führt diese Kraft in eine erste Polarität. Die Drei bringt nun eine dritte Dimension hervor: Aus der bloßen Gegenüberstellung wird eine konkrete Form. Aber diese Form ist noch nicht harmonisch. Sie ist schmerzhaft. Das Entstehen einer neuen Gestalt wird mit einer Verletzung des alten Zentrums bezahlt. In der Drei wird daher erstmals sichtbar, dass Entwicklung nicht nur Wachstum bedeutet. Jede neue Form setzt eine Einschränkung anderer Möglichkeiten voraus. Etwas muss gebunden werden, damit etwas anderes Gestalt gewinnt.

Das erklärt auch, weshalb die Drei innerhalb der Stäbe nicht einfach als „Erfolg“ oder „Expansion“ verstanden werden kann. Sie bezeichnet vielmehr die kritische Schwelle, an der Energie in Form übergeht. Der Stab ist ursprünglich beweglich,

pflanzlich, wachsend und feuerhaft; die Drei zwingt ihn in eine geometrische und körperliche Ordnung. Die drei Stäbe werden zu einer Konstruktion. Ihre Kraft wird dadurch nicht vernichtet, sondern gerichtet. Die Karte zeigt somit einen Vorgang, den man alchemisch als Fixierung oder Konzentration beschreiben könnte. Eine solche Beschreibung ist als hermetische Interpretation sinnvoll, nicht aber als Nachweis dafür, dass die historischen Schöpfer die Karte exakt mit einem bestimmten Laborvorgang identifizieren wollten.

Die nachfolgenden Karten der Stäbereihe lassen diese Bewegung weiterdenken. Die Vier bringt die gebundene Kraft in eine stärker stabilisierte Ordnung, während die folgenden Karten diese Ordnung wieder mit Belastung, Konflikt, Bewegung, Behinderung und schließlich Auflösung konfrontieren. Die Drei ist deshalb der Moment, in dem aus bloßer Möglichkeit eine belastbare, aber noch gefährdete Struktur wird. Was hier entsteht, muss sich später bewähren. Das macht die Karte zu einem Anfang innerhalb des Anfangs: Die ursprüngliche Energie ist bereits vorhanden, aber jetzt entsteht erstmals eine Form, die dieser Energie Dauer geben könnte.

Von hier aus wird auch die Verbindung zu den anderen Farben verständlich. Die Drei der Kelche, die Drei der Schwerter und die Drei der Münzen stellen jeweils eine dritte Gestalt her, aber in unterschiedlichen Erfahrungsräumen. Die Kelche führen die Drei in die Sphäre der Beziehung und des Gefühls; die Schwerter in die Sphäre der Erkenntnis, Trennung und geistigen Spannung; die Münzen in die Sphäre der materiellen Form und Arbeit. Die Stäbe bringen dagegen die Kraft des Hervorbringens und der Verwandlung in den Mittelpunkt. Gerade deshalb ist es bemerkenswert, dass ihre Drei nicht eine idyllische Wachstumslandschaft zeigt, sondern einen verletzten Kopf. Die schöpferische Kraft muss durch Erkenntnis hindurch. Feuer bleibt nicht bloß Feuer; es wird durch das Denken und durch die Grenze geformt.

Das Motiv des Kopfes stellt dadurch eine verborgene Beziehung zwischen den Stäben und den Schwertern her. Die Drei der Stäbe gehört ihrer Farbe nach zur Kraft des Hervorbringens, aber ihr Bild konzentriert sich auf den Kopf, also auf den Bereich, den die Schwerter in anderen Karten ausdrücklich beherrschen. Das ist kein Beweis für ein bewusst konstruiertes farbenübergreifendes System, doch es ist als formale Beobachtung auffällig. Die Karte lässt die Energie der Stäbe in einen Bereich eindringen, der traditionell eher dem Geist und der Erkenntnis zugerechnet wird. Dadurch entsteht eine Grenzüberschreitung zwischen den Sphären. Der Wille zur Hervorbringung wird zu Erkenntnis gezwungen; Erkenntnis wiederum wird nicht als distanzierte Betrachtung dargestellt, sondern als etwas, das den Menschen körperlich trifft.

Auch hier wird der Unterschied zwischen Innen und Außen deutlich. Äußerlich sehen wir eine verletzte, versiegelte und geflügelte Gestalt. Innerlich lässt sich darin ein Bewusstseinsvorgang erkennen: Etwas dringt in den Menschen ein, verändert seine bisherige Ordnung und zwingt ihn, Wissen nicht sofort nach außen abzugeben. Das äußere Bild und der innere Prozess sind dabei nicht identisch. Die historische

Karte zeigt kein psychologisches Modell im modernen Sinn. Aber ihre Bildstruktur erlaubt eine solche weiterführende Betrachtung, weil die zentrale Spannung tatsächlich zwischen Eindringen, Bewahren und möglicher Ausdehnung besteht.

Die zeitliche Dimension der Karte liegt deshalb weniger in einem „Warten auf die Zukunft“ als in der Verdichtung von Vergangenheit, Gegenwart und Möglichkeit. Das, was in den Kopf eindringt, kommt von außen und wird im Inneren festgehalten. Die gegenwärtige Verletzung trägt zugleich die zukünftige Form in sich. In diesem Sinne ist die Karte ein Moment, in dem die Vergangenheit der Erkenntnis in die Gegenwart der Prüfung eintritt und eine spätere Gestalt vorbereitet. Saturn wird hier zum Prinzip dieser Zeitlichkeit: Er macht Zeit nicht einfach zu einem Verstreichen, sondern zu einer Prüfung der Form. Was nicht dauerhaft ist, muss zerfallen; was Bestand haben soll, muss sich verdichten.

Diese Saturnstruktur lässt sich auch auf die hermetische Vorstellung von Transformation übertragen. Transformation bedeutet nicht, dass alles Vorhandene einfach in etwas Neues verwandelt wird. Zunächst muss unterschieden, begrenzt und aufgelöst werden. Das Alte verliert seine ursprüngliche Gestalt, bevor eine neue entstehen kann. In der Drei der Stäbe wird dieser Vorgang noch nicht als vollendete Wandlung gezeigt. Vielmehr sehen wir den Augenblick, in dem die alte Offenheit der Energie durch eine neue Konzentration gebrochen wird. Das Bild ist deshalb weniger eine Darstellung des Ergebnisses als ein Bild des Eingriffs.

An dieser Stelle berührt die Karte auch die Alexanderzeugungslegende, allerdings auf eine Weise, die streng zwischen historischer Überlieferung und symbolischer Parallelbildung unterscheiden muss. Alexander erscheint im Sola-Busca selbst nicht auf dieser Karte, sondern als „Alexandro M.“ auf dem König der Schwerter. Mit ihm verbunden sind in der Hofkartenstruktur Olympias als Königin der Schwerter, Ammon als Ritter der Schwerter und Natanabo als Ritter der Kelche; auch Philipp von Makedonien wird in der Forschung mit dem König der Münzen in Verbindung gebracht. Die Verbindung dieser Figuren zur Alexander-Romance ist historisch und ikonographisch wesentlich besser begründet als irgendeine direkte Verbindung Alexanders mit der Drei der Stäbe.

Die Erzählung selbst ist alt und keineswegs erst eine Erfindung der Renaissance. In der Alexander-Romance wird erzählt, dass Nektanebos, der letzte ägyptische Pharao, nach seinem Sturz nach Makedonien gelangt, Olympias durch astrologisches und magisches Wissen beeinflusst und sich schließlich als Ammon ausgibt, um Alexander zu zeugen. In anderen Überlieferungen erscheint die göttliche Vaterschaft des Ammon stärker, während Nektanebos als menschlicher Vermittler fungiert. Die Legende verbindet daher bereits in ihrer antiken und mittelalterlichen Überlieferung Zeugung, Magie, Astrologie, Verkleidung, Schicksal und Herrschaft. Historisch ist sie keine Biographie Alexanders, sondern ein literarischer Mythos, dessen älteste zugängliche Gestalt in der griechischen Alexander-Romance des Pseudo-Kallisthenes erhalten ist.

Gerade deshalb ist die Verbindung zur Drei der Stäbe interessant, sofern sie als hermetische Parallelstruktur und nicht als historische Identifikation verstanden wird. Alexander entsteht in der Legende durch eine verborgene Verbindung von göttlicher beziehungsweise astrologischer Macht und menschlicher Gestalt. Eine unsichtbare kosmische Ordnung dringt in die materielle Welt ein und erzeugt eine neue Gestalt. Die Drei der Stäbe zeigt auf einer anderen Ebene ebenfalls ein Eindringen von Kräften in ein menschliches Zentrum. In beiden Fällen geht es um Zeugung als Formgebung durch eine Macht, die nicht vollständig sichtbar ist. Doch die Karte sagt nicht: „Dies ist Alexanders Zeugung.“ Eine solche Behauptung wäre unbelegt. Sie erlaubt vielmehr, die Alexanderlegende als ein Beispiel jener Renaissancevorstellung zu betrachten, in der kosmische Kräfte, menschliche Gestalt und verborgene Erkenntnis ineinandergreifen.

Noch enger wird diese Parallelität durch Nektanebos' Rolle als Astrologe. In den Fassungen der Legende ist er nicht nur Magier und Vaterfigur, sondern jemand, der die Zeit der Geburt durch astrologisches Wissen beeinflusst beziehungsweise die günstigen Konstellationen erkennt. Die Geburt eines Welteroberers wird damit zur Frage des richtigen kosmischen Zeitpunktes. Das ist eine zutiefst saturnische Idee, wenn Saturn nicht nur als Tod, sondern als Herr der Zeit verstanden wird. Die Gestalt entsteht nicht irgendwann, sondern unter einer bestimmten Ordnung der Zeit. Das kosmische Timing wird Teil der Hervorbringung.

Damit entsteht eine bemerkenswerte Korrespondenz zwischen der Drei der Stäbe und der Alexanderzeugungslegende. Die Drei steht für Hervorbringung durch Verbindung mehrerer Kräfte; die Legende erzählt die Hervorbringung Alexanders aus einer Verbindung von menschlicher, göttlicher, astrologischer und magischer Macht. Die Karte selbst zeigt keine Geburt und keinen Alexander. Aber innerhalb des Gesamtprogramms des Sola-Busca, in dem Alexander und die Gestalten seines Zeugungsmythos tatsächlich über die Hofkarten verteilt erscheinen, erhält die Drei der Stäbe eine zusätzliche Resonanz: Sie kann als abstrakteres Bild des Prinzips gelesen werden, das die Alexandererzählung narrativ ausformuliert – die Erzeugung einer neuen Gestalt durch das Zusammentreffen verschiedener, teilweise verborgener Kräfte.

Die Beziehung zum Haus Este ist demgegenüber vorsichtiger zu behandeln. Das Sola-Busca wird häufig mit Ferrara und dem Umfeld der Este verbunden, doch die genaue Entstehungs- und Auftraggebergeschichte ist weiterhin Gegenstand wissenschaftlicher Diskussion. Die Brera-Forschung hat den Künstler der Stiche überzeugend mit Nicola di maestro Antonio aus Ancona in Verbindung gebracht und die Kolorierung von 1491 mit einem venezianischen Umfeld und Marin Sanudo dem Jüngeren verknüpft. Wappen und Initialen sprechen für venezianische Beziehungen. Zugleich ist Ferrara als Entstehungsmilieu oder als wesentlicher geistiger und politischer Bezugsraum ernst zu nehmen. Eine unmittelbare Beauftragung durch das Haus Este ist dagegen nicht gesichert.

Gerade diese Unsicherheit ist für die Deutung fruchtbarer als eine voreilige Festlegung. Ferrara war ein Zentrum der Renaissancekultur, in dem politische

Herrschaft, Humanismus, Astrologie, Kunst und die Beschäftigung mit antiker Literatur eng miteinander verbunden waren. Peter Mark Adams betont die Bedeutung der ferraeresisch-venezianischen Spannungen und der diplomatischen Beziehungen für seine Rekonstruktion des Decks. In einem Interview hat er die Suche nach einem konzeptionellen Gestalter des Programms ausdrücklich in das Umfeld des Este-Hofes gestellt und Pellegrino Prisciani als möglichen Kandidaten diskutiert; zugleich unterscheidet sich diese Hypothese von der traditionell vorgeschlagenen Verbindung zu Ludovico Lazzarelli. Beides bleibt eine Interpretation und darf nicht als gesicherte Zuschreibung behandelt werden.

Die Drei der Stäbe selbst trägt keinen erkennbaren Este-Bezug. Es wäre daher methodisch falsch, aus ihrer alchemischen Ikonographie unmittelbar eine politische Botschaft des Hauses Este abzuleiten. Doch sie gehört zu einem Deck, dessen Bilder wahrscheinlich für einen gebildeten, wohlhabenden und eng vernetzten Kreis geschaffen wurden. Die ungewöhnliche Tatsache, dass auch die nummerierten Karten vollständig figürlich gestaltet sind, macht sie zu einem Bestandteil desselben verschlüsselten Bildprogramms wie die historischen Hofkarten. Das Sola-Busca ist das früheste vollständig erhaltene Tarot, in dem die Kleinen Arkana durchgehend mit szenischen oder figürlichen Bildern ausgestattet sind. Gerade dadurch werden die einzelnen Zahlenkarten zu eigenständigen Bildräumen und nicht bloß zu Mengenangaben.

Die Drei der Stäbe ist deshalb auch ein Beispiel für jene Miniaturisierung von Wissen, die dem gesamten Deck seine eigentümliche Wirkung gibt. Ein alchemistischer Gedanke wird nicht in einem Traktat erklärt, sondern in wenigen Formen konzentriert: Kopf, Stäbe, Siegel, Flügel. Der Betrachter muss die Beziehung zwischen ihnen herstellen. Das Bild ist nicht bloß Illustration eines bereits bekannten Textes; es zwingt zur Rekonstruktion eines möglichen Textes hinter dem Bild. Gerade dies entspricht Adams' Vorstellung, dass das Deck nicht primär aus einzelnen traditionellen Tarotbedeutungen heraus gelesen werden sollte, sondern als ein literarisch und historisch codiertes Werk, dessen Namen, Bilder und Mehrdeutigkeiten auf unterschiedliche Bedeutungsebenen verweisen.

In diesem Zusammenhang erhält die verschlossene Mundöffnung eine zweite, noch tiefere Bedeutung. Das Geheimnis ist nicht einfach etwas, das nicht gewusst wird. Es ist etwas, das gewusst werden kann, aber nicht ohne Weiteres ausgesprochen werden darf. Der Unterschied ist entscheidend. Unwissenheit ist ein Mangel; Schweigen kann dagegen eine Form von Macht sein. Wer ein Geheimnis bewahrt, besitzt eine Form von Kontrolle über den Zeitpunkt seiner Offenbarung. Die Karte zeigt damit eine Erkenntnis, die zeitlich gebunden ist. Sie muss reifen. Sie muss im Inneren gehalten werden. Erst wenn die richtige Form erreicht ist, kann das, was verschlossen war, möglicherweise freigegeben werden.

Hier begegnen sich Saturn und Merkur. Merkur ist das Flüchtige, Bewegliche, Vermittelnde und Kommunikative; Saturn ist das Begrenzende, Fixierende und Verdichtende. Die Karte lässt beide Prinzipien aufeinanderprallen. Die Flügel und die mercuriale Symbolik weisen auf Bewegung und Verwandlung, die Girlande auf

Bindung und Schweigen. Die drei Stäbe bringen die gegensätzlichen Kräfte in eine gewaltsame Einheit. In alchemistischer Sprache könnte man sagen: Das Flüchtige wird fixiert, damit es nicht zerstreut wird. In philosophischer Sprache: Erkenntnis wird erst dadurch tragfähig, dass sie einer Grenze unterworfen wird.

Damit ist die Drei der Stäbe weit entfernt von einer bloßen Warnung vor Schmerz oder einer moralischen Lehre über Schweigsamkeit. Sie zeigt eine anthropologische Erfahrung: Der Mensch kann nicht jede Erkenntnis sofort nach außen tragen, ohne sie dabei zu verlieren oder zu verändern. Manche Erkenntnis muss zunächst im Inneren eine neue Gestalt gewinnen. Der Preis dieser Gestaltbildung kann eine Krise sein. Das Bild des durchbohrten Kopfes macht diesen Preis drastisch sichtbar. Erkenntnis ist nicht immer angenehm; manchmal bedeutet sie, dass eine bisherige Ordnung nicht mehr aufrechterhalten werden kann.

Die Karte besitzt deshalb eine eigentümliche Nähe zur Melancholie, ohne dass Melancholie ihr historisch feststehender Schlüssel wäre. Saturnische Melancholie entsteht dort, wo der Mensch sich zwischen Grenzen, Erkenntnis und Zeit erfährt. Er erkennt mehr, als er unmittelbar in Handlung umsetzen kann. Er sieht die Grenze seiner Möglichkeiten und muss dennoch eine Form finden, in der das Erkannte Bestand gewinnt. In diesem Sinn ist die Drei der Stäbe ein Bild der konzentrierten Erkenntnis. Die Energie ist vorhanden, die Flügel sind vorhanden, die drei Kräfte sind vorhanden – aber die Äußerung bleibt suspendiert.

Das Verhältnis von Freiheit und Grenze wird dadurch besonders deutlich. Die Gestalt kann nicht frei sprechen, und doch ist gerade diese Einschränkung die Voraussetzung dafür, dass das Geheimnis erhalten bleibt. Freiheit besteht hier nicht in grenzenloser Äußerung. Sie besteht in der Fähigkeit, eine Grenze bewusst auszuhalten. Das ist eine strengere Form von Freiheit, weil sie Selbstbeherrschung verlangt. Die Karte zeigt nicht den Menschen, der alles tun kann, sondern den Menschen, der eine Kraft so konzentriert, dass sie eine neue Form hervorbringen kann.

Damit lässt sich auch das Verhältnis von Teil und Ganzem bestimmen. Als einzelne Karte zeigt die Drei der Stäbe einen Moment der Konzentration. Als Teil der Stäbereihe zeigt sie, wie schöpferische Energie erstmals in eine feste Gestalt eintritt. Als Teil der Kleinen Arkana zeigt sie, dass jede Grundkraft des menschlichen Lebens – Wille, Gefühl, Denken, Materie – einer eigenen Form von Dreigliederung und Hervorbringung unterliegt. Und als Teil des gesamten Sola-Busca-Decks wird sie zu einem kleinen Modell dessen, was das Deck insgesamt tut: Es verbirgt und zeigt zugleich. Es stellt Bilder bereit, deren Oberfläche verständlich genug ist, um betrachtet zu werden, deren innere Beziehungen aber erst durch geduldige Betrachtung hervortreten.

In dieser Hinsicht ist die Drei der Stäbe vielleicht eine der treffendsten Karten für das Verhältnis des Sola-Busca zu seinem eigenen Geheimnis. Sie zeigt ein Geheimnis, das sich selbst versiegelt. Der Betrachter sieht genug, um zu wissen, dass etwas verborgen ist, aber nicht genug, um die verborgene Bedeutung ohne weiteres

zu besitzen. Das Bild fordert nicht zur bloßen Betrachtung, sondern zur Entschlüsselung auf. Darin liegt seine hermetische Qualität, unabhängig davon, wie weit man Adams' weitergehende historische These über ein verborgenes kultisches Programm des Decks akzeptiert.

Historisch gesichert ist, dass das Sola-Busca am Ende des 15. Jahrhunderts entstand, dass seine Stiche heute Nicola di maestro Antonio zugeschrieben werden, dass die erhaltene kolorierte Fassung mit Venedig und dem Jahr 1491 verbunden wird und dass das Deck später durch die Familien Busca und Sola seinen heutigen Namen erhielt. Gesichert ist ebenfalls, dass die nummerierten Karten ungewöhnlich reichhaltig illustriert sind und dass die Drei der Stäbe bereits im zeitgenössischen beziehungsweise später rekonstruierten kunsthistorischen Zusammenhang als besonders auffälliges alchemistisches Bild erkannt wurde. Nicht gesichert ist dagegen, dass jede einzelne Karte einem eindeutig rekonstruierbaren Ritualschritt entspricht oder dass die gesamte Bildfolge nach einem einzigen, vollständig entschlüsselbaren hermetischen Schema konzipiert wurde. Gerade die Forschungsgeschichte zeigt, wie leicht die faszinierende Dichte der Bilder dazu verleitet, aus plausiblen Korrespondenzen historische Gewissheiten zu machen.

Die spätere hermetische Deutung darf deshalb nicht an die Stelle der Geschichte treten. Aber sie kann zeigen, warum das Bild über Jahrhunderte hinweg eine solche Wirkung entfalten konnte. Die Drei der Stäbe vereinigt in einer einzigen Gestalt drei zentrale alchemische Bewegungen: das Eindringen, das Fixieren und das Verwandeln. Etwas Fremdes oder Flüchtiges dringt in ein Zentrum ein. Dieses Zentrum wird dadurch verletzt und verändert. Die Veränderung wird durch ein Siegel begrenzt. Aus der Begrenzung entsteht jedoch nicht nur Gefangenschaft, sondern die Möglichkeit einer neuen Form. Die Flügel zeigen, dass das Gebundene nicht für immer gebunden bleiben muss.

Gerade hier wird Saturn als übergeordneter Schlüssel des Sola-Busca verständlich. Saturn ist die Grenze, aber die Grenze ist zugleich die Bedingung der Gestalt. Saturn ist die Zeit, aber Zeit ist zugleich die Bedingung der Reifung. Saturn ist der Tod, aber der Tod einer alten Form schafft Raum für eine neue. Saturn ist Melancholie, aber die Melancholie kann den Blick auf das lenken, was der unbeschwerte Blick nicht wahrnimmt. Saturn ist Konzentration, und Konzentration bedeutet, dass eine verstreute Kraft zu einer Form zusammengezogen wird. Die Drei der Stäbe steht genau an dieser Stelle: Sie zeigt die schöpferische Kraft, nachdem sie bereits begrenzt worden ist, aber noch bevor ihre neue Gestalt vollständig sichtbar geworden ist.

So erhält auch die Dreiheit selbst eine tiefere Bedeutung. Drei ist hier nicht einfach „mehr als zwei“. Die Drei bezeichnet den Moment, in dem eine Polarität eine Form hervorbringt. Doch diese Form ist nicht selbstverständlich. Sie muss erzwungen, gehalten und geschützt werden. Die drei Stäbe durchdringen den Kopf und bilden zugleich eine Einheit. Das Bild sagt damit etwas Grundsätzliches über Schöpfung: Was neu entstehen soll, braucht nicht nur Energie, sondern auch Widerstand. Ohne Grenze keine Form, ohne Form keine Dauer, ohne Dauer keine Transformation.

Die Alexanderzeugungslegende kann an dieser Stelle noch einmal als Spiegel erscheinen. Alexander ist in der Renaissancelegende nicht einfach ein Kind, das zufällig geboren wird. Seine Geburt wird kosmologisch aufgeladen. Astrologie bestimmt den Zeitpunkt, Magie vermittelt zwischen den Welten, Ammon verkörpert die göttliche Dimension, Nektanebos die menschliche und magische, Olympias die empfangende Gestalt, Philipp die politische und genealogische Ordnung. Aus einer Mehrzahl von Kräften entsteht eine einzige historische Gestalt. Gerade diese Struktur macht Alexander im Sola-Busca so geeignet für die hermetische Bildwelt: Er ist selbst eine Dreiheit von Geschichten – der historische König, der legendäre Sohn des Ammon und der alchemisch beziehungsweise hermetisch interpretierbare Eingeweihte. Die Drei der Stäbe liefert hierfür keine direkte Illustration, aber sie zeigt in abstrakter Form dasselbe Prinzip der konzentrierten Hervorbringung.

Und gerade weil Alexander auf der Drei der Stäbe nicht erscheint, bleibt die Unterscheidung wichtig. Die Karte gehört nicht zur Alexander-Erzählung im selben Sinn wie der König der Schwerter oder die mit ihm verbundenen Hofkarten. Ihre Verbindung entsteht erst auf der Ebene des Gesamtprogramms. Sie ist eine symbolische Resonanz, keine historische Identifikation. Das macht sie nicht weniger interessant, sondern methodisch sauberer. Das Sola-Busca arbeitet offenbar häufig mit solchen Mehrfachbezügen, bei denen ein Motiv zugleich eine konkrete Geschichte, eine literarische Quelle und eine symbolische oder alchemische Funktion besitzen kann. Gerade diese Mehrdeutigkeit gehört zu seiner Eigenart.

Die Drei der Stäbe steht damit an einem entscheidenden Punkt des Entwicklungsweges der Kleinen Arkana. Vor ihr liegt die ursprüngliche Kraft und ihre erste Gegenüberstellung; nach ihr beginnt die Geschichte der Form. Die Energie hat sich nicht erschöpft, aber sie ist nicht mehr frei. Sie hat eine Gestalt angenommen, die sie zugleich schützt und einschränkt. Das ist ihr eigentliches Paradox. Die Karte zeigt weder reines Wachstum noch reinen Verlust. Sie zeigt den Preis der Form.

Was hier entsteht, ist daher keine einfache Zukunftsperspektive, sondern eine neue Qualität des Bewusstseins. Die Kraft der Stäbe wird in den Kopf geführt; das Feuer trifft auf Erkenntnis; das Bewegliche trifft auf Grenze; der Merkur trifft auf das Saturnische; die äußere Energie wird zum inneren Geheimnis. Die Flügel erinnern daran, dass das Gebundene wieder beweglich werden kann, aber erst nachdem es seine Gestalt verändert hat. Die Girlande erinnert daran, dass nicht jede Wahrheit sofort ausgesprochen werden muss. Und die drei Stäbe erinnern daran, dass Hervorbringung niemals nur Expansion ist, sondern immer auch Auswahl, Ausschluss und Formgebung.

Das Eigene der Drei der Stäbe liegt deshalb nicht in einem abstrakten Begriff wie „Erfolg“, „Unternehmung“ oder „Wachstum“. Ihr eigentliches Thema ist die Geburt einer Form aus konzentrierter Kraft. Sie zeigt den Augenblick, in dem schöpferische Energie in einen Erkenntnisprozess eintritt und dadurch ihre ursprüngliche Freiheit verliert, um eine höhere Bestimmtheit zu gewinnen. Der Schmerz des Bildes ist dabei

kein moralisches Urteil. Er ist die Bildsprache einer Transformation, die nicht ohne Widerstand geschieht.

Die Karte lehrt, wenn man das Wort überhaupt verwenden will, nicht eine Handlungsregel, sondern eine Einsicht in die Struktur menschlicher Entwicklung: Das Neue entsteht nicht allein dadurch, dass etwas hinzukommt. Manchmal entsteht es dadurch, dass eine vorhandene Kraft begrenzt, gesammelt und in eine neue Ordnung gezwungen wird. Genau darin begegnen sich Stab und Saturn. Der Stab bringt das Feuer, Saturn gibt ihm die Grenze. Der Stab will hervorbrechen, Saturn hält fest. Zwischen beiden entsteht jene Spannung, aus der Gestalt hervorgehen kann.

So betrachtet ist die Drei der Stäbe ein kleines hermetisches Modell des gesamten Sola-Busca. Das Deck selbst ist ein Gefäß voller Bilder, die zugleich zeigen und verschweigen. Seine historische Oberfläche verweist auf Antike, Renaissance, Herrschaft und Mythos; seine tiefere Bildsprache öffnet sich zu Alchemie, Astrologie und Hermetik. Die Drei der Stäbe macht diese Doppelstruktur sichtbar wie kaum eine andere Karte. Ihr Mund ist verschlossen, aber das Bild spricht. Ihr Kopf ist durchdrungen, aber die Flügel öffnen sich. Ihre drei Stäbe verletzen und ordnen zugleich. Was zunächst wie Gewalt erscheint, kann auf einer späteren hermetischen Ebene als Fixierung verstanden werden; was wie Gefangenschaft aussieht, kann zur Voraussetzung der Transformation werden.

Die eigentliche Wahrheit dieser Karte liegt daher in einer scheinbaren Unmöglichkeit: Das, was sich ausdehnen will, muss sich zunächst begrenzen lassen. Das, was sich mitteilen will, muss zunächst schweigen. Das, was neu geboren werden soll, muss zunächst durch eine Verdichtung hindurch. In diesem Sinne steht die Drei der Stäbe nicht einfach für den Anfang eines Wachstums, sondern für den schwierigeren Augenblick, in dem ein Anfang seine erste Grenze erhält. Saturn beendet hier den Anfang nicht. Er macht ihn haltbar. Und genau darin liegt die besondere Würde dieser Karte: Sie zeigt, dass Transformation nicht dort beginnt, wo alle Grenzen fallen, sondern dort, wo eine lebendige Kraft stark genug geworden ist, eine Grenze zu tragen, ohne an ihr zugrunde zu gehen.

Die 4 der Stäbe

-



-

Das Bild zeigt keinen ausgedehnten Schauplatz und keine erzählerisch ausformulierte Handlung, sondern eine auffallend konzentrierte Gestalt. Zu sehen ist der Oberkörper eines männlichen Kriegers oder Feldherrn im Profil nach links. Der Kopf ist mit einem ungewöhnlich gestalteten Helm bedeckt; vier Stäbe oder Ruten sind so mit dem Helm verbunden, dass sie dessen obere Partie schmücken und zugleich die Kontur des Kopfschmucks bestimmen. Die Figur trägt eine antikisierende Rüstung. Der Körper ist nicht vollständig dargestellt, sondern endet als Büste beziehungsweise Halbfigur. Hinter der Gestalt liegt kein architektonischer Raum, kein Feld und keine erkennbare Landschaft, sondern ein heller, weitgehend offener Himmelsgrund. Die Bildfläche wird damit im Wesentlichen von zwei Zonen

bestimmt: der kompakten, dunkleren Masse von Kopf, Helm und Rüstung im Vordergrund und dem lichten, offenen Raum dahinter. Die vier Stäbe befinden sich nicht frei im Raum, sondern sind in die Erscheinung des Helmes integriert. Sie bilden deshalb keine voneinander unabhängigen Gegenstände, sondern eine gemeinsame formale Einheit mit dem Kopf der dargestellten Person. Die Blickrichtung des Mannes weist nach links, während der Helm mit seinen vier Stäben nach oben ausgreift. So entsteht eine einfache, aber wirkungsvolle Spannung zwischen horizontaler Ausrichtung des Blicks und vertikaler Aufrichtung des Kopfschmucks. Der Kopf bildet das eigentliche Zentrum der Karte; die vier Stäbe markieren seine Peripherie und rahmen ihn zugleich. Die Komposition ist weder durch Bewegung noch durch eine Handlung bestimmt. Sie zeigt vielmehr eine bereits geformte Gestalt, deren Kennzeichen unmittelbar am Kopf sichtbar werden. Gerade die Beschränkung auf den Oberkörper und die Leere des Hintergrundes verleihen dem Bild eine eigentümliche Konzentration. Der Mann steht nicht in einer erzählten Szene; er erscheint gleichsam aus der Geschichte herausgelöst und als Bildzeichen gesetzt. Die Vierheit der Stäbe ist dabei nicht bloß eine Zahl am Kartenrand. Sie ist körperlich in den Helm eingebaut und wird dadurch zu einem Bestandteil der Identität der Figur. Das Bild selbst legt somit eine Beziehung zwischen Gestalt, Kopf, Rüstung und Vierheit nahe, ohne zunächst zu sagen, was diese Beziehung bedeutet.

Erst von dieser sichtbaren Ordnung her lässt sich die eigentliche Eigenart des Vierers der Stäbe erfassen. Die entscheidende Beobachtung lautet, dass die Stäbe hier nicht als Werkzeuge einer Tätigkeit erscheinen. Sie werden nicht getragen, geschwungen, gepflanzt oder zur Abwehr eingesetzt. Sie sind Bestandteil des Helmes. Eine Kraft, die im Stab grundsätzlich als aufgerichtete, verlängerte und nach außen wirkende Linie erscheint, ist damit an den Kopf gebunden. Das Tätige wird in eine Form gebracht; das Bewegliche wird zum Attribut; die nach außen gerichtete Kraft wird Bestandteil einer bereits geordneten Gestalt. Dadurch entsteht eine eigentümliche Verbindung von Energie und Begrenzung. Der Stab ist seinem Wesen nach etwas, das ausgreift. Der Helm dagegen umschließt. Auf der Karte begegnen sich daher Ausdehnung und Einfassung. Die Stäbe wachsen nach oben, aber sie tun dies nicht frei. Sie sind in eine Form eingefügt. Die Kraft des Stabes wird nicht aufgehoben, sondern gesammelt.

Gerade hierin liegt die besondere Stellung dieser Karte innerhalb der Stäbe. Das Sola-Busca-Tarot besitzt vier vollständig ausgearbeitete Farben mit jeweils zehn nummerierten Karten und vier Hofkarten. Die Stäbe bilden dabei eine eigene Entwicklungsreihe, in der landwirtschaftliche und handwerkliche Motive, körperliche Arbeit, Wachstum und die Bildwelt des opus miteinander verschränkt werden können. Die Forschung zum Sola-Busca hat gerade für diese Farbe auf die Verbindung zwischen landwirtschaftlicher Tätigkeit und alchemischem Werk hingewiesen. Das Bild des Ackerbaus eignet sich dabei nicht einfach als dekoratives Gegenstück zur Alchemie: Säen, Pflegen, Wachsen und Ernten bilden eine zeitliche Struktur, in der aus einer zunächst unsichtbaren Anlage eine sichtbare Gestalt hervorgeht. Das ist für die Stäbe von besonderer Bedeutung, weil ihre Reihe nicht nur Kraft, sondern Kraft in ihrer zeitlichen Entfaltung zeigt.

Das As der Stäbe eröffnet diese Bewegung noch unmittelbar. Es zeigt eine elementare, beinahe rohe Kraft, die sich in der Gestalt einer Keule oder eines Stabes verkörpert und in Bewegung gesetzt wird. Das Zwei der Stäbe führt diese Kraft in eine deutlich landwirtschaftliche Welt. Das Drei der Stäbe verwandelt sie in ein Bild der Verslossenheit und Geheimhaltung: Eine menschliche Kopfgestalt wird von drei Stäben durchbohrt, während eine Ghirlande den Mund verschließt und Flügel die Figur begleiten. Die kunsthistorische Forschung hat gerade diese Karte mit der geheimen Übermittlung alchemischen Wissens in Verbindung gebracht und dabei sogar die drei Stäbe mit den alchemischen Grundprinzipien Gold, Silber und Quecksilber in Beziehung gesetzt, allerdings ausdrücklich als interpretatorischen Vorschlag und nicht als gesicherte ursprüngliche Erklärung. Das Vier der Stäbe folgt unmittelbar darauf. Was im Drei noch durchbohrt, verschlossen und geheim gehalten wird, ist im Vier nicht verschwunden, sondern in eine neue Form überführt: Die Stäbe sitzen nun am Helm eines Condottiere. Aus der Verletzung oder Versiegelung des Kopfes ist die Bekrönung des Kopfes geworden. Die Kraft ist nicht mehr nur verborgen; sie ist geordnet und sichtbar geworden.

Diese Folge ist für das Verständnis des Vierers entscheidender als jede isolierte numerologische Definition. Das Drei der Stäbe lässt sich als Bild einer Macht lesen, die ihr Geheimnis bewahren muss. Das Vier der Stäbe zeigt demgegenüber eine Macht, die sich bereits eine Form gegeben hat. Die Vierheit ist deshalb hier weniger ein abstraktes Symbol der Stabilität als eine konkrete Bildhandlung ohne Handlung: Die Kräfte, die zuvor auseinanderstrebten oder in den Körper eindringen, sind zu einer geordneten Einheit zusammengefügt. Das Entscheidende ist nicht Ruhe im Gegensatz zu Bewegung, sondern die Umwandlung von Bewegung in Gestalt.

Die Zahl Vier bezeichnet in diesem Zusammenhang eine Grenze, innerhalb derer etwas Bestand gewinnen kann. Diese Aussage gehört allerdings stärker zur späteren symbolischen und esoterischen Systematisierung als zur nachweisbaren ursprünglichen Bedeutung des Sola-Busca-Tarots. Historisch lässt sich nicht belegen, dass der unbekannte Gestalter des Decks eine festgelegte pythagoreische oder astrologische Zahlenlehre auf die Vier der Stäbe anwenden wollte. Dennoch besitzt die Vierheit gerade hier eine ungewöhnlich starke ikonographische Realität: Vier Stäbe sind tatsächlich vorhanden, und sie sind nicht zufällig über die Bildfläche verteilt, sondern einem einzigen Gegenstand zugeordnet. Die Zahl wird dadurch sichtbar gemacht. Sie ist nicht bloß aufgedruckt, sondern verkörpert.

Die Stäbe selbst gehören in der italienischen Kartenordnung zu den vier traditionellen Farben. Im Sola Busca werden sie jedoch nicht als bloße Wiederholung eines bereits bekannten Schemas behandelt. Ihre Bilder sind vollständig gestaltet, und gerade dadurch erhalten die numerischen Karten eine ikonographische Eigenständigkeit, die für das späte Quattrocento außergewöhnlich ist. Die Forschung des Brera-Katalogs hebt hervor, dass gerade die numerischen Karten des Sola Busca entscheidende Hinweise auf das komplexe geistige Programm des Decks liefern. Die Stäbe verbinden dort Motive des bürgerlichen Lebens mit Vorstellungen des alchemischen opus. Der Vierer ist innerhalb dieser Entwicklung daher eine

eigentümliche Schwelle: Das, was in den früheren Karten gesät, verborgen oder bearbeitet wurde, erscheint nun als Bestandteil einer fertigen, repräsentativen Gestalt.

Dabei ist der dargestellte Mann nicht einfach ein „Held“. Er ist als Condottiere beziehungsweise antikisierender Feldherr gekennzeichnet. Das ist für das Sola-Busca-Tarot von grundlegender Bedeutung, denn seine Bildwelt ersetzt die eher abstrakten Allegorien späterer Tarottraditionen häufig durch konkrete historische, mythologische oder literarisch identifizierbare Figuren. Die vier Stäbe gehören aber gerade nicht zu den Hofkarten; der dargestellte Condottiere ist deshalb nicht mit dem späteren König oder Ritter der Stäbe gleichzusetzen. Die Karte zeigt vielmehr eine nummerierte Situation, in der eine bestimmte Qualität der Stäbe durch die Gestalt eines militärisch und politisch konnotierten Mannes sichtbar gemacht wird. Die Rüstung bringt Macht und Schutz ins Bild, der Helm bündelt den Kopf, und die Stäbe werden zu dessen Ornament. So entsteht ein Bild von Kraft, die nicht mehr unmittelbar ausgeübt werden muss, weil sie bereits in Rang, Form und Erscheinung verkörpert ist.

Darin liegt auch die eigentliche Bedeutung der Blickrichtung. Der Mann blickt nach links, während sein Helm nach oben ausgreift. Die Karte zeigt damit nicht einfach einen Herrscher, der nach vorne marschiert. Es fehlt gerade die Bewegung des Körpers. Der Blick allein ist tätig. Der Körper bleibt in der festen Form der Büste. Diese Kombination lässt sich als Verhältnis von innerer Ausrichtung und äußerer Begrenzung lesen. Der Wille richtet sich auf etwas außerhalb des Bildes, während der Körper in seiner Form gehalten wird. Der Vierer der Stäbe ist deshalb keine Karte ungebremster Expansion. Er zeigt die erste Gestalt, in der Kraft und Begrenzung einander nicht mehr bekämpfen, sondern gegenseitig bedingen.

Hier berührt die Karte die übergeordnete Saturnebene, die für eine hermetische Lesart des Sola-Busca-Tarots fruchtbar wird. Saturn ist dabei nicht als einfache Zuordnung dieser einzelnen Karte zu einem Planeten zu verstehen. Eine solche konkrete astrologische Korrespondenz des Vierers der Stäbe ist historisch nicht belegt. Saturn kann vielmehr als übergeordneter hermetischer Schlüssel gelesen werden: als Prinzip der Zeit, der Grenze, der Konzentration, der Melancholie, der Schwere, des Todes und zugleich der Weisheit und Transformation. Peter Mark Adams hat das gesamte Deck unter dem Zeichen Saturns interpretiert und darin eine dunklere, rituelle und astrologische Tiefenstruktur erkannt. Diese Deutung ist eine moderne hermetische Interpretation und darf nicht mit einer gesicherten ursprünglichen Intention der Kartenmacher verwechselt werden. Sie eröffnet jedoch einen produktiven Blick auf die eigentümliche Verbindung von Anfang und Grenze, die das Sola Busca durchzieht. Adams' These setzt Saturn nicht bloß an das Ende eines Prozesses, sondern macht die saturnische Begrenzung zu einer Bedingung dafür, dass Transformation überhaupt möglich wird.

Unter diesem Gesichtspunkt gewinnt der Helm eine besondere Bedeutung. Er ist nicht nur Schutz und Rangzeichen. Er begrenzt den Kopf. Er fasst das Zentrum des Menschen in eine feste Form. Die vier Stäbe sind gerade deshalb bemerkenswert, weil sie eine grundsätzlich bewegliche, verlängerte Kraft an die Grenze des Kopfes

binden. Saturnisch gelesen bedeutet dies Konzentration: Kraft wird nicht zerstreut, sondern gesammelt. Die Grenze wird nicht zum Gegenteil der Kraft, sondern zu ihrer Bedingung. Was keine Form besitzt, kann sich nicht halten; was keine Grenze kennt, kann nicht konzentriert werden. In diesem Sinn ist das Vier der Stäbe eine stille Karte der Verdichtung.

Damit lässt sich auch die Beziehung zum Alexander-Komplex des Sola Busca vorsichtig bestimmen. Eine direkte Identifizierung des Mannes auf dem Vier der Stäbe mit Alexander dem Großen ist nicht belegt. Die wissenschaftliche Beschreibung des Decks ordnet Alexander ausdrücklich dem König der Schwerter zu, der als „ALEXANDRO M[AGNO]“ bezeichnet ist. Der Vierer der Stäbe trägt dagegen keinen solchen Namen. Gerade diese Differenz ist wichtig. Der Alexanderbezug der Karte kann deshalb nicht aus einer vermeintlichen Porträtidentität abgeleitet werden, sondern nur aus dem größeren Erzählszusammenhang des Decks.

Dieser größere Zusammenhang ist außerordentlich dicht. Alexander erscheint im Sola Busca als zentrale Gestalt eines Programms, das antike Herrschaft, Erkenntnis und hermetische Transformation miteinander verbindet. Der Brera-Katalog kommt in seiner Schlussbetrachtung zu der bemerkenswerten Deutung, das Deck könne als raffiniertes alchemisch-hermetisches Spiel verstanden werden, das Alexander den Großen als Modell für den Herrscher verwendet und über die vier Farben einen Weg durch verschiedene Stufen menschlicher Erkenntnis entfaltet. Auch hier muss zwischen historischer Feststellung und Interpretation unterschieden werden: Die Forschung kann die besondere Stellung Alexanders im Deck belegen; die Vorstellung eines vollständigen initiatorischen Erkenntnisweges ist eine interpretierende Rekonstruktion. Sie ist jedoch gerade deshalb für die vier nummerierten Farben wichtig, weil sie die Karten nicht als voneinander unabhängige Illustrationen, sondern als aufeinander bezogene Stationen begreift.

Die Alexanderzeugungslegende bildet dabei einen besonderen Hintergrund. In Plutarchs Darstellung wird Alexanders Geburt bereits von Zeichen des Göttlichen umgeben: Olympias träumt von einem Blitz, der ihren Leib trifft und ein Feuer entzündet; Philipp träumt von einem Siegel auf dem Leib seiner Frau; eine Schlange erscheint bei Olympias, und schließlich wird Philipp auf den ägyptischen Gott Ammon verwiesen. Plutarch selbst überliefert diese Geschichten als Erzählungen und nicht als historische Tatsachen. Die spätere Alexander-Romanzentradition entwickelt daraus die wesentlich ausführlichere Geschichte, in der der ägyptische König und Magier Nektanebos unter der Gestalt des Ammon zu Olympias gelangt und Alexander zeugt. Die Legende ist somit eine Geschichte einer verborgenen Zeugung, einer Verwandlung der Identität und einer Geburt, deren äußerer Vater und dessen göttliche beziehungsweise mythische Vaterschaft auseinanderfallen.

Gerade deshalb kann die Legende für das Vier der Stäbe als Hintergrundmotiv von Bedeutung sein, ohne dass die Karte selbst eine Szene der Zeugung darstellen müsste. Die Alexandererzählung kreist um die Frage, wie eine verborgene Kraft eine sichtbare Gestalt hervorbringt. Das Kind ist äußerlich der Sohn Philipps, zugleich

aber durch die Legende mit Ammon und Nektanebos verbunden. Eine unsichtbare oder verborgene Herkunft wird später in einer sichtbaren Herrscherfigur verkörpert. Der Vierer der Stäbe zeigt in anderer Form denselben strukturellen Übergang: Die Kraft des Stabes wird nicht mehr als rohe oder verborgene Kraft gezeigt, sondern ist in die sichtbare Gestalt des Helms und des Condottiere eingegangen. Die Karte wäre dann nicht „Alexander“, sondern ein Bild für einen der Prozesse, durch die das Deck seine Alexanderfigur verständlich macht: verborgene Kraft wird zu geformter Herrschaft.

Die Beziehung zu Saturn wird an dieser Stelle noch präziser. Saturn bedeutet in einer hermetischen Lesart nicht nur das Ende einer Bewegung, sondern die Grenze, an der eine Bewegung Gestalt gewinnt. Das entspricht der Struktur der Alexanderlegende auf überraschende Weise. Die Geburt ist Anfang, aber dieser Anfang ist von einer verborgenen Vorgeschichte bestimmt. Das göttliche Kind muss in eine menschliche und politische Form eintreten. Die unbegrenzte mythische Möglichkeit muss zum Körper eines einzelnen Menschen werden. Transformation braucht deshalb Begrenzung. Der Mythos vom außergewöhnlichen Ursprung wird erst wirksam, wenn er in eine konkrete Gestalt, eine Biographie und eine Herrschaftsordnung übergeht.

Das Vier der Stäbe bildet innerhalb der Farbe Stäbe genau eine solche Verdichtung. Nach dem As, der ersten Entfaltung der Kraft, dem Zwei als landwirtschaftlicher Arbeit und dem Drei als Verschluss und Geheimhaltung erscheint im Vier die geformte Gestalt. Die Energie ist nicht mehr bloß vorhanden; sie hat sich einen Träger geschaffen. Das ist eine andere Art von Anfang: nicht der Anfang aus dem Nichts, sondern der Anfang einer neuen Phase aus einer bereits verdichteten Vergangenheit. Saturn und Anfang treten hier nicht als Gegensätze auf. Die Grenze macht den neuen Anfang möglich.

Dies ist auch der Punkt, an dem die Familie Este als historischer Horizont des Decks vorsichtig ins Spiel treten kann. Die Este waren im Ferrara des Quattrocento eine bedeutende Herrscherdynastie und förderten Kunst, Literatur, Musik, Humanismus und die Beschäftigung mit astrologischen und hermetischen Wissensformen. Ferrara gehörte zu den Zentren jener höfischen Kultur, in der Bilder zugleich Repräsentation, Gelehrsamkeit und politische Selbstdeutung tragen konnten. Für das Sola Busca ist eine direkte Beauftragung durch die Este allerdings nicht urkundlich nachgewiesen. Die Este sind daher als kultureller Bezugsrahmen plausibel, nicht als gesicherte Auftraggeber.

Gerade der Vierer der Stäbe fügt sich in diesen höfischen Zusammenhang besonders gut ein, weil seine Bildsprache Herrschaft nicht als abstraktes Prinzip, sondern als verkörperte Form zeigt. Der Condottiere ist ein Mann der Macht, aber er ist nicht in einer Schlacht dargestellt. Er wird als geformte Erscheinung gezeigt. Das entspricht einer Kultur, in der politische Herrschaft über Kleidung, Rüstung, Wappen, antike Anspielungen und Bildprogramme sichtbar gemacht wurde. Der Helm ist dabei mehr als Schutz. Er bezeichnet eine öffentliche Identität. Dass gerade die vier Stäbe diesen

Helm schmücken, verbindet militärische Repräsentation mit der Grundsphäre der Stäbe.

Historisch lässt sich außerdem ein konkreter kunstgeschichtlicher Zusammenhang feststellen. Laura Paola Gnaccolinis Untersuchung des Sola-Busca-Materials weist darauf hin, dass der Vierer der Stäbe mit dem sogenannten Libro dei disegni Rosebery des Marco Zoppo vergleichbar ist, insbesondere mit Blatt 14 verso. Dieser Vergleich betrifft nicht eine bloße Ähnlichkeit im allgemeinen Stil, sondern die auffällige Gestaltung des Condottiere-Bustes und seiner Physiognomie. Zugleich wird die Verbindung zur Werkstatt beziehungsweise zum künstlerischen Umfeld Nicola di maestro Antonios diskutiert. Damit erhält die Karte eine kunsthistorische Eigenständigkeit, die für ihre Deutung nicht weniger wichtig ist als die hermetische Ebene. Sie ist ein Renaissancebild eines antikisierenden Kriegsmannes und zugleich Teil eines außergewöhnlich komplexen Kartenprogramms.

Gerade diese kunsthistorische Feststellbarkeit schützt vor einer Überdehnung der hermetischen Interpretation. Die vier Stäbe sind nicht deshalb hermetisch, weil jedes Viererzeichen automatisch eine alchemische Formel enthalten müsste. Sie gehören zunächst zu einem konkret gestalteten Kunstwerk, das sich an den visuellen Formen der Renaissance orientiert. Erst im Zusammenspiel mit der übrigen Stäbereihe und dem Gesamtprogramm des Decks gewinnt die hermetische Lesart an Plausibilität. Die Forschung hat für die Stäbe tatsächlich mehrere alchemisch lesbare Motive identifiziert: das Durchbohren des Kopfes im Drei, die Cucurbita beziehungsweise der Kürbis im Fünf, die landwirtschaftliche Arbeit und die Entwicklung zur Ernte in den folgenden Karten. Gerade weil diese Motive aufeinander reagieren, kann das Vier als Zwischenstufe einer Transformation verstanden werden.

Die Vierheit erhält dabei eine weitere Bedeutung durch ihre formale Beziehung zum Kopf. Der Kopf ist Sitz des Denkens, der Wahrnehmung und der Entscheidung; der Helm ist seine Grenze; die Stäbe sind die nach außen ragenden Kräfte. Innen und Außen werden damit nicht durch einen räumlichen Bau voneinander getrennt, sondern innerhalb eines einzigen Gegenstandes verschränkt. Der Helm schützt den Kopf, aber die Stäbe überschreiten seine Kontur. Die Form begrenzt und erweitert zugleich. Eine solche Struktur entspricht dem hermetischen Gedanken der Korrespondenz, ohne dass behauptet werden müsste, die Karte illustriere unmittelbar einen bestimmten hermetischen Lehrsatz. Das Äußere macht sichtbar, was im Inneren bereits Gestalt gewonnen hat.

Auch die Beziehung von Teil und Ganzem wird dadurch deutlich. Die Karte zeigt nur einen Ausschnitt des Menschen, aber dieser Ausschnitt genügt, um seine soziale und politische Identität zu bestimmen. Die Rüstung und der Helm ersetzen gewissermaßen den ganzen Körper. Der Teil verweist auf das Ganze. Der Kopf ist nicht bloß ein anatomischer Ausschnitt; er trägt die Zeichen der Person. Umgekehrt zeigt die Karte, dass Herrschaft nicht nur durch den gesamten Körper ausgeübt wird, sondern durch Zeichen, die an wenigen Stellen konzentriert werden können. In diesem Sinn ist der Vierer selbst ein Mikrokosmos des Sola-Busca-Prinzips: Eine kleine Bildfläche enthält eine wesentlich größere Geschichte.

Die Zeitdimension der Karte ist deshalb weder Vergangenheit noch Gegenwart allein. Der Condottiere erscheint als bereits geformte Gestalt, doch seine Blickrichtung weist aus dem Bild hinaus. Seine Vergangenheit ist in Rüstung und Helm gegenwärtig; seine Zukunft liegt in dem, was er außerhalb des Bildes wahrnimmt oder auf das er sich richtet. Der Vierer markiert somit einen gegenwärtigen Zustand, der aus vorheriger Arbeit hervorgegangen ist und zugleich weitere Bewegung ermöglicht. Das entspricht der Entwicklungslogik der Stäbe. Die Saat ist nicht mehr bloß Möglichkeit, aber die Ernte ist noch nicht erreicht. Die Form ist entstanden, doch der Prozess ist nicht abgeschlossen.

Die spätere Entwicklung der Stäbe bestätigt diese Zwischenstellung. Nach dem Vier folgen Karten, in denen die landwirtschaftliche und alchemische Bildwelt weiter entfaltet wird. Der Fünfer führt den Kürbis beziehungsweise die Cucurbita ein, der Siebener zeigt den jungen Mann in der landwirtschaftlichen Arbeit, und auf dem Hintergrund des Buben der Stäbe erscheinen die gereiften Ähren. Die Forschung hat gerade diese Folge als besonders deutliches Beispiel für die Verbindung von Landwirtschaft und opus alchemicum beschrieben. Das Vier ist daher nicht die Ernte, sondern die Bildung des Trägers, der das weitere Werk überhaupt erst ermöglicht.

Damit wird auch verständlich, weshalb die Karte weder schlicht „Erfolg“ noch schlicht „Stabilität“ bedeutet. Solche späteren Kurzdefinitionen greifen zu kurz. In modernen Tarottraditionen ist der Vierer der Stäbe häufig mit Festigkeit, Gemeinschaft, Feier oder einem erreichten Zustand verbunden. Für die Sola-Busca-Karte ist jedoch etwas anderes entscheidender: Die Kraft hat einen Körper und eine Form angenommen. Der Zustand ist nicht das Ende des Prozesses, sondern seine Voraussetzung. Die Karte zeigt keine fertige Welt, sondern einen Moment, in dem die Energie so weit konzentriert wurde, dass sie eine Gestalt tragen kann.

Das erklärt auch die eigentümliche Ambivalenz der Karte. Ein Helm schützt, aber er kann ebenso begrenzen. Eine Rüstung verleiht Stärke, macht den Körper aber schwerer. Ein Condottiere besitzt Handlungsmacht, ist jedoch zugleich an seine Rolle gebunden. Die vier Stäbe auf dem Helm erhöhen die Sichtbarkeit dieser Rolle, aber sie erinnern zugleich daran, dass Macht immer in Formen eingeschlossen werden muss. Herrschaft ist nicht bloße Freiheit. Sie ist gebundene Kraft. Je größer die Kraft, desto notwendiger ihre Form.

Hier berühren sich die Stäbe mit den anderen Farben. Die Kelche würden dieselbe Frage stärker aus der Sphäre von Beziehung, Aufnahme und innerer Fülle stellen; die Schwerter aus der Sphäre von Entscheidung, Trennung und Erkenntnis; die Münzen aus der Sphäre von Körper, Materie, Besitz und Dauer. Die Stäbe zeigen dagegen die Kraft, die etwas in Bewegung bringt und hervorbringt. Der Vierer dieser Farbe zeigt deshalb nicht einfach Besitz oder Erkenntnis, sondern die Form, die eine schöpferische oder handelnde Kraft annimmt, sobald sie sich dauerhaft behaupten soll. Der Condottiere ist dafür eine passende Bildgestalt, weil militärische Macht geradezu exemplarisch zeigt, dass rohe Energie ohne Organisation nicht dauerhaft wirksam wird.

In der Alexandererzählung findet sich eine verwandte Struktur. Alexander ist in der historischen Überlieferung der Sohn Philipps und Olympias; die mythischen Erzählungen machen aus seiner Herkunft jedoch eine Schwelle zwischen menschlicher und göttlicher Abstammung. In der Alexander-Romanzentradition tritt Nektanebos als Magier und verborgener Vater auf, der unter der Gestalt des Ammon die Zeugung ermöglicht. Das Entscheidende an dieser Legende ist nicht ihre historische Wahrheit, sondern ihre Funktion als mythische Erklärung der außergewöhnlichen Gestalt Alexanders. Ein außergewöhnlicher Anfang verlangt eine außergewöhnliche Herkunft. Der spätere Herrscher wird rückwirkend durch einen Ursprung legitimiert, der seine sichtbare Gestalt überschreitet.

Das Sola Busca führt diese Logik weiter, ohne sie auf jeder Karte wiederholen zu müssen. Alexander erscheint als König der Schwerter und damit als ausdrücklich benannte Gestalt. Die Stäbe stellen demgegenüber die Welt der Hervorbringung dar. In der von der Brera-Forschung vorgeschlagenen alchemischen Lesart wird Alexander als eine Art neues Sonnenprinzip und als Bild des Goldes verstanden, des vollkommenen Metalls und des bevorzugten Materials für den philosophischen Stein. Auch diese Aussage gehört zur hermetischen Interpretation des Decks und nicht zur historischen Biographie Alexanders. Gerade als solche ist sie für den Zusammenhang der Stäbe bedeutsam: Was gesät, bearbeitet und verdichtet wird, soll schließlich in eine vollkommene Form übergehen.

Der Vierer der Stäbe steht genau vor dieser Vollendung. Er ist noch nicht das Gold und nicht der Stein. Er ist die Formierung der Kraft, aus der spätere Vollendung hervorgehen kann. Deshalb besitzt die Karte eine stille, beinahe unspektakuläre Bedeutung. Sie zeigt nicht den Höhepunkt der Macht, sondern den Augenblick, in dem Macht aufhört, bloße Möglichkeit zu sein. Der Helm ist dafür das entscheidende Bild: Der Kopf wird geschützt, ausgezeichnet und begrenzt. Die vier Stäbe werden zu seiner Krone, ohne eine Krone zu sein. Sie verleihen der Gestalt Rang, ohne dass sie selbst ein königliches Attribut im engeren Sinn wären.

Die Saturnebene vertieft diesen Gedanken. Saturn ist der Planet der Grenze, weil er das Unbegrenzte in eine Zeitordnung zwingt. Alles, was Gestalt annimmt, wird endlich; alles, was endlich wird, kann aber auch bewahrt, verdichtet und überliefert werden. In dieser paradoxen Bewegung liegt seine hermetische Weisheit. Der Tod ist nicht bloß Vernichtung, sondern die Grenze, durch die eine Form abgeschlossen wird. Die Konzentration ist nicht bloß Einschränkung, sondern die Voraussetzung für Verwandlung. Das Vier der Stäbe zeigt diese saturnische Wahrheit in einer vergleichsweise hellen Form: Nicht Zusammenbruch, sondern Formgebung ist hier die Grenze. Die Energie wird nicht zerstört, sondern so konzentriert, dass sie eine Identität erhält.

Damit spricht die Karte auch mit jenen dunkleren Karten des Sola Busca, in denen Saturns Prinzip von Tod, Gewalt, Auflösung und Vergänglichkeit stärker hervortritt. Das Vier der Stäbe steht gewissermaßen auf der anderen Seite desselben Gesetzes. Wo spätere Karten zeigen, dass jede Form wieder zerfallen muss, zeigt der Vierer, warum Formen überhaupt entstehen können. Begrenzung ist nicht erst dort

wirksam, wo etwas stirbt. Sie wirkt schon dort, wo etwas geboren und gestaltet wird. Anfang und Ende sind deshalb keine voneinander getrennten Prinzipien. Der Anfang braucht die Grenze, weil nur eine begrenzte Gestalt bestehen kann; die Grenze ermöglicht den nächsten Anfang, weil sie das Vorherige abschließt und verdichtet.

Gerade deshalb lässt sich die Karte auch als Schwelle lesen, ohne sie zu einer „Schwellenkarte“ im schematischen Sinn zu machen. Vor ihr liegt die geheime, noch nicht geformte oder erst bearbeitete Kraft. Nach ihr liegt eine Welt, in der diese Kraft sich weiter in Arbeit, Wachstum und schließlich Ertrag verwandelt. Der Vierer steht auf der Schwelle zwischen Potenz und Verkörperung. Er ist der Moment, in dem etwas, das bisher nur als Möglichkeit oder Prozess existierte, ein Gesicht erhält.

Dieses Gesicht gehört einem Krieger. Das ist nicht nebensächlich. Die Karte hätte die vier Stäbe auch als abstrakte geometrische Figur darstellen können. Stattdessen werden sie an einen Menschen gebunden, der durch Rüstung und Helm als Träger von Macht erscheint. Damit wird die Frage nach der Verantwortung sichtbar. Kraft muss einen Träger haben. Sobald sie verkörpert ist, kann sie handeln, schützen, herrschen und zerstören. Die Form macht Macht wirksam, aber sie macht sie auch verantwortlich. Der Mensch ist in dieser Karte weder bloß Opfer einer Kraft noch bloß ihr freier Besitzer. Er ist ihr Träger.

Das Verhältnis von Freiheit und Grenze wird damit zum philosophischen Kern der Karte. Der Condottiere blickt aus dem Bild hinaus, aber sein Körper ist in Rüstung gebunden. Er besitzt einen Horizont, aber er besitzt ihn nicht grenzenlos. Seine Freiheit besteht nicht darin, jede Grenze zu überschreiten, sondern darin, innerhalb einer geformten Identität handlungsfähig zu sein. Das ist die reifere Form der Stabkraft: Nicht mehr bloß Impuls, sondern gerichtete Energie.

In einer solchen Lesart gewinnt auch die alte Bedeutung des „Condottiere“ eine größere Tiefe. Der Feldherr ist nicht einfach ein Mann der Gewalt. Er ist jemand, der Kräfte ordnet. Ein Heer ist eine Vielzahl einzelner Kräfte, die erst durch Führung zu einer Handlungseinheit werden. Der Helm über dem Kopf des Feldherrn wird so zu einem Bild der Konzentration. Die vier Stäbe können als Zeichen einer gebändigten Vielheit erscheinen: Vier einzelne Linien werden einem einzigen Zentrum untergeordnet. Aus Vielheit wird Einheit, ohne dass die Vielheit ausgelöscht wird.

Dies entspricht zugleich dem Verhältnis der vier Farben des Tarot. Die Vierheit ist im gesamten System eine Struktur der Differenz und nicht bloß der Gleichheit. Stäbe, Kelche, Schwerter und Münzen sind vier verschiedene Sphären menschlicher Erfahrung. Das Vier der Stäbe ist deshalb ein Mikrokosmos dieser größeren Vierheit: Die Kraft einer einzelnen Sphäre wird an einer bestimmten Entwicklungsstufe verdichtet. Erst wenn die verschiedenen Sphären miteinander in Beziehung treten, wird sichtbar, dass der Mensch nicht aus einer einzigen Kraft besteht. Der Stab ist nur eine Weise, in der menschliche Wirklichkeit Gestalt annimmt. Der Sola-Busca-Komplex macht daraus kein einfaches Lehrbuch, sondern ein Netz von Bildbeziehungen.

Historisch ist dabei Vorsicht geboten. Es gibt keinen sicheren Nachweis, dass der ursprüngliche Schöpfer des Decks die Karten nach einer von Anfang bis Ende festgelegten hermetischen Initiationsordnung konzipierte. Ebenso wenig ist bewiesen, dass die Familie Este Auftraggeber des Decks war. Die Forschung kann jedoch das kulturelle Umfeld beschreiben, in dem ein solches Werk denkbar und verständlich war: norditalienische Renaissance, Humanismus, antike Geschichtsschreibung, höfische Bildkultur und die erneute Beschäftigung mit Hermetik und Alchemie. Die Este gehören zu diesem Umfeld; die Verbindung ist deshalb historisch relevant, ohne dass daraus eine direkte Auftragsgeschichte konstruiert werden darf.

Dasselbe gilt für Peter Mark Adams' Saturn-These. Sie ist keine historische Entdeckung eines „Saturnsymbols“ auf jeder einzelnen Karte. Ihr Wert liegt vielmehr darin, das Deck als zusammenhängende symbolische Architektur zu betrachten, in der Zeit, Grenze, Transformation, Gewalt, Tod und Erkenntnis miteinander verbunden werden können. Gerade der Vierer der Stäbe zeigt, wie fruchtbar diese Perspektive sein kann, wenn sie nicht als starre Einzelzuordnung verwendet wird. Saturn wird hier nicht zum Gegenstand des Bildes, sondern zum Prinzip, durch das die Beziehung zwischen Kraft und Form verstanden werden kann.

Das Eigene des Vierers der Stäbe liegt somit nicht in einem Zustand bloßer Sicherheit und auch nicht in einer dekorativen Feier des Erfolges. Seine eigentliche Bedeutung entsteht aus der Spannung zwischen den vier Stäben und dem Kopf, den sie umgeben. Die Stäbe sind Kraft; der Helm ist Grenze; der Condottiere ist Verkörperung; der offene Himmel ist der Raum, in den der Blick hinausreicht. Zusammen ergeben diese Elemente ein Bild dafür, wie eine Kraft zur Fähigkeit wird: Sie muss sich sammeln, eine Form annehmen und einen Träger finden. Erst dadurch kann sie über den Augenblick hinauswirken.

Die Karte steht deshalb an einer entscheidenden Stelle der Stäbereihe. Das As entzündet die Möglichkeit, das Zwei bringt sie in den Bereich der Arbeit und der Erde, das Drei führt sie in die Sphäre von Geheimnis, Verslossenheit und alchemischer Konzentration. Das Vier zeigt die erste stabile Verkörperung dieser Kraft. Danach kann der Prozess wieder in Arbeit, Wachstum, Reifung und schließlich Ernte übergehen. Der Vierer ist also weder Anfang noch Ende im einfachen Sinn. Er ist der Punkt, an dem ein Anfang Form angenommen hat und dadurch einen neuen Anfang ermöglicht.

In diesem Sinn ist die Karte auch eine stille Antwort auf die Frage nach dem Menschen. Der Mensch erscheint hier als Wesen, das seine Kräfte nicht dadurch vollendet, dass es sie grenzenlos entfesselt, sondern dadurch, dass es ihnen eine Gestalt gibt. Die Grenze ist nicht der Feind der Freiheit. Sie ist das Gefäß, in dem Freiheit wirksam werden kann. Das ist die eigentliche saturnische Einsicht dieser Karte. Saturn begrenzt, damit etwas Bestand gewinnt; Saturn verdichtet, damit etwas verwandelt werden kann; Saturn beendet eine Form, damit aus ihrer Begrenzung eine neue Form hervorgehen kann.

Der Alexanderbezug gewinnt von hier aus seine angemessene, zurückhaltende Gestalt. Der Mann des Vierers ist nicht Alexander, und die Karte ist keine verschlüsselte Darstellung seiner Zeugung. Aber innerhalb des Sola-Busca-Programms kann sie als ein Bild jener notwendigen Zwischenstufe verstanden werden, durch die aus verborgener Herkunft sichtbare Gestalt wird. Die Alexanderzeugungslegende erzählt den Übergang vom Geheimnis der Herkunft zur außergewöhnlichen Person. Der Vierer der Stäbe erzählt auf seine Weise den Übergang von ungebundener Kraft zur verkörperten Macht. Beide Vorgänge sind nicht identisch, aber strukturell verwandt: Das Unsichtbare muss eine Form gewinnen, wenn es in der Welt wirksam werden soll.

So führt die Karte zurück zu ihrem eigenen Bild. Vier schmale Stäbe sitzen am Helm eines Mannes. Mehr ist zunächst nicht zu sehen. Und gerade darin liegt ihre eigentliche Tiefe. Die Stäbe stehen nicht neben dem Menschen; sie sind Teil seiner Gestalt geworden. Kraft ist nicht länger etwas, das der Mensch lediglich besitzt oder ausübt. Sie ist in seine Form eingegangen. Der Helm hält sie zusammen, der Kopf richtet sie aus, der Blick öffnet sie wieder nach außen. Die Karte zeigt damit einen Augenblick, in dem Energie weder zerstreut noch vernichtet wird, sondern Gestalt gewinnt. Das ist der stille Mittelpunkt des Vierers der Stäbe: Nicht die Ruhe nach der Arbeit, sondern die Geburt einer tragfähigen Form aus der zuvor ungebundenen Kraft. Und eben darin begegnen sich Anfang und Grenze. Was begrenzt wird, ist nicht notwendig beendet; es kann zum Gefäß einer neuen Gestalt werden. Der Vierer der Stäbe ist deshalb die Karte jenes Augenblicks, in dem Macht zum ersten Mal eine Form besitzt, die sie über den Augenblick hinaus tragen kann

Die 5 der Stäbe



Ein junger Mann geht durch eine Landschaft und trägt eine ungewöhnlich schwere Last. Auf seinen Schultern liegen fünf lange Stäbe, die nicht einzeln in einer geordneten Reihe gehalten werden, sondern sich zu einem Bündel verbinden und über den Körper hinweg in verschiedene Richtungen ausgreifen. Die Last bestimmt seine Haltung: Der Oberkörper ist nach vorn geneigt, die Arme dienen der Sicherung des getragenen Materials, und die Bewegung des Körpers ist auf den Weg nach rechts gerichtet. In der rechten Hand hält er eine leere, getrocknete Kürbisflasche. Die Figur trägt eine kurze, rote Tunika; unterhalb des Gewandes sind die Beine sichtbar. Hinter ihr öffnet sich eine Landschaft mit Himmel und Gelände, so dass der Mensch nicht in einem abgeschlossenen Innenraum, sondern in einer offenen,

natürlichen Umgebung erscheint. Die fünf Stäbe bilden die auffälligste geometrische Struktur des Bildes. Sie überkreuzen und bündeln sich über den Schultern und lassen sich als eine Dreier- und eine Zweiergruppe erkennen. Der Kürbis liegt davon getrennt in der Hand des Trägers. Die Figur selbst bildet die vermittelnde Mitte zwischen der Last auf den Schultern und dem Gefäß in der Hand. Nichts im Bild deutet auf einen Kampf zwischen mehreren Personen hin; es gibt keinen sichtbaren Gegner, keine Schlacht und keine Gegenfigur. Die Spannung entsteht allein aus dem Verhältnis zwischen Mensch, Last, Gefäß und Weg.

Gerade diese Abwesenheit eines Gegners ist für das Verständnis der Karte entscheidend. Das Bild, das in späteren Tarottraditionen leicht mit Wettstreit, Streit oder konkurrierenden Kräften verbunden werden konnte, zeigt hier zunächst etwas anderes: einen einzelnen Menschen, der eine Vielzahl von Kräften in einer einzigen Last zusammenfasst und sie über einen Weg trägt. Die fünf Stäbe sind nicht fünf Gegner, sondern fünf miteinander verbundene Elemente. Sie sind zugleich geordnet und ungeordnet, denn ihre Bündelung macht aus einzelnen Stäben eine tragbare Einheit, während ihre unterschiedlichen Richtungen die Last sperrig und schwer handhabbar werden lassen. Das Bild stellt damit keine Ruhe dar, aber auch noch keinen Zusammenbruch. Es zeigt Bewegung unter Belastung. Der Mensch ist weder frei von der Last noch von ihr überwältigt. Er hat sie aufgenommen und ist mit ihr unterwegs.

Die Kürbisflasche bildet hierzu einen eigentümlichen Gegenpol. Die fünf Stäbe sind lang, hart, äußerlich und sichtbar; der Kürbis ist rundlich, geschlossen und als Gefäß auf Aufnahme und Bewahrung angelegt. Die Stäbe werden getragen, der Kürbis wird gehalten. Das eine bezeichnet eine nach außen gerichtete Last, das andere einen nach innen gerichteten Behälter. In dieser Gegenüberstellung liegt bereits die Grundspannung der Karte: Kraft muss nicht nur ausgeübt, sondern auch bewahrt werden. Bewegung allein genügt nicht. Wer eine Energie in die Welt trägt, benötigt zugleich ein Gefäß, das etwas aufnehmen und erhalten kann.

Die fünf Stäbe gehören zur Sphäre der Stäbe, und gerade im Sola-Busca lässt sich diese Farbe nicht auf eine spätere, feststehende Definition von „Feuer“, „Tatkraft“ oder „Willen“ reduzieren. Die Stäbe zeigen vielmehr eine Welt des Hervorbringens, des Arbeitens, des Bewegens und der Umwandlung. In der Forschung zur Ikonographie des Sola-Busca ist besonders hervorgehoben worden, dass die Stabkarten eine Verbindung zwischen landwirtschaftlicher Tätigkeit und alchemischem Werk herstellen. Das ist für die gesamte Reihe von Bedeutung: Das Wachstum des Feldes und die Verwandlung der Materie erscheinen als zwei Bilder eines ähnlichen Vorgangs. Aussaat, Pflege, Reife und Ertrag werden zu Bildern einer Arbeit, in der etwas zunächst Unscheinbares durch Zeit, Tätigkeit und richtige Behandlung in eine wertvollere Gestalt übergeht. Der Ausstellungskatalog *Il segreto dei segreti* hat gerade für die Stäbe diese Parallele zwischen *opus alchemicum* und Landwirtschaft herausgearbeitet.

Das Fünf tritt deshalb in der Stabsphäre nicht als bloße Addition zu einer bereits vorhandenen Feuerkraft. Es verändert die Qualität dieser Kraft. Eins war Setzung

und Ursprung, zwei brachte Polarität und Gegenüberstellung hervor, drei führte zur produktiven Entfaltung, vier gab dem Hervorgebrachten eine erste feste Ordnung. Mit der Fünf beginnt diese Ordnung jedoch, sich zu bewegen. Das Fünf steht in einer klassischen pythagoreischen Tradition zwischen den geraden und ungeraden Zahlen und wurde als Verbindung unterschiedlicher Prinzipien verstanden. In der spätantiken *Theologia arithmetica* erscheint die Pentade als eine vermittelnde Zahl, die unter anderem mit dem Zentrum und mit der Verbindung von Gegensätzen verbunden werden konnte. Solche Zahlenspekulationen sind keine nachweisbare Gebrauchsanweisung des Sola-Busca, doch sie bieten einen historischen Deutungshorizont, der für die auffällige Gruppierung der fünf Stäbe bemerkenswert gut anschlussfähig ist.

Das Entscheidende ist dabei nicht die Zahl Fünf allein, sondern die Art, wie die Fünf im Bild erscheint. Die Stäbe bilden eine innere Vielheit, die der Träger zu einer einzigen Last zusammenfassen muss. Die Karte zeigt damit die erste Erfahrung einer Kraft, die so weit entwickelt ist, dass sie nicht mehr nur erzeugt, sondern organisiert werden muss. Feuer ist leicht zu entzünden, aber schwer zu führen. Wille kann einen Anfang hervorbringen, doch sobald mehrere Kräfte gleichzeitig wirksam werden, entsteht die Notwendigkeit der Konzentration. Die Fünf ist hier die Zahl der verdichteten Vielheit.

So wird verständlich, weshalb die Karte genau an dieser Stelle der Stabreihe steht. Vor ihr liegt die Drei der Stäbe, in der die Kraft bereits über ihre ursprüngliche Setzung hinausgeht, und die Vier der Stäbe, in der sie eine Form von Ordnung und Stabilität erreicht. Danach folgen Karten, in denen diese Kraft weiter gesteigert, belastet und schließlich bis zur Zehn geführt wird. Die Fünf ist daher kein Endpunkt. Sie ist der Moment, in dem die eben gewonnene Ordnung ihre erste ernsthafte Belastungsprobe erfährt. Was zuvor aus einzelnen Impulsen aufgebaut wurde, muss nun getragen werden. Das Bild beantwortet damit eine einfache, aber grundlegende Frage: Was geschieht mit einer schöpferischen Kraft, wenn sie nicht mehr nur Möglichkeit, sondern Verpflichtung geworden ist?

Die Antwort lautet: Sie wird Last.

Doch Last ist in diesem Zusammenhang nicht notwendig ein Unglück. Der Stab, den man trägt, ist derselbe Stab, den man zuvor gebraucht hat, um etwas zu erzeugen. Die Belastung entsteht nicht dadurch, dass die Energie falsch wäre, sondern dadurch, dass Energie Wirklichkeit geworden ist. Jede wirkliche Schöpfung bindet den Schöpfer an das Geschaffene. Wer etwas hervorbringt, muss es weitertragen. In diesem Sinn ist die Fünf der Stäbe eine Karte der Konsequenz. Sie zeigt den Übergang von der Erzeugung zur Verantwortung für das Erzeugte.

Die Kürbisflasche vertieft diese Aussage auf eine überraschende Weise. In der unmittelbaren materiellen Welt des Bildes ist sie ein Reisegefäß. Kürbisse wurden als Behälter für Wasser verwendet, insbesondere auch von Reisenden und Pilgern. Zugleich besitzt der Kürbis in der alchemischen Bildsprache eine wesentlich spezifischere Bedeutung. In der Ikonographie des Sola-Busca wird die Kürbisflasche

des Fünf der Stäbe als möglicher Hinweis auf die *cucurbita* verstanden, das alchemische Gefäß, in dem das Werk vollzogen wird. Diese Lesart ist nicht bloß eine moderne Fantasie: Der Ausstellungskatalog von Laura Paola Gnaccolini stellt die Kürbisflasche ausdrücklich in den Zusammenhang mit dem alchemischen Gefäß und verweist auf zeitgenössische Darstellungen, in denen der Kürbis als alchemistischer Behälter erscheint.

Damit verändert sich das Verhältnis von Mensch und Gegenstand. Der Mann trägt nicht einfach fünf Stäbe und zufällig einen Kürbis. Er trägt zugleich Material und Gefäß. Er trägt das, was verarbeitet werden muss, und das Gefäß, in dem Verarbeitung stattfinden kann. Die fünf Stäbe können so als äußere Arbeit, als Rohmaterial oder als noch nicht endgültig geordnete Kräfte erscheinen; die Kürbisflasche bildet dagegen die Bedingung ihrer Umwandlung. In einer alchemischen Lesart wird die Karte zu einem Bild des *opus*: Materie muss gesammelt, getragen, eingeschlossen und einer längeren Behandlung unterworfen werden, bevor aus ihr eine andere Gestalt entstehen kann.

Gerade hier beginnt die Karte mit der saturnischen Tiefenschicht des Sola-Busca zu sprechen. Saturn ist dabei nicht als unmittelbare astrologische „Zuordnung“ der Fünf der Stäbe zu verstehen. Eine solche feste Zuordnung lässt sich historisch für diese Karte nicht belegen. Saturn ist vielmehr als übergeordnetes hermetisch-alchemistisches Prinzip des gesamten Decks zu lesen: als Zeit, Grenze, Schwere, Konzentration, Alter, Melancholie, Tod und zugleich Weisheit. Peter Mark Adams hat Saturn zu einem zentralen Schlüssel seiner modernen Deutung des Sola-Busca gemacht und das Deck als komplexes, mehrschichtiges hermetisches Bildsystem interpretiert. Historisch ist diese Gesamtthese nicht als erwiesene Tatsache anzusehen; sie gehört zu einer modernen, teilweise kontroversen Rekonstruktion. Als hermetische Lesart besitzt sie jedoch eine bemerkenswerte Erklärungskraft für die eigentümliche Verbindung von Arbeit, Last, Zeit und Transformation, die gerade in dieser Karte sichtbar wird.

Saturn wirkt hier nicht als Figur, sondern als Gesetz der Materie. Was geschaffen wird, braucht Zeit. Was getragen wird, hat Gewicht. Was verwandelt werden soll, kann nicht unmittelbar verwandelt werden. Die Fünf der Stäbe ist deshalb eine kleine, fast unscheinbare Darstellung des saturnischen Prinzips: Kraft muss durch Begrenzung hindurch, damit sie Form gewinnt. Die fünf Stäbe wären ohne die Begrenzung des Körpers keine Last; erst der menschliche Körper macht ihre Vielzahl als Gewicht erfahrbar. Das Gefäß wiederum begrenzt und hält. So entsteht eine Dreiecksbeziehung zwischen Kraft, Körper und Gefäß. Das Ungeformte wird getragen, das Tragbare wird begrenzt, und das Begrenzte kann verwandelt werden.

In diesem Sinne ist Saturn nicht einfach das Ende einer Entwicklung. Er ist die Bedingung dafür, dass Entwicklung überhaupt Gestalt annimmt. Das Alte wird begrenzt, verdichtet und schließlich aufgelöst, damit eine neue Form entstehen kann. Diese saturnische Dialektik von Ende und Anfang ist für die Fünf der Stäbe besonders fruchtbar, weil die Karte einen Zustand zeigt, in dem etwas bereits vorhanden ist, aber noch nicht vollendet. Der Träger ist unterwegs; das Werk ist

nicht abgeschlossen. Die Stäbe sind gebündelt, aber nicht verarbeitet. Der Kürbis ist leer, aber gerade deshalb kann er zum Gefäß werden. Leere und Fülle stehen hier nicht als Gegensätze gegenüber, sondern als zwei Zustände desselben Behälters.

Die Karte lässt sich dadurch als ein Bild der Konzentration lesen. Die Kraft wird nicht vermehrt, sondern gesammelt. Genau darin berührt sie die saturnische Melancholie. Melancholie ist in der Renaissance nicht ausschließlich Krankheit oder Schwermut. In der Tradition, die über Aristoteles, die spätantike Planetenlehre und Marsilio Ficino bis in den Renaissance-Neuplatonismus reicht, konnte die saturnische Melancholie auch mit Kontemplation, Tiefe und geistiger Konzentration verbunden werden. Saturn beschränkt die Zerstreuung, indem er den Menschen mit Gewicht, Zeit und Endlichkeit konfrontiert. Die Energie des Stabes muss deshalb lernen, sich selbst zu tragen.

Von hier aus wird auch verständlich, weshalb die Fünf der Stäbe nicht eigentlich eine Kampfkarte ist, obwohl die spätere Tarottradition aus der Fünf der Stäbe einen Wettstreit gemacht hat. Die Sola-Busca-Darstellung bietet keinen Kampf. Ihr Konflikt ist innerlich in der Last enthalten. Die fünf Kräfte müssen miteinander auskommen, weil sie gemeinsam getragen werden. Das Problem ist nicht der Gegner, sondern die Koordination. Die Karte zeigt damit eine ältere und zugleich philosophisch anspruchsvollere Form des Konflikts: Nicht „Ich gegen den anderen“, sondern „Wie bringe ich die Vielheit meiner eigenen Kräfte in eine tragfähige Ordnung?“

In dieser Hinsicht gehört die Karte eng zu den anderen Farben. Die Stäbe stellen eine Erfahrung dar, die in den Kelchen, Schwertern und Münzen jeweils eine andere Gestalt annimmt. Was hier als Last der tätigen Kraft erscheint, kann in den Kelchen als Überforderung der Empfindung, in den Schwertern als Spannung des Urteils und in den Münzen als Gewicht der materiellen Bedingungen wiederkehren. Die vier Farben sind deshalb nicht vier voneinander isolierte Welten. Sie zeigen unterschiedliche Erscheinungsformen desselben menschlichen Problems: Wie wird eine Möglichkeit zu einer tragfähigen Wirklichkeit? Die Stäbe beantworten diese Frage durch Tätigkeit. Die Fünf zeigt dabei den Moment, in dem Tätigkeit Konsequenzen erzeugt und deshalb einer höheren Form von Ordnung bedarf.

Der Zusammenhang mit der Alchemie verstärkt diesen Gedanken. Das alchemische Werk ist gerade nicht bloß eine Tätigkeit des Machens. Es ist eine Kunst des richtigen Maßes, des richtigen Gefäßes, der richtigen Dauer und der richtigen Abfolge. Das Material muss erhitzt, getrennt, vereinigt, gelöst, verdichtet und erneut geformt werden. Wer zu früh eingreift, zerstört den Prozess; wer zu wenig tut, lässt ihn erstarren. Die Fünf der Stäbe zeigt in diesem Sinn noch nicht die vollendete Transformation, sondern die Notwendigkeit, das Material überhaupt erst unter Kontrolle zu bringen. Der Mensch ist hier weniger Meister als Träger des Werkes.

Auch die Landwirtschaft, die in der Stabreihe als Parallelbild der Alchemie erscheint, führt genau in diese Richtung. Der Bauer kann das Wachstum nicht erzwingen. Er kann säen, bearbeiten und schützen, aber die Zeit des Wachstums liegt nicht

vollständig in seiner Verfügung. Arbeit und Geduld müssen zusammenwirken. Was auf dem Feld geschieht, ist deshalb ein besonders gutes Bild für das saturnische Verhältnis von Tätigkeit und Zeit: Der Mensch handelt, aber er handelt innerhalb einer Grenze, die er nicht selbst gesetzt hat. In den späteren Stabkarten wird diese Entwicklung weitergeführt, bis schließlich die Ernte und der Ertrag sichtbar werden. Die Fünf markiert die Mitte dieses Prozesses, an der die Arbeit bereits Gewicht bekommen hat, während ihr Ergebnis noch nicht vorliegt.

An dieser Stelle lässt sich auch die Alexandertradition berühren, allerdings nur mit der notwendigen historischen Vorsicht. Alexander der Große ist im Sola-Busca nicht auf der Fünf der Stäbe dargestellt. Seine ausdrücklichste Identifikation innerhalb der Kleinen Arkana liegt vielmehr im König der Schwerter, der als „Alexandro M.“ bezeichnet wird. Die Verbindung der Fünf der Stäbe mit Alexander ist daher keine unmittelbare ikonographische Tatsache.

Dennoch steht die Karte in jenem größeren ikonographischen Raum, in dem Alexander, Ägypten, Ammon, Natanabo und die alchemische Transformation miteinander verbunden werden können. Der *Alexanderroman* erzählt in verschiedenen Fassungen die Geburt Alexanders als Sohn der Olympias und des ägyptischen Königs Nektanebos, der sich ihr gegenüber als Gott Ammon ausgibt. In den ausführlichen Fassungen wird die Empfängnis mit astrologischen Berechnungen, Traumvisionen, Magie, Verwandlungen und göttlichen Erscheinungsformen verbunden. Diese Geschichte ist eine literarische Legende und keine historische Überlieferung über Alexanders tatsächliche Zeugung. Sie gehört jedoch zu einer langen und für die Renaissance wichtigen Tradition der Alexanderliteratur.

Gerade der alchemische Charakter der Stabreihe erlaubt hier eine vorsichtige Querbeziehung. Gnaccolini weist ausdrücklich darauf hin, dass die Stäbe als Reihe alchemische und agrarische Motive verbinden, und führt anschließend den Bezug Alexanders zur alchemischen Symbolik weiter: Alexander erscheint in einer anderen Karte als eine Art neue Sonne und damit im Bild des alchemischen Goldes. Das ist wichtig, weil dadurch Alexander nicht beliebig in jede Karte hineingelesen werden muss. Seine Bedeutung liegt vielmehr im größeren Transformationsprogramm, zu dem auch die Fünf der Stäbe gehört. Die Fünf zeigt die Arbeit am Material; Alexander verkörpert in der weiterführenden Bildsprache das Ideal der vollendeten, sonnenhaften Macht und des höchsten Resultats. Zwischen beidem liegt ein Weg.

Noch tiefer wird die Beziehung, wenn man die Zeugungslegende selbst als hermetische Erzählung betrachtet. Nektanebos ist in ihr nicht einfach ein Vater, sondern ein Magier, Astrologe und Gestalter von Erscheinungen. Er bereitet Pflanzen, Träume, Wachsbilder und astrologische Konstellationen vor, um eine Wirklichkeit hervorzubringen, die zugleich natürlich und künstlich, menschlich und göttlich erscheint. Das Entscheidende ist nicht die historische Wahrheit dieser Geschichte, sondern ihre Renaissancefunktion: Geburt wird als ein Prozess dargestellt, in dem verborgene Kräfte durch Wissen, Zeit, kosmische Berechnung und rituelle Handlung in eine neue Gestalt überführt werden. In dieser symbolischen

Hinsicht steht sie dem alchemischen Denken nahe, ohne deshalb selbst ein alchemistischer Text zu sein.

Die Fünf der Stäbe kann zu dieser Erzählung eine entfernte, aber interessante Resonanz herstellen. Der Träger führt Material und Gefäß zugleich. Nektanebos wiederum arbeitet mit Stoffen, Bildern und astrologischen Bedingungen, um eine verborgene Möglichkeit zur Erscheinung zu bringen. In beiden Fällen ist Transformation nicht augenblicklich. Etwas muss vorbereitet, getragen, begrenzt und durch eine bestimmte Zeit hindurchgeführt werden. Der Alexanderbezug bleibt dabei eine interpretative Querlinie und darf nicht zu einer Behauptung werden, der Mann auf der Karte sei Nektanebos oder Alexander. Dafür gibt es keinen historischen Beleg.

Auch die Este-Frage muss entsprechend behandelt werden. Das Sola-Busca wird häufig mit dem höfischen und gelehrten Milieu Ferraras und der Familie Este in Verbindung gebracht. Ferrara war unter den Este ein bedeutendes Zentrum von Kunst, Humanismus, Philosophie, Astrologie und verwandten gelehrten Kulturen. Zugleich ist nicht erwiesen, dass die Este das Sola-Busca-Tarot in Auftrag gaben. Die historische Forschung muss zwischen einem kulturellen Umfeld und einem konkreten Auftraggeber unterscheiden. Die Este sind deshalb als möglicher Resonanzraum der Bildsprache plausibel, aber nicht als gesicherte Urheber- oder Auftraggeberfamilie zu behandeln.

Gerade die Fünf der Stäbe zeigt, warum das Este-Milieu als kultureller Hintergrund interessant sein kann. Das Bild verbindet körperliche Arbeit, Landwirtschaft, aristokratische Bildkultur und hermetische Gelehrsamkeit in einer einzigen kleinen Szene. Ein gewöhnlicher Wanderer wird zum Träger eines philosophischen Rätsels. Die Kürbisflasche ist zugleich Alltagsgegenstand und möglicherweise alchemistisches Gefäß. Die Stäbe sind zugleich Arbeitsmaterial und Zeichen einer Zahl. Der Weg ist zugleich ein realer Weg und eine mögliche Darstellung eines Entwicklungsprozesses. Diese Mehrschichtigkeit entspricht jener Renaissancekunst, in der Bilder für ein gebildetes Publikum nicht nur gesehen, sondern gelesen werden sollten.

Hier zeigt sich die eigentliche Eigenart der Sola-Busca-Kleinen Arkana. Die Karten sind keine bloßen Zahlenbilder, sondern Miniaturen, in denen Handlung und Gegenstand zusammenarbeiten. Das unterscheidet sie von einer späteren Auffassung, nach der die nummerierten Karten vor allem abstrakte Situationen darstellen. Im Sola-Busca wird eine Zahl in eine konkrete Szene übersetzt. Die Fünf ist nicht aufgeschrieben; sie wird getragen. Sie erscheint als Bündel aus fünf Stäben. Die Zahl wird Handlung.

Damit wird auch das Verhältnis von Zahl und Bild umgekehrt: Nicht die Zahl erklärt das Bild, sondern das Bild gibt der Zahl eine existentielle Gestalt. Fünf ist hier nicht einfach „Harmonie“, „Konflikt“ oder „Mitte“. Fünf ist die Erfahrung, mehrere Kräfte gleichzeitig halten zu müssen. Die Zahl wird zu einer Aufgabe des Körpers. Erst dadurch wird ihre symbolische Bedeutung lebendig.

Die drei und zwei Gruppen der Stäbe verstärken diesen Eindruck. Die Aufteilung in drei und zwei ist sichtbar, ohne dass ihre Bedeutung mit Sicherheit festgelegt werden könnte. Eine pythagoreische Lesart könnte in Drei und Zwei die Verbindung ungerader und gerader Prinzipien erkennen; eine streng ikonographische Betrachtung muss jedoch bei der Beobachtung stehen bleiben, dass die fünf Stäbe tatsächlich in zwei Gruppen wahrnehmbar sind. Gerade diese Zurückhaltung ist wichtig. Die Renaissance war reich an Zahlenspekulationen, aber nicht jedes geometrische Detail eines Kunstwerks muss zwingend eine verschlüsselte mathematische Lehre enthalten. Die Form ist dennoch bemerkenswert, weil sie die Fünf nicht als geschlossene Einheit, sondern als Verhältnis verschiedener Kräfte sichtbar macht.

Das Verhältnis von Innen und Außen erscheint nun ebenfalls klarer. Außen trägt der Mensch eine Last; innen hält die Kürbisflasche einen möglichen Inhalt. Außen ist die Kraft sichtbar, innen ist das Gefäß leer. Die Karte zeigt somit eine eigentümliche Vorstufe der Transformation: Das Äußere ist bereits vorhanden, das Innere wartet noch auf Füllung. In alchemistischer Sprache könnte man sagen, dass das Gefäß bereitsteht, während der Prozess noch nicht vollendet ist. Der leere Behälter ist deshalb nicht Mangel, sondern Möglichkeit.

Hier berührt die Karte eine tiefere Form der saturnischen Weisheit. Saturn lehrt nicht nur, dass alles vergeht. Er lehrt, dass Form durch Grenze entsteht. Ein Gefäß kann nur etwas enthalten, weil es einen Rand besitzt. Ein Weg kann nur gegangen werden, weil der Mensch nicht gleichzeitig überall sein kann. Ein Werk kann nur entstehen, weil seine Vollendung Zeit benötigt. Eine Kraft kann nur Gestalt gewinnen, wenn sie sich konzentriert. Grenze ist daher nicht das Gegenteil von Freiheit, sondern ihre Bedingung. Das ist die positive Seite des Saturnprinzips, das in einer rein negativen Deutung leicht verloren geht.

Die Fünf der Stäbe zeigt genau diesen Augenblick der Konzentration. Der Mensch ist noch nicht am Ziel. Er hat nichts sichtbar vollendet. Es gibt keinen Triumph, keine Krone, keinen Goldbeutel und keine abgeschlossene Ernte. Trotzdem ist etwas Entscheidendes geschehen: Die Kräfte sind gesammelt und auf einen Weg gebracht worden. Das ist der Unterschied zwischen Möglichkeit und Arbeit.

Damit bereitet die Karte die späteren Stäbe vor. Was hier noch als schweres Bündel erscheint, wird in den folgenden Karten weitergeführt, differenziert und schließlich bis zum Zehnfachen der ursprünglichen Stabkraft gesteigert. Die spätere Reihe kann daher nicht verstanden werden, wenn die Fünf nur als „Konflikt“ gelesen wird. Der eigentliche Konflikt besteht darin, dass jede weitere Entfaltung einer ursprünglichen Kraft ihren Preis besitzt. Je mehr hervorgebracht wird, desto mehr muss getragen, geordnet und verantwortet werden.

In dieser Hinsicht ist die Fünf eine Schwelle. Nicht zwischen zwei Welten, sondern zwischen zwei Zuständen derselben Kraft. Vor ihr steht die Entfaltung; nach ihr die Bewährung. Vor ihr wird etwas geschaffen; nach ihr muss mit dem Geschaffenen gelebt werden. Das ist eine unspektakuläre, aber grundlegende Schwelle menschlicher

Entwicklung. Der Mensch erkennt, dass schöpferische Freiheit nicht bedeutet, ohne Folgen zu handeln. Jede Verwirklichung erzeugt Bindung.

Das gilt auch für Herrschaft, ein Thema, das im Sola-Busca immer wieder mit den antiken Heroen und Herrschergestalten verbunden wird. Peter Mark Adams interpretiert die Hofkarten als eine symbolische Gemeinschaft von Herrschaft, Tugend und Einweihung; die Stäbe stehen in diesem Modell für schöpferische Energie und legitime Macht. Die Fünf zeigt, was vor einer solchen vollendeten Herrschaft geschehen muss: Macht muss zunächst getragen werden können. Sie darf nicht nur über andere verfügen, sondern muss die eigene Kraft ordnen. Alexander kann in diesem größeren Zusammenhang als Ideal des Herrschers erscheinen, doch gerade seine Geschichte zeigt auch die Gefahr, dass Expansion in Maßlosigkeit umschlägt. Die Fünf der Stäbe steht an dem Punkt, an dem diese Ambivalenz erstmals körperlich spürbar wird.

Der Mensch auf der Karte ist deshalb weder Sieger noch Besiegter. Er ist Träger. Das ist seine besondere Stellung. Er besitzt Handlungsmacht, denn er geht aus eigener Bewegung seinen Weg. Zugleich ist er an die Last gebunden, die er aufgenommen hat. Seine Freiheit besteht nicht darin, keine Grenze zu besitzen, sondern darin, innerhalb der Grenze eine Richtung zu wählen. Die Karte zeigt Verantwortung in ihrer elementarsten Form: das Getragene muss getragen werden.

Damit wird auch die Zeitdimension der Karte sichtbar. Die Vergangenheit ist in der Last gegenwärtig. Die fünf Stäbe sind das Ergebnis dessen, was zuvor aufgebaut wurde. Die Zukunft liegt im Weg, den der Träger noch vor sich hat. Die Gegenwart ist der Augenblick, in dem beides zusammenfällt: Das Vergangene ist Gewicht geworden, das Zukünftige ist noch nicht eingetreten. Die Karte ist daher eine reine Prozesskarte. Sie zeigt weder Anfang noch Ende, sondern die schwierige Mitte, in der das Werk bereits real ist und sein Ergebnis noch aussteht.

Gerade diese Mitte besitzt eine besondere Beziehung zur Zahl Fünf. In der pythagoreischen Tradition konnte die Pentade als vermittelnde Zahl und als Zentrum einer Ordnung verstanden werden. Im Bild wird daraus eine körperliche Mitte: Die fünf Stäbe liegen auf den Schultern des Menschen. Die Zahl ist nicht außerhalb des Menschen, sondern auf ihm. Der Mensch wird zum Mittelpunkt, in dem verschiedene Kräfte zusammenkommen. Das macht die Karte zu einem Mikrokosmos der Kleinen Arkana: Zahl, Farbe, Materie, Bewegung und Entwicklung fallen in einer einzigen Szene zusammen.

Von hier aus lässt sich auch die spätere hermetische Deutung des Sola-Busca weiterführen, ohne sie mit der ursprünglichen Bedeutung der Karte zu verwechseln. Historisch lässt sich nicht beweisen, dass der unbekannte Entwerfer des Decks die Fünf der Stäbe ausdrücklich als saturnische Initiationsstufe konzipierte. Ebenso wenig lässt sich beweisen, dass die Karte Teil eines bewusst verschlüsselten Initiationsrituals war. Adams' Interpretation des Decks als hermetisches und saturnisches Gesamtsystem ist eine moderne Rekonstruktion, die über das historisch Gesicherte hinausgeht. Die zeitgenössische Forschung bestätigt dagegen, dass die

Bildwelt des Sola-Busca in ein außergewöhnlich gelehrtes Umfeld von Humanismus, Antikenrezeption und hermetisch-alchemischer Kultur gehört und dass die numerierten Karten selbst eine komplexe, teilweise alchemisch deutbare Ikonographie besitzen.

Innerhalb dieser späteren hermetischen Lesart wird die Fünf der Stäbe zu einem kleinen Bild des Saturnprozesses. Das Material ist gesammelt, aber noch nicht verwandelt. Es ist schwer, sperrig und unhandlich. Der Mensch muss es tragen, bis es in ein anderes Verhältnis gebracht werden kann. Die leere *cucurbita* ist dabei besonders sprechend: Transformation benötigt ein Gefäß. Ohne Grenze zerfließt die Kraft; ohne Behälter kann das Werk nicht stattfinden. Saturn ist hier nicht der Zerstörer des Werkes, sondern derjenige, der ihm Zeit und Form auferlegt.

So verschränken sich Anfang und Grenze. Der Stab ist eine Kraft des Anfangens; Saturn ist die Grenze, die dieser Kraft Dauer gibt. Der Kürbis ist leer; gerade deshalb kann etwas Neues in ihn eintreten. Die Last ist schwer; gerade deshalb wird die Bewegung bewusst. Die fünf Kräfte sind vielfältig; gerade deshalb müssen sie zu einer Einheit zusammengefasst werden. Das Alte ist noch nicht gestorben, das Neue noch nicht geboren. Die Karte zeigt den Zwischenzustand, in dem Transformation vorbereitet wird.

Auch die Alexanderzeugungslegende erhält aus dieser Perspektive einen präziseren Platz im Gesamtbild. Ihre tiefere Verbindung zur Karte liegt nicht in einer direkten Darstellung Alexanders, sondern in der gemeinsamen Vorstellung, dass Geburt und Hervorbringung nicht als einfache Ereignisse erscheinen. Im *Alexanderroman* wird Alexanders Entstehung durch astrologische Berechnung, Traum, Magie, Verwandlung und göttliche Zuschreibung dramatisiert. In der Fünf der Stäbe wird ein ähnliches Strukturprinzip viel bescheidener dargestellt: Etwas muss vorbereitet, getragen und in eine geeignete Form gebracht werden, bevor daraus ein neues Ergebnis entstehen kann. Die Karte erzählt keine Alexandergeschichte; sie stellt vielmehr eine menschliche Grundoperation dar, die auch im Alexanderstoff wiederkehrt: die Umwandlung verborgener Möglichkeit in wirksame Gestalt.

Dass gerade Alexander in der Sola-Busca-Bildwelt so wichtig ist, macht diesen Vergleich dennoch fruchtbar. Alexander ist dort nicht nur der Eroberer, sondern innerhalb späterer hermetischer Deutungen auch ein Bild der Überschreitung, der Aneignung von Wissen und der Verwandlung von Macht in kosmische Ordnung. Doch die Fünf der Stäbe zeigt die Kehrseite dieses Ideals: Vor jeder großen Eroberung steht die Fähigkeit, die eigene Kraft zu tragen. Expansion ohne Konzentration wird Zerstreuung. Macht ohne Grenze wird Maßlosigkeit. Wissen ohne Gefäß kann nicht bewahrt werden. In diesem Sinne bildet die Karte einen stillen Gegenpol zum heroischen Alexanderbild.

Der Este-Bezug ist ähnlich indirekt. Wenn das Sola-Busca tatsächlich aus einem höfisch-humanistischen Milieu hervorgegangen ist, wie es die Forschung als Möglichkeit diskutiert, dann passt die Fünf der Stäbe in jene Kultur, in der körperliche Arbeit, Landwirtschaft, antike Tugendlehre, politische Herrschaft und

gelehrte Hermetik nicht als vollständig getrennte Welten verstanden wurden. Das Bild eines jungen Trägers konnte für den einfachen Betrachter eine alltägliche Szene sein; für den gebildeten Betrachter konnte es zugleich die Vorstellung von Arbeit am Werk, von Last, Maß, Gefäß und Verwandlung aufrufen. Gerade die Mehrdeutigkeit ist charakteristisch für die Bildkultur der Renaissance. Die Este waren ein möglicher kultureller Resonanzraum, nicht der nachgewiesene Schlüssel zu jeder Einzelkarte.

Am Ende führt die Karte deshalb wieder zu ihrem einfachen Bild zurück. Ein Mensch trägt fünf Stäbe. Er hält ein Gefäß. Er geht weiter. Mehr geschieht äußerlich nicht. Aber in dieser Einfachheit liegt die eigentliche Tiefe des Bildes. Die Fünf der Stäbe zeigt nicht den Kampf, sondern die Last, die aus der eigenen Kraft hervorgeht. Sie zeigt, dass Schöpfung nicht mit dem Hervorbringen endet. Erst wenn das Hervorgebrachte getragen werden kann, beginnt seine eigentliche Prüfung.

Das ist zugleich die saturnische Wahrheit der Karte. Grenze ist nicht bloß Verzicht, Zeit nicht bloß Verzögerung, Schwere nicht bloß Behinderung. Das Gewicht zwingt die Kraft zur Form. Die Zeit trennt das Flüchtige vom Dauerhaften. Das Gefäß macht aus dem Leeren einen möglichen Raum der Verwandlung. Der Tod, der im saturnischen Prinzip als äußerste Grenze jeder Form erscheint, ist deshalb zugleich die Bedingung dafür, dass eine andere Form entstehen kann.

Die Fünf der Stäbe steht genau an diesem Punkt. Sie ist die Karte der gebundenen Energie, aber nicht der gebrochenen Energie. Sie zeigt den Augenblick, in dem der Mensch begreift, dass seine Kraft nur dann schöpferisch bleibt, wenn er sie tragen, begrenzen und konzentrieren kann. In der Reihe der Stäbe ist sie deshalb weder bloße Krise noch bloßer Erfolg. Sie ist die erste ernste Begegnung der schöpferischen Bewegung mit ihrem eigenen Gewicht.

Und vielleicht liegt gerade darin ihr tiefster Platz innerhalb der Kleinen Arkana: Die Karte zeigt, dass der Weg nicht dadurch weitergeht, dass immer mehr Kraft entfesselt wird. Er geht weiter, indem Kraft ein Gefäß findet. Die fünf Stäbe werden erst dann zu Werkstoff einer neuen Gestalt, wenn der Mensch lernt, sie nicht als fünf getrennte Mächte zu betrachten, sondern als eine Last, die durch ihn hindurch getragen werden muss. Zwischen dem Anfang und der Vollendung steht die Arbeit. Zwischen der Möglichkeit und der Gestalt steht die Grenze. Zwischen dem Menschen und seinem Werk steht die Zeit. Und genau dort, in dieser unscheinbaren Mitte, beginnt die eigentliche Verwandlung.

Die 6 der Stäbe



Auf der Karte steht eine einzelne männliche Figur im Mittelpunkt. Sie ist in einer nach vorn geneigten, arbeitenden Haltung dargestellt und trägt ein Bündel langer, stab- oder pfeilartiger Gegenstände. Diese Stäbe liegen nicht ungeordnet beieinander, sondern werden durch ein Band zusammengehalten, das die sechs Elemente in voneinander unterscheidbare Gruppen gliedert. Eine Gruppe umfasst drei, eine zweite zwei und eine einzelne Stange bleibt für sich. In der Hand der Figur befindet sich eine Laterne. Der Mann ist damit zugleich Träger einer Last und Träger eines Lichtes. Seine Bewegung ist nicht die eines Kriegers, der sich einem Gegner entgegenstellt, und auch nicht die eines Herrschers, der seinen Rang zur Schau stellt. Er ist zu Fuß unterwegs und mit einer Aufgabe beschäftigt. Die Stäbe nehmen einen

beträchtlichen Teil des Bildraumes ein und bilden durch ihre parallele beziehungsweise gebündelte Anordnung eine starke Richtungsstruktur. Die Figur selbst steht ihnen gegenüber nicht als unabhängiges Zentrum, sondern ist durch ihre Tätigkeit mit ihnen verbunden. Das Bild besitzt deshalb eine deutliche Spannung zwischen dem menschlichen Körper und dem Material, das dieser Körper bewegt und trägt. Die Laterne setzt innerhalb dieser Last einen zweiten Akzent. Wo die Stäbe Masse, Länge und Bündelung erzeugen, steht ihr gegenüber ein kleines, konzentriertes Licht. Der Raum der Karte wird dadurch nicht allein durch Bewegung, sondern auch durch eine Gegenüberstellung von Last und Beleuchtung bestimmt. Die Zahl sechs ist nicht lediglich als arabische Ziffer am Kartenrand vorhanden; sie wird im Inneren des Bildes durch sechs Stäbe beziehungsweise pfeilartige Träger nochmals sichtbar gemacht. Ihre Anordnung ist daher selbst Teil der Konstruktion des Bildes. Die Gruppe drei, zwei und eins erzeugt eine innere Staffellung, in der Vielheit nicht einfach nebeneinanderliegt, sondern gezählt, gebunden und geordnet erscheint. Eine weitere auffällige Eigenschaft der Darstellung besteht darin, dass die Figur nicht in einer weiten heroischen Landschaft oder vor einer repräsentativen Architektur erscheint. Das Bild konzentriert sich auf den Menschen, seine Last, seine Geräte und sein Licht. Gerade diese Konzentration unterscheidet die Karte von jenen Darstellungen, in denen eine Handlung durch eine große Bühne der Welt erklärt wird. Hier ist die Handlung auf den Maßstab des einzelnen Menschen verdichtet. Die Karte zeigt keinen Triumphzug. Sie zeigt Arbeit in Bewegung.

Erst wenn diese sichtbare Ordnung ernst genommen wird, beginnt ihre eigentliche Deutung. Das Entscheidende ist zunächst nicht, dass sechs Stäbe vorhanden sind, sondern dass sechs Stäbe getragen werden. Die Zahl wird Handlung. Die Stäbe bilden keinen abstrakten numerischen Schmuck, sondern eine Last, die durch den Körper der Figur in Bewegung gesetzt wird. Gleichzeitig sind sie nicht bloß Last. Sie sind geordnet, zusammengebunden und voneinander unterschieden. Das Bild verbindet daher drei Vorgänge: Vielheit wird gesammelt, Sammlung wird gebunden, Gebundenes wird bewegt. Zwischen den sechs Elementen und dem Menschen besteht eine Beziehung gegenseitiger Abhängigkeit. Ohne den Träger bliebe die Gruppe unbewegt; ohne die Gruppe hätte die Bewegung des Trägers keinen Gegenstand. Das Feuerhafte der Stäbe erscheint hier deshalb nicht als plötzlicher Ausbruch, sondern als gezügelte, gerichtete und dienende Kraft. Die Energie des Stabes ist nicht verschwunden, aber sie hat ihre ursprüngliche Ungebundenheit verloren. Sie ist in eine Aufgabe eingetreten.

Gerade darin liegt die Eigenart der Karte innerhalb der Stäbe. Der Stab ist ein Gegenstand der Verlängerung des menschlichen Willens. Er reicht über die Hand hinaus, macht aus dem Körper ein Werkzeug und aus einer Absicht eine Handlung. Im Sola Busca wird diese Kraft jedoch immer wieder in konkrete Arbeits- und Transformationszusammenhänge überführt. Die Forschung des Ausstellungskatalogs von Brera hat für das Stäbe-Sem eine auffällige Nähe zwischen landwirtschaftlicher Arbeit und alchemischem opus herausgearbeitet: Das Säen, Wachsen, Reifen und Hervorbringen der Erde kann als Bild für den alchemischen Verwandlungsprozess gelesen werden. Gerade die Abfolge der Stäbe von den frühen Karten bis zu den

Hofkarten entwickelt diese Beziehung zwischen Erde, Arbeit, Wachstum und Verwandlung in verschiedenen Gestalten.

Der 6 der Stäbe steht in diesem Zusammenhang an einer bemerkenswerten Stelle. Die vorausgehende Fünf zeigt eine Zuordnung, die zunächst noch stärker an das Material und das Gefäß gebunden ist. Die Kürbisform der 5 der Stäbe lässt sich auf der konkreten Ebene als landwirtschaftlicher Gegenstand verstehen; zugleich verweist sie, wie Laura Paola Gnaccolini im Ausstellungskatalog herausarbeitet, auf die cucurbita, das alchemistische Gefäß, in dem ein Teil des opus vollzogen wird. Damit wird die landwirtschaftliche Oberfläche des Stäbe-Sems zu einer zweiten, alchemischen Ebene geöffnet. Die 6 übernimmt diese Welt nicht als fertiges Ergebnis, sondern bringt sie in Bewegung. Der Mensch trägt nun das Material, das Werkzeug oder die Träger der Arbeit weiter. Wo die Fünf das Gefäß beziehungsweise die Voraussetzung des Vorgangs sichtbar machen kann, zeigt die Sechs den Menschen innerhalb des Vorgangs. Die Alchemie wird nicht mehr nur als Gegenstand, sondern als Tätigkeit erfahrbar.

Das erklärt auch, weshalb die Karte nicht einfach mit einem modernen Begriff wie „Erfolg“ oder „Sieg“ erschöpft werden kann. Die spätere Tarottradition hat aus der Sechs der Stäbe ein Bild des Triumphs gemacht; die Sola-Busca-Darstellung selbst erzählt jedoch etwas anderes. Sie zeigt keinen Sieger mit erhobenem Stab, keine Krone, keinen Empfang und keinen öffentlichen Ruhm. Das Bild ist viel bescheidener und zugleich viel härter: Eine Aufgabe muss erfüllt werden. Ein Mensch trägt etwas, das getragen werden muss. Er besitzt ein Licht, aber das Licht macht die Last nicht leichter. Es erlaubt ihm vielmehr, seinen Weg unter Bedingungen eingeschränkter Sichtbarkeit fortzusetzen.

Hier beginnt die eigentliche Zeitdimension der Karte. Die Laterne ist kein Sonnensymbol. Sie ist ein kleines, begrenztes Licht. Sie beleuchtet nicht die Welt, sondern einen Nahbereich. Ihre Kraft besteht nicht darin, alles sichtbar zu machen, sondern gerade genug sichtbar zu halten, damit Bewegung möglich bleibt. Das ist eine andere Form von Erkenntnis als die plötzliche Offenbarung. Der Mensch sieht nicht das Ganze. Er sieht den nächsten Bereich seines Weges. Die Karte stellt damit eine Erkenntnis dar, die an Bewegung und Begrenzung gebunden ist. Licht ist vorhanden, aber es ist nicht grenzenlos. Kraft ist vorhanden, aber sie ist gebunden. Bewegung ist möglich, aber sie hat eine Last.

An dieser Stelle gewinnt die Zahl sechs eine besondere Bedeutung. Die spätantike pythagoreisch-neuplatonische Zahlenspekulation, wie sie in der sogenannten Theology of Arithmetic überliefert ist, bezeichnet die Sechs als die erste vollkommene Zahl, weil ihre echten Teiler 1, 2 und 3 zusammen wieder sechs ergeben. Zugleich wird sie als Verbindung der ersten geraden und der ersten ungeraden Zahl verstanden, also als eine durch Multiplikation hervorgebrachte Verbindung von Zwei und Drei. In der spätantiken Überlieferung erhält die Hexade deshalb unter anderem die Bezeichnung „vollkommen“, „Ehe“ beziehungsweise Verbindung und wird mit einer ordnenden Vermittlungsfunktion verbunden. Die historische Zuschreibung dieser Schrift an Iamblichos ist nicht gesichert; sie gehört

jedoch zu dem spätantiken pythagoreisch-neuplatonischen Zahlenwissen, das für die Renaissance als gelehrter Traditionsbestand grundsätzlich zugänglich war.

Für die 6 der Stäbe ist diese Zahlensymbolik deshalb besonders interessant, weil das Bild selbst die innere Zerlegung der Sechs zeigt: drei, zwei und eins. Das ist keine frei erfundene numerologische Konstruktion, denn gerade diese Gruppierung ist an der Karte tatsächlich sichtbar. Eine ältere Analyse der Sola-Busca-Pips hat darauf hingewiesen, dass die sechs Stäbe durch ein Band in die Gruppen drei, zwei und eins geteilt werden und damit eine auffällige Parallele zur spätantiken Hexaden-Symbolik entsteht. Entscheidend ist dabei weniger die Behauptung, der Künstler habe mit Sicherheit eine bestimmte Stelle der Theology of Arithmetic illustrieren wollen. Dafür fehlt ein eindeutiger Beleg. Entscheidend ist vielmehr, dass hier eine historische Zahlenlehre und eine konkrete Bildordnung miteinander korrespondieren. Die Karte lässt eine solche Lesart zu, ohne dass sie als nachgewiesene Absicht ausgegeben werden müsste.

Die sechs Stäbe sind somit nicht bloß sechs Dinge. Sie sind eine Vielheit, die sich selbst durch ihre Teile erhält. Drei, zwei und eins ergeben zusammen sechs. Das Bild des Tragens erhält dadurch eine zweite Bedeutung: Die Last ist nicht chaotisch. Sie ist gegliedert. Der Mensch trägt nicht die unbestimmte Vielheit, sondern eine bereits geordnete Vielheit. Das ist ein wesentlicher Unterschied. Die Arbeit der Karte besteht nicht darin, Ordnung erst zu erzeugen, sondern darin, eine vorhandene Ordnung durch die Zeit hindurch zu bewahren.

Damit wird verständlich, weshalb die Karte an dieser Stelle der Reihe steht. Die Stäbe beginnen mit dem Willen und der Möglichkeit, eine Kraft in Handlung zu überführen. In den folgenden Karten werden diese Kräfte zunehmend konkretisiert. Die Drei führt in den Bereich des Beginns, der Unternehmung und der gesammelten Absicht; die Vier bringt das geistig oder praktisch Vorgestellte stärker in eine gebildete Form; die Fünf führt in einen Bereich, in dem Material, Natur und Gefäß miteinander verbunden werden. Die Sechs übernimmt nun diese vorbereitete Welt und setzt sie in Bewegung. Danach erscheint mit der Sieben eine Figur, die sich mit der Aussaat beziehungsweise der Kontrolle des Wachstums beschäftigt; die Acht zeigt die bereits hervorgebrachte Blüte; die Neun führt über eine Wassergrenze; und die Zehn führt schließlich zur goldenen Frucht des abgeschlossenen Vorgangs. Diese Entwicklung ist nicht als historisch belegte „Bedeutungsliste“ der Karten zu verstehen. Sie ergibt sich vielmehr aus der ikonographischen Folge, wie sie insbesondere die alchemische Interpretation des Brera-Katalogs nahelegt.

In dieser Entwicklung bildet die Sechs eine Schwelle zwischen Vorbereitung und gezielter Hervorbringung. Die Arbeit ist noch nicht abgeschlossen. Aber sie ist auch nicht mehr bloß Möglichkeit. Etwas wurde aufgenommen, geordnet und muss nun an seinen Bestimmungsort gelangen. Der Mensch ist hier weder der Schöpfer aus dem Nichts noch der Empfänger eines fertigen Ergebnisses. Er ist Träger eines Prozesses.

Gerade dadurch unterscheidet sich die Karte von der späteren Sieben. Dort scheint die Arbeit stärker auf den Boden und auf die Zukunft des Wachstums ausgerichtet. In der Sechs dagegen befindet sich das Material noch in Bewegung. Es ist noch nicht ausgesät, noch nicht aufgeblüht, noch nicht über die Grenze geführt und noch nicht in Gold verwandelt. Die Sechs ist die Zeit des Transports. Das ist symbolisch bedeutsam, weil Transport immer eine Zwischenstellung bezeichnet. Was getragen wird, befindet sich nicht mehr dort, wo es aufgenommen wurde, und noch nicht dort, wo es gebraucht wird. Der Träger selbst ist die lebendige Mitte zwischen zwei Orten und zwei Zuständen.

Damit wird auch die Beziehung von Innen und Außen deutlicher. Die Last befindet sich außerhalb des Körpers, doch die Entscheidung, sie zu tragen, wird körperlich vollzogen. Der innere Wille erhält eine äußere Form. Umgekehrt zwingt die äußere Last den Menschen zu einer bestimmten Körperhaltung. Innen und Außen spiegeln sich, ohne identisch zu werden. Der Mensch trägt die Stäbe, aber die Stäbe bestimmen seine Haltung. Der Wille bewegt die Materie, doch die Materie diszipliniert den Willen. In dieser Wechselwirkung liegt ein Kern der Karte.

Die Stäbe sind dabei besonders geeignet, diese Beziehung darzustellen, weil sie als Farb- beziehungsweise Sphäre nicht einfach „Feuer“ im späteren esoterischen Sinn bedeuten müssen. Historisch handelt es sich um einen der vier traditionellen italienischen Tarotsuits. Erst spätere Systeme haben daraus feste Element- und Planetenzuordnungen entwickelt. Im Sola Busca selbst werden die Stäbe durch eine außergewöhnlich konkrete Bilderwelt bestimmt. Die Karten zeigen Landwirtschaft, Werkzeuge, Körper, Pflanzen und Tätigkeiten. Der Brera-Katalog beschreibt gerade diesen Bereich als einen Ort, an dem die Bildwelt des bäuerlichen Arbeitens mit dem alchemischen opus verschränkt wird.

Die Grundkraft der Stäbe ist deshalb hier weniger ein abstraktes Feuer als eine Kraft des Hervorbringens. Sie ist Wille, Arbeit, Wachstum, Bearbeitung und Verwirklichung. Die Sechs verändert diese Kraft, indem sie sie unter eine Ordnung bringt. Der Wille muss tragen können. Die Energie muss durch einen Zeitraum hindurch ausgehalten werden. Das ist der entscheidende Schritt von spontaner Aktivität zu dauerhafter Wirksamkeit.

Damit tritt die melancholische Seite der Stäbe hervor, die in der Sola-Busca-Forschung gelegentlich mit der Temperamentenlehre verbunden worden ist. Diese Zuordnung ist keine allgemein belegte historische Grundregel des Sola Busca und darf nicht als ursprüngliches „Schlüsselwort“ der Karte ausgegeben werden. Als interpretative Beobachtung besitzt sie jedoch eine gewisse Plausibilität: Die Figur trägt, arbeitet, bewegt sich unter einer Last und besitzt zugleich eine kleine Lichtquelle. Die Vitalität der Stäbe erscheint dadurch nicht als Überschwang, sondern als konzentrierte Kraft. Das Feuer wird nicht zum Flammenmeer, sondern zur Glut einer Aufgabe. Gerade diese Verdichtung ist es, die eine saturnische Lesart ermöglicht.

Saturn ist dabei nicht als direkte astrologische Einzelzuordnung dieser Karte zu verstehen. Es wäre historisch nicht haltbar, den 6 der Stäbe einfach mit Saturn gleichzusetzen. Die Saturnebene gehört vielmehr zu einer übergeordneten hermetischen Interpretation des Sola Busca. Peter Mark Adams macht Saturn zum entscheidenden Deutungsrahmen seines gesamten Projekts und verbindet den Deckcharakter mit einer dunkleren, initiatischen Renaissance-Hermetik, in der astrologische Mächte, alchemische Transformation, politische Macht, Ritual und verborgene Wissensformen ineinandergreifen. Adams selbst betont zugleich, dass sein Buch keine vollständige Bedeutungslehre jeder einzelnen Karte ist, sondern eine Untersuchung des verborgenen Gesamtprogramms des Decks.

Gerade deshalb ist Saturn für die 6 der Stäbe nicht als Etikett, sondern als Schlüsselprinzip fruchtbar. Die saturnische Energie bedeutet hier Zeit, Grenze, Konzentration und die Fähigkeit, eine Aufgabe unter Bedingungen des Widerstands fortzuführen. Saturn ist die Erfahrung, dass eine Kraft erst dadurch Gestalt gewinnt, dass sie begrenzt wird. Die sechs Stäbe sind gebündelt; die Bewegung des Menschen ist räumlich begrenzt; die Laterne besitzt nur einen begrenzten Lichtkreis; der Körper ist durch die Last gezwungen, eine bestimmte Haltung einzunehmen. Überall wird Energie durch Grenze in Form gebracht.

In diesem Sinn ist Saturn nicht das Gegenteil der Stäbe, sondern ihre Verdichtung. Die Stäbe stehen für Bewegung, Hervorbringung und Tätigkeit; Saturn zwingt diese Bewegung in Dauer. Die Energie darf nicht einfach verschwinden. Sie muss gehalten werden. Die Arbeit muss über den Augenblick hinaus fortgesetzt werden. Das macht die Karte zu einem Bild der Konzentration.

Hier berührt die Laterne eine weitere saturnische Dimension. Sie erinnert ikonographisch an die alte Verbindung des einsamen Wanderers mit einem begrenzten Licht. Eine unmittelbare Gleichsetzung mit dem späteren Eremiten ist historisch nicht zulässig, doch die Ähnlichkeit der Bildidee ist auffällig: Der Mensch besitzt ein Licht, das nicht die Welt insgesamt erhellt, sondern ihm Orientierung in einem begrenzten Umkreis gibt. Eine ältere Analyse der Sola-Busca-Pips hat gerade diese Nähe zur Eremitenfigur hervorgehoben und sogar vermutet, dass die Laterne eine ältere Zeit- oder Stundenmetaphorik berühren könnte. Diese Vermutung bleibt spekulativ, doch die Verbindung von Licht, Bewegung und Zeit ist im Bild selbst vorhanden.

Damit öffnet sich die Karte zu Saturn als Herr der Zeit. Die Laterne ist Licht im zeitlichen Verlauf. Sie macht sichtbar, was jetzt getan werden muss. Der Mensch muss nicht wissen, wie der ganze Weg endet. Er muss den nächsten Abschnitt erkennen. Saturn ist in diesem Sinne nicht nur der Planet des Endes, sondern der Lehrer der begrenzten Zeit. Er zwingt die Aufmerksamkeit auf das Maß. Jede Handlung hat ihre Dauer, jede Last ihr Gewicht, jede Bewegung ihren Weg.

Diese Deutung führt zugleich zu dem paradoxen Verhältnis von Anfang und Grenze. Der Mensch trägt die Stäbe offenbar zu einem Ort, an dem etwas mit ihnen geschehen soll. Die Grenze, die ihn von seinem Ziel trennt, ist deshalb nicht bloß

Hindernis. Sie ist Bedingung des Prozesses. Ohne Strecke gäbe es keinen Transport; ohne Zeit keine Reifung; ohne Widerstand keine Konzentration. Saturn begrenzt die Kraft, damit die Kraft Gestalt gewinnt.

Das ist genau der Punkt, an dem sich eine hermetische und eine alchemistische Lesart berühren. Das alchemistische opus ist kein bloßes Hervorbringen, sondern ein geregelter Vorgang von Bearbeitung, Trennung, Verbindung, Reinigung, Reifung und Verwandlung. Die Brera-Forschung hat die Stäbe gerade deshalb mit landwirtschaftlichen Bildern verbunden: Säen und Ernten bilden eine natürliche Analogie zu einem Werk, bei dem ein Ausgangsstoff durch Zeit und Bearbeitung in eine andere Gestalt überführt wird.

Die Sechs bezeichnet innerhalb dieser Analogie nicht die Vollendung, sondern die geordnete Bewegung zwischen den Phasen. Sie ist die Hand des Werkes. Sie trägt, was später verwandelt werden soll. Insofern kann der Mensch auf der Karte als eine Art Diener des Prozesses verstanden werden. Er ist nicht der souveräne Herrscher über die Materie. Er führt sie. Das ist ein wichtiger Unterschied. Die hermetische Transformation gelingt nicht durch bloße Willkür. Sie verlangt Dienst an einem Verfahren, dessen Bedingungen nicht beliebig verändert werden können.

Darin liegt auch eine tiefere Beziehung zwischen Freiheit und Grenze. Die Figur besitzt Bewegungsfreiheit, aber sie ist nicht frei von ihrer Last. Sie entscheidet offenbar über die Richtung, aber nicht über die Tatsache, dass die Last getragen werden muss. Die Freiheit der Karte besteht daher nicht in Grenzenlosigkeit. Sie besteht darin, innerhalb einer gegebenen Ordnung wirksam zu werden. Der Mensch ist Handelnder, aber kein allmächtiger Schöpfer.

Diese Vorstellung passt in besonderer Weise zu dem Renaissancehorizont, den Adams für das Sola Busca beschreibt. Nach seiner Rekonstruktion entstand das Deck in einem politischen und kulturellen Umfeld, in dem Fragen von Macht, Herrschaft, Krieg, Niederlage, Selbstformung und höfischer Selbstdarstellung eine große Rolle spielten. Adams betont, dass das Deck nach dem Krieg Ferraras gegen Venedig und für eine venezianische Elite entstanden sein dürfte und dass seine Bilder deshalb auch Spannungen zwischen Macht, Niederlage, Täuschung und Selbstinszenierung spiegeln können. Gleichzeitig sieht er in dem Deck ein Werk, dessen gelehrte Bildsprache auf die intellektuellen Ressourcen eines hochgebildeten Publikums verweist.

Gerade in diesem Kontext gewinnt die unscheinbare Gestalt des Trägers eine politische Nebenbedeutung. Ein Herrscher bewegt die Welt nicht unmittelbar. Zwischen Willen und Wirkung stehen Menschen, Werkzeuge, Boten, Träger, Handwerker und Diener. Die Karte zeigt keine große Herrschaft, sondern die Infrastruktur, durch die Herrschaft überhaupt handlungsfähig wird. Das ist besonders interessant, weil die Hofkarten des Sola Busca mit ihren historischen und mythischen Figuren eine Welt der Herrschaft und des Ruhms eröffnen, während die nummerierten Karten häufig die anonymen körperlichen Voraussetzungen dieser Welt zeigen.

Hier entsteht eine Beziehung zu Alexander dem Großen, allerdings nicht in Form einer unmittelbaren Identifikation. Alexander erscheint im Sola Busca ausdrücklich als König der Schwerter, „Alexandro M.“, und gehört damit zu einer anderen Sphäre des Decks. Die Alexandergestalt ist mit Macht, Eroberung, Wissen und der Verbindung von Herrschaft und geistiger Erkenntnis verbunden. In der mittelalterlichen Alexandertradition wurde seine Herkunft darüber hinaus durch die Legende der Empfängnis mit Olympias, Nektanebos und Zeus-Ammon in einen göttlich-astrologischen Horizont gestellt. Diese Legende ist literarisch überliefert und gehört nicht zur historisch gesicherten Biographie Alexanders. Innerhalb einer späteren hermetischen Interpretation kann sie jedoch als Erzählung einer außergewöhnlichen Zeugung und damit als Bild eines Anfangs gelesen werden.

Für die 6 der Stäbe ist gerade die Abwesenheit Alexanders bedeutsam. Die Karte zeigt nicht den großen Eroberer, sondern den Menschen, der eine begrenzte Aufgabe ausführt. Sie steht damit gewissermaßen auf der anderen Seite des Alexanderbildes. Alexander verkörpert die Ausweitung des Willens in die Welt; der Träger der sechs Stäbe verkörpert die Disziplin, ohne die jede Ausweitung wirkungslos bliebe. Die große Geschichte des Eroberers setzt eine unendliche Zahl kleiner, konkreter Handlungen voraus. Der Held braucht Material, Wege, Werkzeuge, Boten, Arbeiter und Zeit. Die 6 der Stäbe zeigt einen dieser unsichtbaren Träger von Wirksamkeit.

Damit lässt sich die Karte auch als Gegenbild zur Hybris lesen. Alexander ist im Sola Busca gerade deshalb eine ambivalente Gestalt, weil seine Größe in Grenzüberschreitung besteht, aber jede Grenzüberschreitung die Gefahr des Maßverlustes enthält. Die 6 der Stäbe zeigt das Gegenprinzip: Kraft wird nicht größer, indem sie jede Grenze sprengt, sondern indem sie eine Aufgabe lange genug trägt, damit aus ihr etwas Dauerhaftes entstehen kann. In diesem Sinn ergänzt die Karte den Alexanderkomplex, ohne selbst eine Alexanderkarte zu sein.

Auch die Este erhalten in dieser Perspektive eine differenzierte Bedeutung. Das Sola Busca ist in einem kulturellen Raum entstanden, in dem Ferrara und der Este-Hof eine herausragende Rolle für Humanismus, Kunst, höfische Kultur, Astrologie und Hermetik spielten. Eine direkte urkundliche Zuschreibung des Decks an die Este ist jedoch nicht nachgewiesen. Die neuere Brera-Forschung betont vielmehr die Verbindung zu einem venezianischen Auftraggeber beziehungsweise Besitzer und hebt Marin Sanudo als besonders plausible Figur hervor. Die Este sind daher eher als kultureller und intellektueller Horizont denn als sicherer Auftraggeber zu behandeln.

Gerade dieser historische Vorbehalt ist wichtig. Die hermetische Deutung darf nicht rückwirkend aus dem Este-Hof eine nachweisbare „Tarotschule“ machen. Belegbar ist, dass Ferrara im Quattrocento ein bedeutendes Zentrum höfischer Kartenspiele und humanistischer Kultur war und dass das Sola Busca in einen norditalienischen Kontext gehört, in dem alchemische, astrologische und hermetische Gelehrsamkeit präsent war. Belegbar ist ebenfalls, dass die Sola-Busca-Bilder nach heutiger Forschung einen deutlichen alchemisch-hermetischen Gehalt besitzen. Die weitergehende These, das gesamte Deck sei als geheimes Initiationswerk für einen

eng begrenzten Kreis konzipiert worden, gehört dagegen vor allem in den Bereich moderner Interpretation, insbesondere der Arbeit Peter Mark Adams’.

Gerade hier erweist sich die 6 der Stäbe als methodisch wertvolle Karte. Sie zwingt dazu, zwischen Bild und Deutung zu unterscheiden. Sicher sichtbar sind sechs gebündelte Stäbe, ein Träger und eine Laterne. Historisch gut anschließbar ist die Einbettung des Stäbe-Sems in eine Bildwelt von Landwirtschaft und alchemischem opus. Plausibel ist die Verbindung der Sechs mit der spätantiken pythagoreischen Hexadenlehre, weil die Karte selbst die sechs Elemente in 3, 2 und 1 gliedert. Spekulativ bleibt dagegen die Behauptung, der Künstler habe bewusst eine bestimmte Passage der Theology of Arithmetic verschlüsselt oder die Figur ausdrücklich als Saturndiener gestaltet. Gerade diese Abstufung macht die Deutung stärker, nicht schwächer.

Die Beziehung zu Saturn lässt sich deshalb am überzeugendsten als hermetische Tiefenschicht formulieren. Saturn steht in Adams’ Gesamtdeutung für eine Welt, in der Grenze, Zeit, Macht, Tod und Transformation zusammengehören. In einer solchen Welt ist die Grenze nicht bloß das, was verhindert. Sie ist das, was Gestalt ermöglicht. Der sechsfach gegliederte Stabbund ist ein kleines Bild dieser Logik. Die Vielheit wird gebunden, die Kraft wird konzentriert, der Körper wird durch die Last diszipliniert, das Licht wird auf einen begrenzten Bereich konzentriert. Das alles sind Formen der Einschränkung, aber keine Formen der bloßen Verneinung. Sie verwandeln Unbestimmtheit in Form.

Hier kann Saturn auch mit Melancholie verbunden werden, sofern Melancholie nicht als bloße Niedergeschlagenheit verstanden wird, sondern in ihrem älteren hermetisch-astrologischen Sinn als Zustand der Schwere, Sammlung, Absonderung und vertieften Betrachtung. Der Träger der Karte ist nicht festlich, nicht triumphierend und nicht repräsentativ. Er ist mit einer Aufgabe allein gelassen. Doch gerade diese Absonderung ermöglicht Konzentration. Das Licht der Laterne ist klein, aber es ist deshalb umso genauer. Die Karte macht aus der Beschränkung eine Form der Aufmerksamkeit.

Damit erhält auch der Begriff der Weisheit eine besondere Färbung. Weisheit ist hier nicht die Fähigkeit, alles zu wissen. Sie besteht vielmehr darin, die begrenzte Reichweite des eigenen Wissens zu akzeptieren und dennoch handeln zu können. Der Träger sieht nicht den gesamten Weg. Er besitzt nur ein Licht für den unmittelbaren Raum. Trotzdem bewegt er sich. Das ist eine andere Form von Erkenntnis als die visionäre Schau. Es ist eine Erkenntnis der Maßhaltung.

In einer alchemischen Sprache könnte man sagen, dass die Karte die Phase der Sammlung und Führung des Materials beschreibt. Das Material muss an seinem Ort sein, in der richtigen Menge, in der richtigen Verbindung und unter den richtigen Bedingungen. Die Alchemie ist deshalb immer auch eine Kunst des Timings. Zu früh bedeutet Unreife, zu spät bedeutet Verlust. Saturn wacht über dieses Maß der Zeit. Die Sechs ist an dieser Stelle besonders passend, weil sie selbst eine Zahl des inneren

Maßes ist: Sie enthält ihre Teile und erhält sich durch ihre Teile. Das Bild des gebundenen Bündels übersetzt diese mathematische Ordnung in körperliche Arbeit.

Die folgende Sieben macht daraus eine neue Stufe. Dort beginnt die Arbeit stärker mit dem Boden und der Aussaat zu korrespondieren. Der Mensch richtet seine Tätigkeit auf ein zukünftiges Wachstum. Die Sechs ist dagegen noch mit dem Transport des Materials beschäftigt. Sie ist deshalb weder Anfang noch Ende. Sie ist die Mitte eines Vorgangs, in dem das Vorbereitete zum Wirksamen gebracht wird.

Diese Mittelstellung ist auch philosophisch bedeutsam. Der Mensch verbringt einen großen Teil seines Lebens in Zuständen, die weder Ursprung noch Vollendung sind. Er trägt etwas, das aus der Vergangenheit stammt, und bewegt es auf eine Zukunft zu, die er noch nicht sehen kann. Genau das zeigt die Karte. Das Vergangene ist in der Last gegenwärtig; das Zukünftige liegt in der Richtung der Bewegung. Die Gegenwart ist der Träger zwischen beiden. Zeit wird dadurch nicht als abstrakte Linie dargestellt, sondern als körperlich erfahrbare Aufgabe.

Hier verschränkt sich die Karte besonders deutlich mit dem saturnischen Gedanken von Anfang und Grenze. Jeder Anfang trägt eine Last aus dem Vorherigen. Kein neuer Zustand entsteht aus dem Nichts. Das Alte muss aufgenommen, begrenzt, geordnet und weitergeführt werden, bevor es eine neue Gestalt annehmen kann. Saturn beendet das Alte nicht einfach durch Vernichtung. Er macht es schwer genug, damit es nicht ungestaltet weiterbesteht. Er verdichtet es. Und gerade dadurch kann etwas Neues entstehen.

Die 6 der Stäbe zeigt diesen Vorgang in einer ungewöhnlich unspektakulären Form. Nichts explodiert, nichts fällt, nichts wird gekrönt. Der Mensch trägt. Gerade deshalb ist die Karte ein wichtiges Gegenstück zu den spektakuläreren Bildern des Sola Busca. Transformation besteht nicht nur aus Tod, Opfer, Feuer oder Offenbarung. Sie besteht auch aus dem langen Tragen dessen, was verändert werden soll.

In dieser Hinsicht lässt sich die Karte als ein Mikrokosmos des gesamten Sola Busca verstehen. Das Deck selbst ist ein Gefüge aus vielen einzelnen Bildern, historischen Figuren, Zahlen, Pflanzen, Werkzeugen, Waffen, Körpern und allegorischen Handlungen. Erst ihre Verbindung erzeugt das größere Programm. Die 6 der Stäbe wiederholt dieses Prinzip im Kleinen: Sechs einzelne Stäbe werden zu einem geordneten Ganzen. Der Mensch steht nicht außerhalb dieser Ordnung, sondern trägt sie. Die Karte zeigt damit auf elementare Weise, was auch das Deck als Ganzes tut: Einzelheiten werden gesammelt, gruppiert und in eine Bewegung des Sinnes gebracht.

Das Verhältnis von Teil und Ganzem ist hier besonders präzise. Jeder einzelne Stab ist Teil einer Sechs; die Sechs ist Teil der Stäbefolge; die Stäbe sind Teil der Kleinen Arkana; die Kleine Arkana steht neben den Hofkarten und Trümpfen; und das gesamte Deck bildet schließlich den kulturellen Mikrokosmos, dessen historische

und hermetische Vielschichtigkeit die Forschung seit langem beschäftigt. Die Karte gewinnt ihre Bedeutung deshalb nicht dadurch, dass sie von diesem Ganzen unabhängig wäre, sondern dadurch, dass sie ein bestimmtes Gesetz des Ganzen sichtbar macht: Ordnung entsteht durch Beziehung.

Das erklärt auch, warum die Zahl sechs hier nicht einfach als „Harmonie“ verstanden werden sollte. Harmonie ist nicht die Abwesenheit von Spannung. Die Karte besitzt eine deutliche Spannung zwischen Last und Licht, Bewegung und Gewicht, Vielheit und Bündelung. Die Sechs ist vollkommen, gerade weil ihre Teile in ein Verhältnis treten. Das Vollkommene ist nicht das Ungeteilte, sondern das in sich stimmig Geordnete.

Diese Vorstellung steht der saturnischen Erfahrung nahe. Saturn bedeutet Grenze, aber Grenze bedeutet nicht notwendigerweise Mangel. Ein Gefäß ist begrenzt, damit es etwas enthalten kann. Ein Körper ist begrenzt, damit er eine Gestalt besitzt. Eine Zeitspanne ist begrenzt, damit eine Handlung überhaupt stattfinden kann. Eine Laterne hat einen begrenzten Lichtkreis, damit die Aufmerksamkeit auf das Naheliegende konzentriert wird. Die 6 der Stäbe ist daher eine Karte der Formgebung durch Begrenzung.

Auch die spätere Entwicklung der Stäbereihe lässt sich von hier aus neu verstehen. Auf die Sechs folgt eine Phase, in der das Gesammelte in die Erde gelangt; danach tritt das Wachstum sichtbar hervor; später wird eine Grenze überschritten; schließlich erscheint das Ergebnis als Gold beziehungsweise als Frucht des vollendeten Werkes. Die Sechs ist der Punkt, an dem die Energie noch nicht sichtbar fruchtet, aber bereits organisiert ist. Sie ist die unscheinbare Voraussetzung späterer Sichtbarkeit.

Gerade deshalb ist die Karte von der späteren modernen Vorstellung des „Sieges“ zu unterscheiden. Der Triumph, der in manchen späteren Tarottraditionen aus der Sechs der Stäbe geworden ist, verschiebt den Schwerpunkt von der Arbeit auf das Ergebnis. Im Sola Busca ist der Schwerpunkt umgekehrt: Das Bild zeigt den Vorgang. Es zeigt den Menschen, bevor die Frucht sichtbar wird. Das macht die Karte innerhalb der Reihe philosophisch tiefer. Sie fragt nicht, wer am Ende gefeiert wird, sondern wer bereit ist, die Last des Werdens zu tragen.

In diesem Sinn steht die Karte auch in einer eigentümlichen Beziehung zum Alexanderbild. Alexander ist der große Name der Eroberung, der Expansion und des Goldes; die 6 der Stäbe zeigt den anonymen Vollzug, der jeder großen Verwirklichung vorausgeht. Der eine erscheint als König der Schwerter, als geistig-politische Souveränität; die andere zeigt einen Menschen, der seine Aufgabe erfüllt, ohne einen Namen zu benötigen. Das Sola Busca stellt damit zwei Formen von Größe nebeneinander: die sichtbare Größe des Helden und die unsichtbare Größe der Ausdauer.

Die Alexanderzeugungslegende macht diesen Gegensatz noch deutlicher. Dort beginnt die Geschichte mit einem außergewöhnlichen Ursprung, mit einer Verbindung des Menschlichen und des Göttlichen, des Irdischen und des Himmlischen. In der hermetischen Lesart wird dieser Anfang zum Bild einer besonderen Geburt. Die 6 der Stäbe zeigt dagegen einen viel späteren Moment jeder Verwirklichung: das Tragen dessen, was aus einem Anfang hervorgegangen ist. Zwischen Zeugung und Vollendung liegt Arbeit. Zwischen kosmischem Ursprung und irdischer Gestalt liegt Zeit. Zwischen Möglichkeit und Gold liegt die Last des Prozesses.

Damit wird Saturn zum verbindenden Prinzip. Der Anfang braucht die Grenze, damit er Gestalt erhält. Die Geburt Alexanders braucht in der Legende eine kosmische Ordnung; die spätere Verwirklichung seiner Macht braucht Zeit, Disziplin und Konzentration. Saturn steht in dieser hermetischen Lesart nicht einfach am Ende des Weges. Er ist das Prinzip, das den Anfang durch die Zeit hindurch trägt. Er begrenzt, damit etwas Dauer gewinnt. Er verdichtet, damit etwas Gestalt annimmt. Er beendet, was nicht mehr tragfähig ist, damit eine neue Form entstehen kann.

Die 6 der Stäbe zeigt diese Saturnenergie in ihrer mildesten und vielleicht menschlichsten Gestalt. Noch gibt es keinen Tod, keinen Zusammenbruch und keine Katastrophe. Aber die Möglichkeit der saturnischen Erfahrung ist bereits vorhanden: Last, Begrenzung, Zeit, Konzentration und die Notwendigkeit, einen Weg unter nicht frei gewählten Bedingungen fortzusetzen. Das Licht der Laterne ist klein, aber gerade deshalb genügt es. Die Karte verlangt keine Allsicht. Sie zeigt die Kunst, innerhalb des begrenzten Lichtes handlungsfähig zu bleiben.

Darin liegt schließlich die eigentliche menschliche Erfahrung dieser Karte. Der Mensch erfährt sich weder als vollkommen freien Schöpfer noch als passives Opfer der Umstände. Er ist Träger. Er übernimmt etwas, das größer ist als der Augenblick, und bewegt es durch die Zeit. Seine Freiheit besteht darin, wie er diese Last trägt und wohin er sie führt; seine Grenze besteht darin, dass er sie nicht durch bloßen Willen verschwinden lassen kann. Seine Verantwortung entsteht daraus, dass das, was er trägt, später weiterwirken wird.

Die Karte ist deshalb weder eine Karte des Erfolges noch eine Karte des Scheiterns. Sie ist eine Karte der notwendigen Mitte. Sie zeigt den Augenblick, in dem eine Kraft bereits geformt ist, aber noch nicht vollendet; in dem eine Aufgabe begonnen hat, aber noch nicht abgeschlossen ist; in dem das Licht vorhanden ist, aber die Dunkelheit noch nicht verschwunden ist. Ihre Wahrheit liegt in dieser Unfertigkeit.

Vielleicht ist gerade dies der tiefste Sinn der Sechs. Die vollkommene Zahl erscheint nicht als vollendete Welt, sondern als geordnete Bewegung ihrer Teile. Der Mensch trägt drei, zwei und eins; er trägt die Vielheit als Einheit, ohne ihre Unterschiede aufzuheben. Das ist eine sehr genaue Beschreibung von Transformation. Verwandlung bedeutet nicht, dass alles Vorherige ausgelöscht wird. Sie bedeutet, dass das Vorherige in eine neue Ordnung gebracht wird.

So spricht die 6 der Stäbe mit den übrigen Karten der Kleinen Arkana, ohne ihre Eigenart zu verlieren. Sie nimmt die materielle und landwirtschaftliche Welt der Münzen auf, weil etwas getragen und bearbeitet werden muss. Sie berührt die Kelche, weil jede Bewegung zugleich eine Erwartung auf ein kommendes Ergebnis enthält. Sie steht den Schwertern nahe, weil ihre Ordnung, Bündelung und Richtung eine Form von Unterscheidung voraussetzen. Aber keine dieser Sphären kann ihre Erfahrung ersetzen. Die Stäbe machen aus der Ordnung Handlung. Sie führen die Möglichkeit in den Prozess.

Und gerade darin liegt ihre Verbindung zum ganzen Sola Busca. Das Deck ist selbst eine Sammlung von Fragmenten, die erst durch ihre Beziehungen eine verborgene Ordnung erkennen lassen. Die Forschung hat gezeigt, wie stark seine Bildwelt von humanistischen, alchemischen, astrologischen und hermetischen Wissensbeständen durchzogen ist; zugleich bleibt vieles hypothetisch, und gerade Adams' Rekonstruktion des Decks muss dort, wo sie über die gesicherten historischen Befunde hinausgeht, als moderne hermetische Interpretation verstanden werden.

Die 6 der Stäbe ist in diesem großen Gefüge deshalb keine nebensächliche Zwischenkarte. Sie verkörpert das Prinzip, ohne das weder der alchemische noch der menschliche Weg fortgesetzt werden kann: die Fähigkeit, eine geordnete Kraft durch die Zeit zu tragen. Ihr Licht ist klein, ihre Last ist groß, ihre Bewegung unspektakulär. Gerade darin liegt ihre Würde.

Denn die eigentliche Verwandlung beginnt nicht erst dort, wo Gold sichtbar wird. Sie beginnt in dem Augenblick, in dem das Ungeformte gesammelt, das Zerstreute gebunden und das Vorhandene auf einen Weg gebracht wird. Die 6 der Stäbe zeigt diesen Augenblick. Sie zeigt den Menschen noch vor dem Ergebnis, aber bereits innerhalb des Werkes. Saturn steht hier nicht als Tod am Ende, sondern als Grenze, die dem Werden seine Form gibt. Alexander erscheint nicht als unmittelbares Motiv, sondern als ferner Pol einer Geschichte, deren heroischer Anfang und königliche Vollendung nur möglich werden, weil zwischen ihnen Menschen tragen, arbeiten, warten und handeln. Und die Este stehen nicht als gesicherte Auftraggeber hinter dem Bild, sondern als Teil jenes Renaissancehorizonts, in dem Herrschaft, Humanismus, Kunst, Hermetik und die Suche nach verborgener Weisheit miteinander in Beziehung treten konnten.

Das Eigene dieser Karte ist deshalb nicht der Sieg, sondern die Trägerschaft. Nicht der Ruhm, sondern die Konzentration. Nicht das Ende, sondern die Mitte zwischen Anfang und Vollendung. Sechs Kräfte sind zu einer Einheit gebunden; ein Mensch nimmt diese Einheit auf seinen Körper; ein begrenztes Licht begleitet ihn durch einen noch nicht vollständig sichtbaren Raum. In dieser einfachen Konstellation liegt eine der stillsten Aussagen des Sola Busca: Was später als Frucht, Gold, Erkenntnis oder Macht erscheint, beginnt als Last, die jemand bereit ist, durch die Zeit zu tragen. Und gerade weil diese Last begrenzt, konzentriert und verwandelt wird, kann aus ihr eine neue Gestalt entstehen.

Die 7 der Stäbe



Auf der Karte steht ein einzelner Mann, fast unbekleidet und stark nach vorn geneigt, als müsse er sich unter einer Last hindurchbewegen, die seinen ganzen Körper bestimmt. Über seinem Rücken erhebt sich ein Bündel roter Stäbe. Sie sind nicht locker über die Bildfläche verteilt, sondern eng zusammengefasst und in einem Gefäß oder einer korbartigen Vorrichtung gebündelt, die auf dem Rücken des Mannes liegt. Die Stäbe ragen nach oben und füllen einen großen Teil der oberen Bildhälfte. Ihre Spitzen tragen dunkle, spiralgig oder gefiedert wirkende Endungen. Einige der Stäbe liegen vor dem Körper und schneiden diagonal durch den Bildraum. Der Mann hält beziehungsweise führt einzelne dieser Stäbe mit seinen Händen, während sein Körper unter der Last nach vorn gedrückt wird. Sein Kopf ist gesenkt;

der Blick richtet sich nicht auf den Betrachter und auch nicht auf einen klar bezeichneten Gegenstand vor ihm, sondern scheint dem unmittelbaren Vorgang des Tragens und Ablegens zu folgen. Der Oberkörper ist entblößt, während die Kleidung den unteren Körper nur teilweise bedeckt. Die Haltung ist weder aufrecht noch repräsentativ. Sie ist eine Haltung der Anstrengung.

Der Boden unter den Füßen erscheint als hölzerne, waagrecht gegliederte Fläche. Dahinter öffnet sich eine helle, bläuliche Landschaft, die nur sparsam ausgeführt ist. Die Horizontzone liegt vergleichsweise niedrig, sodass der obere Teil der Karte von den aufragenden Stäben beherrscht wird. Die Architektur oder Landschaft des Hintergrundes tritt gegenüber der Figur und ihrer Last deutlich zurück. Der Mensch befindet sich im Vordergrund und nimmt die Bildmitte ein; zugleich wird er von der Last überragt, sodass das eigentlich menschliche Zentrum formal von den Stäben überdeckt wird. Die Komposition besitzt dadurch eine auffällige Asymmetrie: Unten befindet sich der Körper, oben die Masse der Stäbe; zwischen beiden liegt die gebeugte Rückenlinie als verbindende und zugleich belastete Achse. Die Stäbe bilden ein dichtes, fast fächerförmiges Gebilde, während der menschliche Körper eine gegenläufige Bewegung zeigt. Die Stäbe steigen auf, der Mensch sinkt unter ihnen zusammen. Vertikale und diagonale Linien treffen auf eine gebogene, nach unten gerichtete Körperhaltung. Das Bild besitzt damit eine klare Spannung zwischen Aufrichtung und Niederbeugung, zwischen dem Aufsteigen der Gegenstände und dem Absinken ihres Trägers. Nichts in dieser Darstellung deutet auf einen ruhenden, abgeschlossenen Zustand. Selbst dort, wo der Mann innehält, ist sein Körper auf Fortbewegung und Lastverlagerung eingestellt.

Gerade diese Bildordnung ist der eigentliche Ausgangspunkt der Deutung. Die sieben Stäbe erscheinen nicht zunächst als sieben voneinander unabhängige Zeichen. Sie werden als Masse erfahren. Ihre Vielheit wird zu einer Einheit, und diese Einheit wird zur Last eines einzelnen Körpers. Damit entsteht eine merkwürdige Umkehrung: Was in der Zahl Sieben als Vielheit erscheint, wird bildlich zu einer einzigen schweren Sache. Der Mann trägt nicht sieben einzelne Aufgaben, sondern eine zusammengeballte Wirklichkeit. Die Stäbe sind voneinander unterscheidbar und zugleich zusammengebunden. Ihre Individualität bleibt sichtbar, ihre Wirkung aber entsteht aus ihrer Konzentration.

Die Grundkraft der Stäbe liegt im Sola Busca zunächst in der Sphäre des Feuers, der Aktivität, des Hervortretens und der gerichteten Energie. Doch eine bloße Gleichsetzung mit „Willen“, „Kreativität“ oder „Tatkraft“ würde dem Bild nicht gerecht. Der Stab ist hier kein Zeichen, das der Mensch frei in der Hand führt. Er ist etwas, das der Mensch tragen muss. Damit verändert die Karte die Grundkraft der Farbe grundlegend. Die Energie des Feuers wird nicht schwächer, aber sie ist nicht mehr frei verfügbar. Sie hat sich verdichtet. Aus Möglichkeit ist Verpflichtung geworden, aus Impuls Gewicht, aus Handlungskraft eine Last, die den Körper formt.

Die Stäbe der vorangehenden Karten lassen sich in dieser Hinsicht als eine Entwicklung der Kraft lesen, die zunehmend konkreter und folgenreicher wird. Wo die frühen Karten der Farbe noch die Entstehung, Aufrichtung, Begegnung oder

Ausbildung einer Möglichkeit zeigen, tritt mit der Sieben eine andere Erfahrung hervor: Die hervorgebrachte Energie kehrt zum Menschen zurück und verlangt von ihm, sie zu tragen. Die Karte steht damit an einer Schwelle innerhalb der Stäbereihe. Was zuvor entfaltet wurde, kann nicht mehr ohne weiteres zurückgenommen werden. Die eigene Aktivität besitzt nun Masse. Sie hat Konsequenzen.

Das erklärt auch, weshalb die Sieben im Sola Busca nicht ohne weiteres mit der später vertrauten Vorstellung des „Sich-Verteidigens“ gleichgesetzt werden sollte. Die berühmte Waite-Smith-Darstellung eines Menschen, der sich gegen mehrere Angreifer behauptet, steht in einer anderen Bildlogik. Der Sola-Busca-Mann verteidigt sich nicht sichtbar gegen einen äußeren Gegner. Er kämpft zunächst mit dem Gewicht dessen, was er selbst trägt. Das Entscheidende ist deshalb nicht der äußere Widerstand, sondern die Rückwirkung angesammelter Kraft auf ihren Träger. Die Karte verschiebt die Frage von „Wogegen muss ich mich behaupten?“ zu einer tieferen Frage: Was geschieht mit einem Menschen, wenn die Kräfte, die er entfaltet hat, zu einer Last werden?

In diesem Sinn erhält die Sieben eine eigentümliche Nähe zur saturnischen Erfahrung. Saturn ist hier nicht als unmittelbare astrologische Zuordnung der Karte zu verstehen; es gibt keinen belastbaren historischen Nachweis, dass die Karte im ursprünglichen Spiel ausdrücklich dem Planeten Saturn zugeordnet wurde. Saturn gehört vielmehr zu jener übergeordneten hermetisch-alchemistischen Deutungsebene, die sich aus dem gesamten Sola-Busca-Bildprogramm erschließen lässt und die in der modernen Interpretation Peter Mark Adams' einen zentralen Stellenwert besitzt. In dieser Perspektive bezeichnet Saturn Zeit, Grenze, Schwere, Konzentration, Melancholie, Alter und Tod, zugleich aber auch Sammlung, Kontemplation und eine Weisheit, die erst durch die Erfahrung der Grenze entsteht. Adams' Saturn-These liest das Deck gerade nicht als Ansammlung hübscher Allegorien, sondern als verschlüsseltes System, dessen Bildwelt auf eine tiefere astrologisch-theurgische und hermetische Ordnung verweist.

Die Sieben der Stäbe lässt sich vor diesem Hintergrund als eine saturnische Verdichtung des Feuers lesen. Das Feuer, das sonst nach außen drängt, wird schwer. Es verliert seine Leichtigkeit, ohne seine Kraft zu verlieren. Das ist ein entscheidender Unterschied. Saturn löscht das Feuer nicht; er zwingt es in eine Form. Die Energie muss nun getragen, geordnet und begrenzt werden. Gerade darin liegt die Nähe zu der saturnischen Dialektik, die für die Renaissance von besonderer Bedeutung war: Saturn war einerseits der kalte, trockene, langsame und melancholische Planet, andererseits konnte seine Wirkung gerade bei Gelehrten und schöpferisch Tätigen mit Konzentration, geistiger Tiefe und außergewöhnlicher Erkenntnis verbunden werden. Die Renaissance-Deutung der saturnischen Melancholie machte aus der bloßen Schwere eine mögliche Bedingung des Denkens.

Auf der Sieben der Stäbe wird diese Dialektik körperlich. Der Mann denkt nicht sichtbar über seine Last nach; sein Körper denkt für ihn. Er ist nach vorn gebeugt, weil das Gewicht eine bestimmte Haltung erzwingt. Der Körper wird zum Maßstab der Grenze. Solange die Stäbe nur Gegenstände sind, besitzen sie keine Schwere im

symbolischen Sinn. Erst die Beziehung zum Körper macht aus ihnen Last. Die Karte zeigt daher nicht einfach „zu viel Arbeit“, sondern den Augenblick, in dem eine angesammelte Kraft eine Grenze erreicht, an der sie den Träger verändert.

Hier gewinnt auch die Zahl Sieben ihre besondere Stellung. Sie ist weder Anfang noch Vollendung der Reihe. Nach den sechs vorausliegenden Stufen ist bereits eine Entwicklung geschehen; vor der Zehn liegen noch drei weitere Stufen, in denen die Stabkraft weiter verändert wird. Die Sieben ist deshalb eine Zahl des Übergangs zwischen Entfaltung und Reifung. Sie gehört nicht mehr der ursprünglichen Entstehung an, aber auch noch nicht der endgültigen Vollendung. In einer spätantiken und neuplatonischen Zahlensymbolik konnte die Sieben mit einer abgeschlossenen kosmischen Ordnung der sieben Planetensphären verbunden werden; für eine konkrete historische Absicht des Sola Busca lässt sich daraus jedoch keine sichere Einzelbedeutung ableiten. Tragfähig ist vielmehr die Beobachtung, dass die Sieben in der hermetischen Lesart eine Vielheit zu einer höheren Ordnung zusammenführen kann. Auf der Karte geschieht genau das bildlich: Sieben einzelne Stäbe werden zu einem Bündel und damit zu einer einzigen Last.

Die Zahl wirkt somit nicht additiv auf die Farbe, als wäre „Sieben“ einfach mit „Stäben“ zu verrechnen. Sie verändert deren Qualität. Das Feuer der Stäbe hat die Stufe erreicht, auf der seine eigene Hervorbringung zurückwirkt. Der Wille muss seine Folgen tragen. Die Bewegung muss Gewicht bekommen. Die Energie muss sich konzentrieren, sonst zerstreut sie sich. Die Sieben ist deshalb keine bloße Krisenzahl, sondern eine Verdichtungszahl. Sie zeigt, dass Entwicklung nicht nur in Expansion besteht. Was wachsen will, muss irgendwann Gewicht gewinnen.

Das erklärt die merkwürdige Würde der Figur. Der Mann ist nicht als Sieger dargestellt, aber auch nicht als Besiegter. Er trägt. Gerade dieses schlichte Verb beschreibt seine Position genauer als jedes moderne Schlüsselwort. Er ist Handelnder und Betroffener zugleich. Er hat die Stäbe nicht sichtbar von einem Feind aufgezwungen bekommen. Sie gehören zu seiner Tätigkeitssphäre. Doch nun bestimmen sie seine Haltung. Freiheit und Grenze fallen zusammen. Er besitzt die Kraft, die Last zu tragen; zugleich besitzt die Last ihn.

In diesem Punkt berührt die Karte eine tiefere Frage der menschlichen Verantwortung. Jede geschaffene Wirklichkeit erzeugt eine Verpflichtung. Eine Idee, ein Werk, eine Herrschaft, eine Familie, ein Unternehmen, eine geistige Aufgabe oder ein politisches Projekt kann zunächst als Ausdruck des Willens erscheinen. Mit zunehmender Größe wird es jedoch selbst zu einer Realität, die getragen werden muss. Die Sieben der Stäbe zeigt diesen Übergang vom Hervorbringen zum Verantworten. Sie handelt damit weniger von Leistung als von den Folgen der Leistung.

Gerade hier lässt sich der Alexanderbezug des Sola Busca fruchtbar machen, ohne ihn historisch zu überdehnen. Alexander der Große erscheint im Deck nicht auf dieser Karte, sondern als König der Schwerter, „Alexandro M.“. Sein Umfeld ist über mehrere Hofkarten hinweg verteilt: Olympias erscheint als Königin der

Schwerter, Ammon als Ritter der Schwerter, Nektanebos als Ritter der Kelche und Philipp als König der Münzen. Dadurch entsteht innerhalb des Decks ein Netz aus historischen und legendären Figuren, das die Alexandererzählung über mehrere Farben hinweg verteilt.

Besonders bedeutsam ist dabei die Legende von Alexanders Empfängnis. Historisch ist Alexander der Sohn Philipps II. von Makedonien und Olympias. Die Erzählung, nach der der ägyptische Magier und ehemalige Pharaon Nektanebos II. der eigentliche Vater gewesen sei, gehört dagegen zur literarischen Alexander-Roman-Tradition. Diese Tradition ist alt und außerordentlich wirkmächtig; der Alexanderroman erzählt Alexander als Sohn Olympias' und Nektanebos', wobei seine Herkunft dadurch zwischen makedonischer Königsherrschaft und ägyptisch-magischer Weisheit angesiedelt wird.

Für die Sieben der Stäbe ist diese Legende nicht deshalb wichtig, weil sie eine geheime historische Identität des Mannes auf der Karte enthüllen würde. Eine solche Behauptung wäre unbelegt. Ihr Wert liegt vielmehr in einer strukturellen Gegenüberstellung. Die Alexanderlegende erzählt vom Ursprung außergewöhnlicher Kraft; die Sieben der Stäbe erzählt von der Last, die eine solche Kraft im Verlauf ihres Wirkens hervorbringen kann. Die Empfängnis ist der Beginn einer außerordentlichen Möglichkeit, die Last ist die spätere Prüfung dieser Möglichkeit. Zwischen beiden liegt die Geschichte des Menschen, der aus einer außergewöhnlichen Herkunft eine konkrete Weltmacht machen will.

Alexander wird im humanistischen und später hermetischen Deutungshorizont gerade deshalb interessant, weil sich in ihm Macht und Wissen verbinden. Der mittelalterliche Alexander ist nicht nur Eroberer, sondern Schüler des Aristoteles, Empfänger von Geheimwissen und Grenzgänger zwischen verschiedenen Kulturen. Auch das pseudo-aristotelische *Secretum secretorum* trug entscheidend dazu bei, Alexander als Empfänger einer umfassenden Lehre über Herrschaft, Astrologie, Medizin, Magie und Alchemie zu imaginieren. Das Werk ist historisch nicht von Aristoteles verfasst, wurde im Mittelalter jedoch als aristotelischer Fürstenspiegel an Alexander verstanden und war gerade deshalb von enormer Wirkung.

So entsteht eine Verbindung, die für die Sieben der Stäbe wichtiger ist als eine einfache Identifikation: Alexander verkörpert die gewaltige Ausweitung menschlicher Handlungsmacht; die Sieben zeigt den Moment, in dem Handlungsmacht Gewicht bekommt. Der Welteroberer ist nicht nur derjenige, der Grenzen überschreitet, sondern irgendwann auch derjenige, der die Folgen seiner Überschreitungen tragen muss. In dieser Perspektive erscheint die Karte als eine Art Gegenbild zum heroischen Alexander. Nicht die Eroberung steht im Vordergrund, sondern die Last der bereits errungenen Welt.

Gerade darin liegt auch eine saturnische Korrektur des Alexanderbildes. Saturn begrenzt die Expansion. Wo Alexander in der Legende nach immer weiteren Horizonten strebt, führt Saturn die Erfahrung der Endlichkeit ein. Wo der Mythos die Geburt des außergewöhnlichen Menschen verklärt, fragt Saturn nach dessen

Alter, Ermüdung, Sterblichkeit und Verantwortung. Das bedeutet nicht, Alexander zu einem „saturnischen“ Helden zu erklären. Es bedeutet vielmehr, zwei Prinzipien des Decks miteinander zu verschränken: das Prinzip des Anfangs und das Prinzip der Grenze. Die außergewöhnliche Geburt eröffnet eine Möglichkeit; die Grenze entscheidet darüber, was aus ihr wird.

Damit berührt die Karte eine der tiefsten Spannungen der hermetischen Lesart des Sola Busca. Der Mensch soll seine Möglichkeiten nicht verleugnen, aber er darf sie auch nicht mit Grenzenlosigkeit verwechseln. Transformation entsteht nicht durch unendliche Expansion, sondern durch die Fähigkeit, Kraft zu sammeln und ihr eine Gestalt zu geben. Saturn ist deshalb in dieser Lesart nicht einfach das Ende des Weges. Er ist die Bedingung dafür, dass ein neuer Anfang überhaupt Gestalt gewinnen kann. Das Alte wird begrenzt, verdichtet, erschöpft und schließlich aufgelöst; gerade dadurch wird eine neue Form möglich.

Die Sieben der Stäbe macht diese Formel auf besonders körperliche Weise sichtbar. Der Mann steht nicht vor der Aufgabe, noch mehr Stäbe zu erzeugen. Er muss mit dem umgehen, was bereits vorhanden ist. Das ist der saturnische Moment der Konzentration. Die Kräfte werden nicht vermehrt, sondern gesammelt. Das Bild fragt deshalb nicht nach dem nächsten Schritt der Expansion, sondern nach der Fähigkeit, eine bereits entstandene Wirklichkeit zu tragen.

Eine solche Lesart findet eine interessante Parallele in der Beobachtung Sofia Di Vincenzos, die in ihrer Deutung der Sola-Busca-Karten die Sieben der Stäbe mit dem Vorgang des Ablegens beziehungsweise Entlastens verbindet. In einer späteren Diskussion dieser Karte wurde gerade dieser Aspekt hervorgehoben: Der Mann scheint die schweren Stäbe nicht nur zu tragen, sondern sie zugleich auf den Boden zu bringen. Das verändert die Bedeutung des Bildes entscheidend. Die Last ist dann nicht der endgültige Zustand, sondern ein Vorgang der Entäußerung.

Damit wird die Karte zu einer Schwelle. Der Mensch ist noch unter dem Gewicht, aber die Bewegung weist bereits auf eine Veränderung. Er muss nicht notwendigerweise stärker werden, um noch mehr zu tragen. Vielleicht besteht die eigentliche Reifung darin, zwischen dem zu unterscheiden, was weitergetragen werden muss, und dem, was abgelegt werden darf. Die Grenze ist dann nicht Niederlage, sondern Erkenntnis.

Diese Bewegung lässt sich auch innerhalb der Stäbereihe weiterverfolgen. Die Neun der Stäbe zeigt wiederum eine belastete Gestalt, die eine schwere Last über eine Schwelle beziehungsweise über einen Wasserlauf bringt. Zwischen Sieben und Neun verschiebt sich die Erfahrung dadurch von der bloßen Last zur Passage. Die Zehn führt schließlich in eine andere Form der Vollendung, in der die Stäbe nicht mehr nur getragen, sondern als abgeschlossene Wirklichkeit erscheinen. Die Sieben liegt genau dazwischen: Sie ist der Augenblick, in dem die Last erkannt und ihre weitere Verarbeitung vorbereitet wird. Die Folge erhält dadurch eine innere Dramaturgie von Entfaltung, Verdichtung, Belastung, Passage und Vollendung.

Auch die späteren Hofkarten der Stäbe lassen sich von hier aus neu verstehen. Der Bube, der Ritter, die Königin und der König sind keine bloßen Wiederholungen der vorherigen Kraft, sondern Verkörperungen dessen, was aus ihr werden kann. Der Ritter bringt Energie in Bewegung, die Königin verkörpert sie, der König ordnet und verantwortet sie. Die Sieben zeigt dagegen die Zwischenstufe, in der die Energie noch nicht vollständig beherrscht wird. Sie muss zunächst erfahren werden. Erst was getragen, begrenzt und verarbeitet worden ist, kann später souverän geführt werden.

Damit wird verständlich, weshalb die Sieben innerhalb der Kleinen Arkana nicht einfach mit „Erfolg“ oder „Widerstand“ beschrieben werden kann. Sie zeigt einen Entwicklungszustand, in dem der Mensch seine eigene Macht als Gegenmacht erlebt. Die Energie ist nicht mehr nur Werkzeug des Willens. Sie besitzt Trägheit. Sie fordert Zeit. Sie verlangt Körperlichkeit. Sie erzeugt Verantwortung.

Das Verhältnis von Innen und Außen wird dadurch besonders deutlich. Äußerlich trägt der Mann Stäbe. Innerlich könnte man dieselbe Szene als Erfahrung einer überfüllten Willenssphäre lesen. Zu viele Vorhaben, zu viele Verpflichtungen, zu viele identitätsstiftende Aufgaben können den inneren Raum so verdichten, dass der Mensch seine eigene Bewegungsfreiheit verliert. Diese psychologische Lesart ist jedoch eine moderne Weiterführung und keine historisch belegte ursprüngliche Bedeutung. Sie wird erst durch die Bildlogik plausibel: Der äußere Körper wird von einer Masse eigener Gegenstände bestimmt, und seine Haltung ist die sichtbare Folge dieser Überlastung.

Die Karte besitzt dadurch eine existenzielle Ambivalenz. Die Last ist nicht einfach fremd. Sie gehört zu dem, was der Mensch übernommen, erzeugt oder weitergetragen hat. Das macht sie schwerer als einen bloßen äußeren Angriff, aber auch sinnvoller als ein blindes Schicksal. Freiheit besteht hier nicht in der Abwesenheit von Grenzen, sondern in der Möglichkeit, das Verhältnis zur eigenen Last zu verändern.

In der hermetischen Perspektive ist dies ein alchemistischer Vorgang. Alchemie beginnt nicht damit, dass ein fertiges Gold aus dem Nichts erzeugt wird. Sie setzt mit einem Material ein, das schwer, unrein, gebunden und widersprüchlich ist. Das Material muss erhitzt, getrennt, gereinigt, konzentriert und neu verbunden werden. Die Sieben der Stäbe zeigt zwar keinen alchemistischen Ofen und kein eindeutig bezeichnetes Laborgefäß; deshalb wäre es zu weitgehend, die Karte unmittelbar als Abbildung eines bestimmten alchemischen Arbeitsganges zu behaupten. Aber ihre Bildlogik lässt sich als Gleichnis eines solchen Prozesses lesen: Eine Vielheit wird zusammengefasst, gewinnt Gewicht, wird getragen und muss schließlich einer neuen Ordnung zugeführt werden.

Hier tritt Saturn erneut hervor. In der alchemischen Symbolik steht Saturn beziehungsweise Blei für das Schwere, Dunkle, Alte und noch Unveredelte. Gerade deshalb kann das Saturnalische zum Ausgangspunkt der Verwandlung werden. Die Schwere ist nicht das Gegenteil von Transformation, sondern deren Material. Was leicht und ungeformt bleibt, kann nicht dieselbe Art von Widerstand hervorbringen

wie etwas, das Gewicht besitzt. Die Last zwingt zur Form. In diesem Sinne kann Saturn als übergeordneter hermetischer Schlüssel gelesen werden: Er bringt das Flüchtige zur Grenze, damit aus Energie Gestalt entstehen kann.

Die melancholische Dimension der Karte ist dabei nicht bloß Traurigkeit. In der Renaissance konnte Melancholie gerade mit geistiger Sammlung, außergewöhnlicher Begabung und philosophischer Arbeit verbunden werden. Ficino entwickelte diese ambivalente Sicht in seinem Denken über Saturn und die melancholische Natur des Gelehrten. Saturn konnte niederdrücken, aber gerade durch Rückzug, Einsamkeit, Konzentration und geistige Arbeit auch eine besondere Form von Erkenntnis ermöglichen.

Der gebeugte Mann der Sieben ist deshalb nicht notwendig ein gescheiterter Mensch. Seine Haltung ist eine Antwort auf die Wirklichkeit. Er weiß gewissermaßen mit dem Körper, dass die Last existiert. Darin liegt eine eigentümliche Form von Weisheit. Die Karte zeigt keinen Triumph über die Schwerkraft, sondern eine Anpassung an sie. Das ist weniger spektakulär als der Sieg eines Helden, aber philosophisch vielleicht bedeutsamer. Denn Erkenntnis beginnt häufig dort, wo der Mensch aufhört, die Bedingungen seiner Existenz wegzudenken.

Der Zusammenhang mit dem Haus Este ist auf dieser Ebene kulturgeschichtlich interessant, aber historisch mit Vorsicht zu behandeln. Es gibt keinen eindeutigen urkundlichen Nachweis, dass die Este das Sola Busca Tarot in Auftrag gegeben haben. Das Este-Milieu gehört jedoch zu den plausiblen kulturellen Bezugsräumen für ein Werk, in dem höfische Repräsentation, antike Geschichte, Humanismus, Astrologie und hermetisch-alchemistisches Denken miteinander verschränkt werden. Ferrara war ein bedeutendes Zentrum der höfischen Renaissance, und die Este förderten jene Verbindung von Kunst, Gelehrsamkeit und symbolischer Selbstdarstellung, innerhalb deren ein so anspruchsvolles Bildprogramm verständlich wird.

Gerade für die Sieben der Stäbe ist dieser höfische Zusammenhang nicht nebensächlich. Ein Hofmann musste nicht nur handeln, sondern Folgen tragen. Herrschaft bedeutete Verpflichtung, Repräsentation bedeutete Last, Bildung bedeutete Disziplin, und politisches Handeln bedeutete die Übernahme von Verantwortung. Die Karte kann daher in einem Renaissance-Horizont auch als Bild jener unsichtbaren Schwere gelesen werden, die mit Macht verbunden ist. Das ist keine Behauptung über eine konkrete ursprüngliche Absicht des Künstlers; vielmehr entspricht es einer Symbolik, die sich aus der Verbindung von Bild, höfischem Kontext und der späteren hermetischen Deutung entwickeln lässt.

In Peter Mark Adams' Interpretation der Hofkarten wird dieser Zusammenhang noch deutlicher. Die Hofkarten erscheinen dort als eine geistige Aristokratie, in der Herrschaft, Tugend, Bildung und Einweihung zusammengehören. Alexander bildet innerhalb dieses Modells eine zentrale Gestalt des vollkommenen Herrschers: Feldherr, Schüler des Aristoteles, Eingeweihter und Vermittler zwischen Kulturen. Die Sieben der Stäbe steht nicht selbst in dieser Reihe der benannten Herrscher, aber

sie kann als das Gegenstück zur späteren souveränen Verkörperung gelesen werden. Bevor eine Kraft herrschen kann, muss sie erfahren haben, was es bedeutet, von ihr selbst getragen zu werden.

So erhält auch die Alexanderzeugungslegende eine neue Funktion. Der Mythos vom göttlich beziehungsweise magisch bestimmten Ursprung Alexanders beschreibt den Anfang einer außergewöhnlichen Gestalt. Die Sieben der Stäbe zeigt nicht diesen Anfang, sondern eine spätere Wahrheit über jede außergewöhnliche Gestalt: Begabung, Herkunft, Berufung oder Macht entheben den Menschen nicht der Grenze. Im Gegenteil können sie die Last erhöhen. Derjenige, dem mehr Kraft gegeben ist, trägt möglicherweise auch mehr.

Damit verschränkt sich das Prinzip des Anfangs mit dem Prinzip der Grenze. Alexander wird in der Legende aus einer Verbindung verschiedener Sphären geboren; Saturn zwingt jede hervorgebrachte Gestalt zurück in die Bedingungen von Zeit, Körper und Endlichkeit. Die Sieben der Stäbe steht genau zwischen diesen Polen. Sie zeigt die Kraft, nachdem sie geboren und entfaltet worden ist, aber noch bevor sie in eine endgültige Form von Herrschaft oder Vollendung übergeht.

Das ist auch der tiefere Sinn des Bündels. Die sieben Stäbe könnten einzeln getragen werden; gemeinsam werden sie zur Last. Konzentration bedeutet deshalb nicht automatisch Vereinfachung. Sie kann die Macht vervielfachen, aber auch das Gewicht. Hermetische Konzentration besitzt immer beide Seiten. Das Zerstreute muss gesammelt werden, doch das Gesammelte wird schwer. Erst durch die Annahme dieser Schwere kann eine neue Ordnung entstehen.

Die Karte spricht damit über Zeit. Die Last ist das Ergebnis einer Vergangenheit, die in die Gegenwart hineinragt. Jeder einzelne Stab verweist bildlich auf etwas, das bereits vorhanden ist. Der Mann trägt nicht die Zukunft, sondern die Summe dessen, was schon geworden ist. Zugleich bewegt er sich weiter. Das Vergangene bestimmt seine Haltung, aber es legt seine Richtung nicht vollständig fest. Die Gegenwart ist der Ort, an dem die Last entweder weitergetragen, umgeordnet oder abgelegt werden kann.

Hier unterscheidet sich die Karte von einem bloßen Bild der Überforderung. Überforderung wäre nur der Zustand. Die Sieben der Stäbe zeigt dagegen einen Prozess. Die Last befindet sich in Bewegung. Der Mann steht nicht einfach unter ihr; er arbeitet mit ihr. Seine Körperhaltung zeigt, dass eine Veränderung des Schwerpunktes stattfindet. In dieser kleinen Bewegung liegt die Möglichkeit der Transformation.

Die Stäbe selbst sind dabei auffallend rot. In einer historischen Beschreibung ist zunächst nur festzustellen, dass sie farblich stark hervorgehoben sind. In einer späteren hermetisch-alchemischen Lesart kann Rot an die *rubedo* erinnern, an die Phase der Vollendung und Verwandlung. Eine solche Zuordnung darf jedoch nicht als ursprüngliche Bedeutung der Karte ausgegeben werden. Interessant ist vielmehr,

dass die rote Energie hier nicht frei lodert. Sie ist gebündelt und belastet den Körper. Das voll entwickelte Feuer muss seine eigene Intensität aushalten. Gerade dadurch kann die Farbe zu einem Bild der gereiften, aber noch nicht souverän beherrschten Kraft werden.

Die spätere Entwicklung zur Zehn der Stäbe erhält von hier aus eine besondere Bedeutung. In der Zehn wird die angesammelte Stabkraft zum vollständigen Ganzen. Die Sieben ist der Moment, in dem dieses Ganze noch nicht erreicht ist, seine Schwere aber bereits spürbar geworden ist. Sie ist die Erfahrung des Gewichts vor der Vollendung. Deshalb besitzt sie eine andere Qualität als die Zehn. Sie zeigt nicht das Ende einer Aufgabe, sondern die Erkenntnis, dass jede Aufgabe, die wirklich Gestalt gewinnt, irgendwann eine Last der Verantwortung hervorbringt.

Im Verhältnis zu den anderen Farben der Kleinen Arkana wird diese Erfahrung unterschiedlich erscheinen. Was bei den Stäben als Gewicht der Willenskraft erscheint, kann bei den Schwertern als Gewicht der Erkenntnis, Entscheidung oder Trennung auftreten; bei den Kelchen als Gewicht emotionaler Bindung; bei den Münzen als Gewicht materieller Dauer und Verpflichtung. Die Farben sind deshalb nicht vier starre psychologische Bereiche, sondern vier verschiedene Weisen, in denen menschliche Erfahrung Gestalt gewinnt. Die Sieben der Stäbe zeigt die Grenze innerhalb der Sphäre des tätigen Willens.

Damit wird die Karte zu einem Mikrokosmos des gesamten Kleinen Arkanums. Sie zeigt, wie aus Möglichkeit Wirklichkeit wird und wie Wirklichkeit wiederum auf den Menschen zurückwirkt. Der Mensch erschafft eine Form und wird anschließend von dieser Form bestimmt. Das ist ein allgemeines Gesetz menschlicher Entwicklung: Wir bauen Strukturen, und irgendwann tragen wir sie. Wir schaffen Institutionen, Rollen, Werke, Beziehungen und Identitäten, die uns später selbst Grenzen setzen. Entwicklung besteht dann nicht darin, jede Grenze zu beseitigen, sondern zu erkennen, welche Grenze eine notwendige Form und welche Grenze nur noch eine übernommene Last ist.

Hier berührt die Karte auch die Freiheit. Der Mann ist nicht frei von Gewicht, aber er ist nicht vollständig unfrei. Seine Freiheit liegt in der Beziehung zur Last. Er kann sie weitertragen; er kann sie ablegen; er kann ihre Ordnung verändern. Die Karte behauptet nicht, welche dieser Möglichkeiten die richtige sei. Ihre philosophische Bedeutung liegt gerade darin, dass sie keine einfache Lösung anbietet. Sie zeigt den Moment, in dem Freiheit nur noch innerhalb einer gegebenen Grenze möglich ist.

Das ist der saturnische Sinn von Verantwortung. Freiheit wird nicht als Abwesenheit von Bindung verstanden, sondern als bewusster Umgang mit Bindung. Saturn macht die Grenze sichtbar. Die Grenze wird dadurch nicht zum Feind der Freiheit, sondern zu ihrem Maß. Erst dort, wo etwas begrenzt ist, kann eine Entscheidung überhaupt Gewicht besitzen.

So lässt sich die Sieben der Stäbe auch als ein Bild der Reifung verstehen. Der unreife Wille fragt, wie viel er erreichen kann. Der gereifte Wille fragt, was er tragen kann. Zwischen diesen beiden Fragen liegt ein ganzer Entwicklungsweg. Die Sieben markiert den Augenblick, in dem die zweite Frage unvermeidlich wird.

In der großen hermetischen Dramaturgie des Sola Busca besitzt dieser Augenblick eine besondere Würde. Saturn ist nicht bloß der Herr des Endes, sondern der Hüter der Schwelle. Die Grenze, die er setzt, kann eine Vernichtung sein, aber ebenso eine Formgebung. Die Last kann den Menschen niederdrücken, aber sie kann ihn auch zwingen, zwischen Wesentlichem und Überflüssigem zu unterscheiden. Das Alte muss nicht einfach vernichtet werden; es muss konzentriert werden, bis erkennbar wird, was davon in eine neue Gestalt übergehen kann.

Damit erhält die Sieben der Stäbe eine Stellung, die über die gewöhnliche Vorstellung von Widerstand hinausgeht. Ihr eigentliches Thema ist die Rückkehr der eigenen Kraft als Prüfung. Der Mensch hat etwas aufgebaut, gesammelt, übernommen oder entfaltet, und nun begegnet ihm seine eigene Schöpfung in der Gestalt des Gewichts. Das ist weder Strafe noch Belohnung. Es ist eine Entwicklungsstufe.

Vielleicht liegt gerade darin der verborgenste Bezug zur Alexanderfigur. Der große Held der Renaissancephantasie ist der Mensch, der die Welt zu überwinden scheint. Die Sieben der Stäbe zeigt dagegen den Menschen, der seine eigene Welt tragen muss. Zwischen diesen beiden Bildern liegt die Grenze zwischen Eroberung und Herrschaft, zwischen Macht und Verantwortung. Wer nur erobert, vermehrt seine Last. Wer herrschen will, muss sie ordnen. Und wer sie wirklich verwandeln will, muss erkennen, wann sie abgelegt werden kann.

Die Alexanderlegende von der außergewöhnlichen Zeugung beschreibt den Beginn einer Möglichkeit, die historische Alexanderfigur die Entfaltung dieser Möglichkeit, die hermetische Saturnsymbolik aber ihre Grenze. Die Sieben der Stäbe verbindet diese drei Ebenen nicht durch eine historische Gleichsetzung, sondern durch eine symbolische Dramaturgie: Geburt, Entfaltung, Belastung, Begrenzung und mögliche Neuordnung. Gerade deshalb eignet sich die Karte als ein stilles Gegenbild zum heroischen Mythos. Sie erinnert daran, dass Größe nicht nur daran gemessen werden kann, wie weit ein Mensch seine Kräfte ausdehnt, sondern auch daran, ob er deren Gewicht erkennen kann.

Die eigentliche Wahrheit dieser Karte liegt deshalb nicht in der Last allein. Die Last ist sichtbar, aber sie ist nicht das letzte Wort. Entscheidend ist die Haltung des Menschen zu ihr. Der Körper beugt sich, doch er bricht nicht. Die Stäbe steigen empor, doch sie werden nicht zu einer triumphalen Krone. Sie bleiben Material. Sie können getragen, geordnet und schließlich abgelegt werden. Das Feuer ist schwer geworden, aber es ist nicht erloschen.

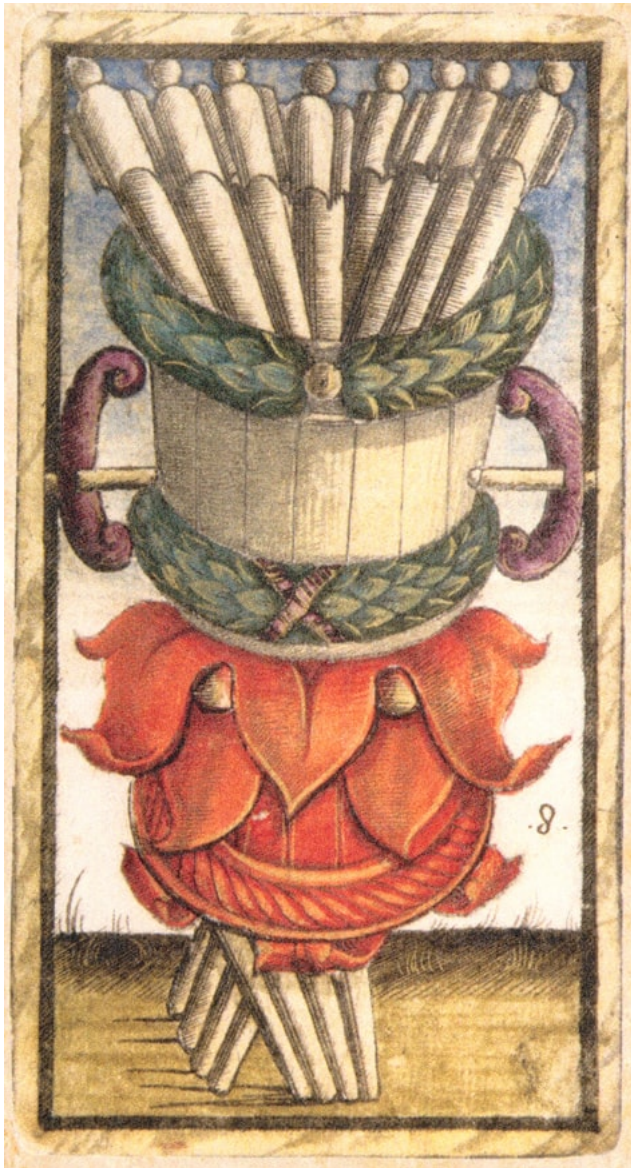
So steht die Sieben der Stäbe an einer entscheidenden Stelle des Weges der Kleinen Arkana. Sie zeigt den Augenblick, in dem Kraft zu Verantwortung wird. Sie nimmt

die Energie der vorherigen Karten auf, verdichtet sie und bereitet die späteren Stufen der Reihe vor. Sie ist weder Sieg noch Niederlage, weder Anfang noch Ende. Sie ist die Erfahrung der Grenze innerhalb einer noch lebendigen Kraft.

Und genau darin liegt ihr saturnisches Geheimnis. Das Feuer muss nicht vernichtet werden, damit eine neue Gestalt entstehen kann. Es muss begrenzt werden. Die sieben Stäbe müssen nicht verschwinden, damit Bewegung wieder möglich wird; sie müssen aus der ungeordneten Masse in eine neue Beziehung zum Menschen treten. Saturn setzt die Grenze, an der diese Umwandlung beginnt. Der Anfang liegt dann nicht jenseits der Grenze, sondern in ihr.

Die Sieben der Stäbe zeigt daher eine der strengsten und zugleich produktivsten Erfahrungen menschlicher Entwicklung: Der Mensch begegnet der Schwere dessen, was er selbst hervorgebracht hat. Erst wenn diese Schwere nicht mehr verdrängt, sondern erkannt wird, kann aus bloßer Kraft eine tragfähige Form werden. Das Eigene dieser Karte ist somit nicht der Kampf gegen Widerstand, sondern die Erkenntnis, dass die größte Grenze oft aus der eigenen Stärke hervorgeht. Wer seine Kraft nur vermehrt, vergrößert die Last; wer sie sammelt, begrenzt und verwandelt, beginnt erst wirklich, sie zu beherrschen. In diesem Sinn steht die Sieben der Stäbe zwischen Alexander und Saturn, zwischen dem Mythos der außergewöhnlichen Geburt und der Erfahrung der kosmischen Grenze: Sie zeigt den Menschen nicht dort, wo er die Welt gewinnt, sondern dort, wo er lernen muss, die Welt, die er gewonnen hat, zu tragen.

Die 8 Der Stäbe



Das Kartenbild der 8 der Stäbe ist zunächst von einer auffallenden Geschlossenheit. Innerhalb des rechteckigen, dunkel gerahmten Bildfeldes steht nahezu die gesamte Darstellung um eine große, helle, zylindrische Gefäßform herum. Das Gefäß nimmt die Mitte der Karte ein. An seinem oberen Rand liegt ein breiter grüner Blätterkranz, aus dessen Bereich acht lange, helle Stäbe nach oben hervortreten. Die Stäbe stehen nicht völlig parallel; sie fächern sich leicht auseinander und sind in unterschiedlichen Winkeln gegeneinander gestellt. An ihren oberen Enden befinden sich jeweils rundliche, helle Abschlüsse. Die acht Stäbe sind vollständig als einzelne Elemente unterscheidbar. Der mittlere Bereich des Gefäßes ist hell und weitgehend ungegliedert; unmittelbar unterhalb des oberen Blätterkranzes befindet sich an seiner

Vorderseite ein kleines rundes Element. Seitlich besitzt das Gefäß zwei geschwungene, dunkel violett beziehungsweise purpurfarben erscheinende Henkel, die sich nach außen und wieder nach innen einrollen. Ein zweiter grüner Blätterkranz liegt um den unteren Teil des Gefäßes. Unterhalb dieses Kranzes befindet sich eine ausgedehnte rote textile Form mit mehreren geschwungenen und gefalteten Partien, die den unteren Bereich des Bildes beherrscht. Unter dieser roten Form treten mehrere helle, schräg stehende Stäbe nach unten hervor. Im unteren rechten Bereich des Bildfeldes ist eine kleine Ziffer 8 zu erkennen. Hinter dem zentralen Gegenstand erscheint im oberen Teil ein hellblauer Bildgrund; im unteren Bereich ist der Hintergrund heller und von einer waagerechten, bodenähnlichen Fläche begrenzt. Eine menschliche Gestalt ist auf dieser Karte nicht zu sehen; ebenso wenig ein Tier, eine Landschaftsszene oder eine erkennbare Handlung. Das Bild ist vielmehr vollständig auf die Anordnung von Gefäß, Stäben, Blätterformen, seitlichen Henkeln und roter textiler Umhüllung konzentriert. Die auf der einschlägigen Seite als S 8 bezeichnete Karte zeigt genau diese Komposition; die dortige Reihenfolge führt die Stäbe vom As über die Zahlenkarten bis zur 10 und anschließend zu den Hofkarten.

Gerade diese Abwesenheit einer menschlichen Gestalt ist für die 8 der Stäbe von entscheidender Bedeutung. Es gibt hier niemanden, der die Stäbe trägt, hält, wirft, richtet oder benutzt. Es gibt keine dargestellte Bewegung, deren Ursache oder Ziel bestimmt werden könnte. Die Karte erzählt deshalb nicht im unmittelbaren Sinn eine Geschichte von einer handelnden Person. Ihre Dramaturgie entsteht allein aus der Beziehung zwischen den Dingen. Das ist eine wichtige Eigenart, denn die Kleine Arkana des Sola Busca arbeitet vielfach mit menschlichen Körpern und konkreten Situationen. Die 8 der Stäbe entzieht sich dieser Form der Erzählung. Sie stellt nicht den Menschen vor das Geschehen, sondern ein Gebilde, in dem Form, Anzahl, Einschluss und Hervortreten miteinander verbunden sind.

Das Auge wird zunächst nach oben geführt. Acht Stäbe steigen aus dem zentralen Gefäß auf. Sie bilden dadurch eine deutliche vertikale Bewegung, obwohl das Bild selbst keine Bewegung darstellt. Die Stäbe sind nicht als fliegende oder geworfene Gegenstände gezeigt; sie sind in einer festen Ordnung miteinander verbunden. Ihre Spitzen stehen oberhalb des Gefäßes, während ihre unteren Bereiche in beziehungsweise hinter der zentralen Komposition verschwinden. Gleichzeitig ragen unterhalb der roten Umhüllung weitere helle Stäbe nach unten. Dadurch entsteht eine eigentümliche Doppelrichtung: Das gleiche Bildprinzip erstreckt sich nach oben und nach unten. Die Mitte ist das Gefäß, die Stäbe überschreiten dessen obere und untere Grenze. Die Karte ist deshalb weniger ein Bild der Bewegung als ein Bild der Spannung zwischen Einschluss und Überschreitung.

Diese Spannung wird durch die Farbe verstärkt. Der obere Hintergrund ist blau, während das Zentrum von den hellen Flächen des Gefäßes, den grünen Blattformen und den roten Formen der unteren Umhüllung bestimmt wird. Das Blau öffnet den Bildraum nach außen, doch die übrigen Elemente verdichten ihn nach innen. Die Karte besitzt daher zugleich Offenheit und Konzentration. Nichts ist in ihr beliebig verteilt. Das Gefäß bildet eine Mitte; die Stäbe ordnen sich um diese Mitte; die grünen Formen fassen sie; die rote Form schließt den unteren Bereich zusammen.

Die seitlichen Henkel erweitern das Gefäß nach links und rechts, ohne seine zentrale Stellung aufzugeben. So entsteht eine Komposition, die in alle vier Richtungen ausgreift und dennoch um einen einzigen Mittelpunkt gesammelt bleibt.

Die formale Ordnung ist damit bereits bedeutungstragend, noch bevor eine einzelne symbolische Zuordnung vorgenommen wird. Das Entscheidende ist die Verbindung von Vielheit und Einheit. Acht einzelne Stäbe sind nicht voneinander getrennt über die Fläche verteilt, sondern erscheinen gemeinsam in einem einzigen Zusammenhang. Die Zahl acht ist somit nicht nur eine Zählgröße neben dem Bild; sie ist sichtbar geworden als Vielheit, die zu einer geschlossenen Form zusammengeordnet ist. Der Betrachter sieht nicht einfach acht Stäbe, sondern acht Stäbe in einem Gefäß. Die Karte macht aus der Zahl eine Gestalt.

Hier liegt der erste Schlüssel zur Stellung der Karte innerhalb der Stäbe. Die Stäbe sind diejenige Farbe, deren Bildwelt besonders unmittelbar mit Kraft, Ausrichtung, Hervorbringen und Wirksamkeit verbunden werden kann. Eine solche Zuordnung ist allerdings als hermetische beziehungsweise spätere esoterische Deutung zu behandeln und nicht als nachweisbare ursprüngliche Gebrauchsbedeutung des Sola Busca. Historisch ist zunächst nur festzustellen, dass die Stäbe beziehungsweise Batons eine der vier Farben des vollständigen Spiels bilden und dass die 8 als achte Zahlenkarte dieser Farbe innerhalb einer Folge von As bis 10 steht. Die eigenständige Bebilderung der Zahlenkarten gehört gerade zu den Besonderheiten des Sola Busca. Die Pinacoteca di Brera beschreibt das vollständige Deck als ein herausragendes Zeugnis der italienischen Tarotgeschichte und hebt seine komplexe Ikonographie hervor.

Die Stellung der Acht innerhalb der Zahlenreihe ist deshalb nicht nebensächlich. Die Eins bezeichnet den Anfang einer Reihe, die Zwei eröffnet Polarität, die Drei führt über die bloße Gegenüberstellung hinaus, und mit den folgenden Zahlen wächst die innere Komplexität. Eine solche Entwicklung darf nicht als historisch überlieferte Sola-Busca-Lehre ausgegeben werden; sie ist eine interpretierende Lesart der Zahlenfolge. Doch gerade bei dieser Karte erhält sie eine besondere Plausibilität, weil die Zahl acht im Bild selbst nicht verborgen, sondern als sichtbare Ordnung verwirklicht ist. Die acht Stäbe sind nicht acht zufällige Gegenstände. Sie bilden den materiellen Körper der Zahl.

In der pythagoreisch und neuplatonisch geprägten Zahlenspekulation der Spätantike und Renaissance konnte die Acht als Ogdoad, als voll entwickelte gerade Zahl und als mit Ordnung und Vollständigkeit verbundene Zahl betrachtet werden. Auch die Vorstellung der acht kosmischen Sphären beziehungsweise der Ogdoad wurde in späteren pythagoreischen Deutungen mit der Zahl verbunden. Solche Traditionen sind für eine hermetische Lesart des Sola Busca interessant, doch sie beweisen nicht, dass der ursprüngliche Entwerfer genau diese Bedeutung mit der Karte verbunden hat. Eine neuere Untersuchung der Sola-Busca-Zahlenkarten hat gerade die Acht der Stäbe als besonders auffällig hervorgehoben, weil hier alle acht Farbzeichen gemeinsam in einer einzigen zentralen Komposition erscheinen.

Damit verändert sich auch die Bedeutung der Stäbe selbst. Sie sind nicht voneinander isoliert. Die Acht wird nicht durch acht voneinander unabhängige Impulse dargestellt, sondern durch acht Kräfte, die in einer gemeinsamen Mitte gesammelt sind. Die Karte spricht deshalb weniger von Expansion als von konzentrierter Möglichkeit. Kraft ist hier nicht Zerstreuung, sondern Sammlung. Das ist eine wichtige Korrektur gegenüber jener modernen Tarotvorstellung, die die 8 der Stäbe fast selbstverständlich mit Geschwindigkeit, fliegenden Stäben oder raschem Fortschreiten verbindet. Gerade das konkrete Sola-Busca-Bild gibt dafür keinen unmittelbaren Anlass. Nichts fliegt. Nichts wird geworfen. Nichts bewegt sich sichtbar. Die acht Stäbe stehen.

Diese Feststellung eröffnet eine tiefere Betrachtung der Beziehung zwischen Innen und Außen. Die Stäbe befinden sich teilweise innerhalb einer zentralen Form und treten teilweise aus ihr hervor. Das Innere ist daher nicht einfach abgeschlossen. Es besitzt eine Grenze, durch die die in ihm enthaltenen Elemente nach außen sichtbar werden. Umgekehrt bleibt das, was sich außerhalb befindet, weiterhin an die Mitte gebunden. Die Karte kennt somit kein absolutes Innen und kein absolutes Außen. Sie zeigt einen Übergang zwischen beiden.

Das Gefäß selbst wird in dieser Perspektive zum entscheidenden formalen Gegenstück der Stäbe. Es enthält, fasst und begrenzt. Seine helle, zylindrische Fläche ist wesentlich ruhiger als die bewegten Formen des oberen und unteren Bildbereichs. Gerade diese Ruhe macht sie zu einem Zentrum der Konzentration. In einer hermetischen Deutung kann das Gefäß deshalb als Bild des Gefäßes schlechthin gelesen werden: als Form, die etwas aufnimmt, bewahrt und einer Verwandlung zugänglich macht. Eine solche Deutung ist durch die mittelalterliche und frühneuzeitliche alchemistische Bildsprache durchaus anschlussfähig, darf aber nicht mit der Behauptung verwechselt werden, das Gefäß sei historisch eindeutig als alchemistisches Gefäß gemeint gewesen. Die historische Forschung weist zwar auf die enge Beziehung des Sola Busca zu hermetisch-alchemischen Kulturzusammenhängen hin; die konkrete Bedeutung jedes einzelnen Gefäßes bleibt davon unabhängig zu prüfen.

Die grünen Blätter bilden dabei eine zweite Ordnung. Sie umgeben das Gefäß wie Bänder oder Kränze. Sie sind weder bloß Hintergrund noch bloße Verzierung, weil sie die zentrale Form sichtbar abgrenzen. Ihr Wachstumsmotiv steht in einem auffälligen Gegensatz zur geometrischen Geschlossenheit des Gefäßes. Das Lebendige und das Geordnete berühren sich. Die Naturform wird zur Umfassung einer künstlich gebildeten Form. Schon hier entsteht eine Beziehung zwischen Natur und Kunst, Wachstum und Gefäß, Entfaltung und Begrenzung.

Die rote textile Form am unteren Ende bringt eine weitere Polarität hinzu. Sie ist weich, gefaltet und unregelmäßig konturiert, während das Gefäß darüber glatt und geschlossen erscheint. Die rote Form verhüllt beziehungsweise umschließt den unteren Bereich und lässt zugleich weitere Stäbe sichtbar werden. Auch hier wiederholt sich das Grundmotiv der Karte: Etwas wird verdeckt, ohne vollständig verborgen zu sein. Etwas tritt hervor, ohne vollständig freigesetzt zu werden. Die

Karte kennt nicht einfach Offenbarung oder Verbergung, sondern einen Zwischenzustand.

Gerade darin liegt die innere Dramaturgie der 8 der Stäbe. Die Karte zeigt einen Zustand, in dem etwas bereits Gestalt angenommen hat, aber noch nicht vollständig in eine offene äußere Form übergegangen ist. Die acht Stäbe sind vorhanden. Sie sind geordnet. Sie sind sichtbar. Aber sie sind nicht frei. Ein Teil ihrer Erscheinung bleibt an das zentrale Gefäß gebunden. Die Energie der Farbe wird dadurch nicht als spontane Entladung dargestellt, sondern als Kraft, die durch eine Form hindurchgeht.

Das macht die Karte zu einem besonders geeigneten Bild für Konzentration. Konzentration bedeutet nicht Schwäche und auch nicht Stillstand. Sie bedeutet, dass eine Vielheit auf einen gemeinsamen Mittelpunkt bezogen wird. Die Acht ist in diesem Sinn eine Zahl der gesammelten Kräfte. Aus der Perspektive einer neuplatonisch-hermetischen Einweihung kann darin ein wichtiges Gesetz des inneren Werkes erkannt werden: Eine Kraft wird erst dann schöpferisch, wenn sie nicht mehr zerstreut ist. Die Sammlung ist keine Verneinung der Bewegung, sondern ihre Voraussetzung.

Hier kann die Stäbe-Sphäre als schöpferische Kraft verstanden werden. Feuer, Wille und Aktivität gehören in späteren hermetischen Systematisierungen zu den naheliegenden Korrespondenzen der Stäbe. Doch die 8 der Stäbe zeigt, dass Feuer nicht notwendig als Flamme erscheinen muss. Eine Kraft kann auch als Potential in einem Gefäß dargestellt sein. Die Karte führt damit von der sichtbaren Handlung zur unsichtbaren Voraussetzung der Handlung. Sie fragt nicht: Was wird getan? Sie zeigt vielmehr: Was ist gesammelt, geordnet und bereit, Gestalt anzunehmen?

Von hier aus gewinnt auch die Stellung der Acht zwischen Sieben und Neun eine besondere Bedeutung. Die Sieben kann in einer entwicklungsbezogenen Lesart als Schwelle der Differenzierung verstanden werden, während die Neun bereits auf eine erneute Steigerung der Vielheit verweist. Die Acht steht dazwischen als Ordnungszahl. Sie ist nicht Anfang und noch nicht Abschluss. Sie ist die Mitte einer fortgeschrittenen Entwicklung, in der die zuvor entwickelte Kraft zu einer strukturierten Einheit werden muss. Das ist keine historische Aussage über die ursprüngliche Absicht des Decks, sondern eine systemische Lesart der Zahlenfolge. Gerade weil das Sola Busca die Zahlenkarten mit individuellen Bildern versieht, ist eine solche Betrachtung der inneren Beziehungen der Reihe besonders fruchtbar.

Die Karte spricht deshalb auch anders von Zeit als eine moderne Deutung, die Geschwindigkeit zum Hauptmotiv machen würde. Ihre Zeit ist die Zeit der Reifung. Was im Gefäß gesammelt ist, braucht nicht deshalb weniger Kraft zu besitzen, weil es noch nicht freigesetzt ist. Im Gegenteil: Die Begrenzung ermöglicht Verdichtung. Die Grenze wird zum Ort, an dem Potential seine Form gewinnt.

An diesem Punkt tritt Saturn als übergeordneter hermetischer Schlüssel in den Deutungshorizont. Saturn ist auf der 8 der Stäbe nicht als Figur, Planetenzeichen oder mythologische Gestalt sichtbar. Es wäre deshalb unzulässig, von einem „Saturnbild“ dieser Karte zu sprechen. Saturn kann hier nur auf einer zweiten, systemischen Ebene erscheinen. Peter Mark Adams macht Saturn zum zentralen Deutungsschlüssel seiner Gesamtinterpretation des Sola Busca. In seiner Lesart ist Saturn zugleich Herr der Zeit, der Grenze, der Verdichtung, der Zerstörung und der Initiation; Anfang und Ende gehören in diesem Modell zusammen. Adams' Rekonstruktion ist eine moderne hermetische Interpretation und in ihren religionsgeschichtlichen Gleichsetzungen keineswegs allgemein anerkannt. Gerade deshalb ist es sinnvoll, sie nicht als historische Erklärung der Karte auszugeben, sondern als späteren Schlüssel für ihre Stellung innerhalb eines Gesamtprogramms zu verwenden.

Unter diesem Vorbehalt erweist sich die 8 der Stäbe als erstaunlich empfänglich für eine saturnische Lesart. Ihre wesentlichen sichtbaren Merkmale sind Begrenzung, Sammlung, Umfassung und Konzentration. Saturn bedeutet in einer hermetisch-alchemischen Lesart gerade nicht nur Ende und Tod. Er ist die Macht, die eine Form begrenzt, damit sie überhaupt Bestand gewinnen kann. Die Grenze ist nicht bloß Gefängnis. Sie ist die Bedingung der Gestalt.

Das Gefäß der Karte kann daher als Bild einer solchen Grenze gelesen werden. Die acht Stäbe werden nicht vernichtet, sondern gehalten. Sie verlieren ihre Eigenständigkeit nicht, obwohl sie einem gemeinsamen Zentrum zugeordnet sind. Die saturnische Qualität bestünde hier nicht in einer Zerstörung des Stabprinzips, sondern in seiner Verdichtung. Aus ungerichteter Möglichkeit wird gebundene Kraft. Aus Vielheit wird Ordnung. Aus Bewegungspotential wird Form.

Damit verbindet sich Saturn unmittelbar mit der alchemistischen Vorstellung der Konzentration. Das alchemistische Werk verlangt immer wieder Trennung, Sammlung, Einschließung, Erhitzung, Reinigung und erneute Verbindung. Nicht jede Verwandlung geschieht durch Expansion. Vieles geschieht durch das Gegenteil: durch das Schaffen eines Gefäßes, in dem ein Prozess überhaupt stattfinden kann. In dieser Hinsicht besitzt die 8 der Stäbe eine bemerkenswerte Nähe zur alchemistischen Grundidee des Gefäßes, ohne dass daraus geschlossen werden dürfte, der konkrete Gegenstand sei historisch eindeutig als alchemistisches Gefäß gemeint gewesen.

Auch die rote Farbe des unteren Bereichs gewinnt von hier aus eine doppelte Lesbarkeit. Einerseits gehört Rot zur sichtbaren Farbigkeit der Karte; andererseits ist Rot in späteren alchemistischen Deutungssystemen mit der Rubedo verbunden, der Vollendung beziehungsweise Verwandlung. Eine solche Verbindung ist für die hermetische Interpretation reizvoll, aber wiederum nicht als ursprüngliche Erklärung des Kartenmalers zu behaupten. Historisch belegbar ist vielmehr der größere Zusammenhang: Die Sola-Busca-Forschung hat die Nähe des Decks zu alchemischen und hermetischen Wissensformen hervorgehoben, während die konkrete Entschlüsselung einzelner Farbwerte weiterhin interpretativ bleibt.

Der Saturnschlüssel führt damit zu einer paradoxen Einsicht. Die Kraft der Stäbe wird nicht dadurch größer, dass sie sich von jeder Grenze befreit. Sie wird größer, indem sie eine Grenze erhält, die ihre Kraft sammelt. Saturn, der gewöhnlich als Einschränkung erscheint, wird dadurch zur Voraussetzung der schöpferischen Form. Das ist eine der fruchtbarsten Verbindungen zwischen Adams' Gesamtthese und dieser Karte: Anfang und Grenze sind nicht Gegensätze. Jede wirkliche Geburt setzt eine Grenze voraus. Jede Gestalt beginnt dort, wo nicht mehr alles möglich ist.

Von hier aus lässt sich auch vorsichtig eine Beziehung zur Alexanderzeugungslegende herstellen. Nicht, weil Alexander auf der Karte dargestellt wäre – das ist er nicht –, und nicht, weil das Gefäß als historische Darstellung seiner Empfängnis identifiziert werden könnte. Die Verbindung entsteht erst auf der Ebene des deckweiten hermetischen Erzählzusammenhangs. Die Alexandertradition, insbesondere die mittelalterliche Legende um Nektanebos, Olympias und die göttliche beziehungsweise astrologisch bestimmte Zeugung Alexanders, macht aus der Geburt eines Menschen ein Ereignis an der Grenze zwischen irdischer und kosmischer Ordnung. In der Legende wird eine außergewöhnliche Gestalt durch das Zusammentreffen verschiedener Ebenen hervorgebracht. Die Karte der 8 der Stäbe kann hierzu lediglich eine strukturelle Entsprechung anbieten: Auch hier ist eine Vielheit in einer begrenzten Mitte gesammelt, bevor sie in eine sichtbare Form hervortritt. Mehr lässt sich aus dem Bild nicht ableiten. Die Karte stellt weder Alexander noch Nektanebos noch Olympias dar. Die Alexanderzeugungslegende gehört daher in die zweite, nicht in die erste Ebene der Deutung. Die Website selbst entwickelt diese Legende ausdrücklich als hermetische Chiffre für die Verbindung irdischer und kosmischer Kräfte; historisch gehört sie zur Alexanderromantradition und nicht zur unmittelbar sichtbaren Ikonographie dieser Karte.

Gerade diese Unterscheidung ist wichtig. Die Versuchung einer hermetischen Interpretation besteht darin, jedes Gefäß sofort zum alchemistischen Gefäß, jede Zahl sofort zur kosmischen Zahl und jede Anordnung sofort zu einem verschlüsselten Mythos zu erklären. Das würde jedoch gerade die Eigenart der 8 der Stäbe verfehlen. Ihr Geheimnis liegt nicht darin, dass man ihr möglichst viele fremde Systeme überstülpt. Ihr Geheimnis liegt darin, dass ihre sichtbare Ordnung bereits stark genug ist, um mehrere Deutungsebenen zu eröffnen.

Auch das Haus Este muss deshalb mit Vorsicht behandelt werden. Ferrara und der Hof der Este gehören unzweifelhaft zu den wichtigsten kulturellen Kontexten der Geschichte des frühen Tarots; die Este bestellten im 15. Jahrhundert zahlreiche prachtvolle Tarocchi, und Ferrara war ein bedeutendes Zentrum höfischer, humanistischer und astrologischer Kultur. Die Brera-Forschung weist ausdrücklich auf die große Bedeutung höfischer Tarotproduktion für das Este-Umfeld hin. Daraus folgt jedoch nicht, dass die Familie Este Auftraggeber der Sola-Busca-Karte oder des Decks war. Die neuere Brera-Forschung hat vielmehr eine venezianische Verbindung und als möglichen Besitzer des kolorierten Decks Marin Sanudo den Jüngeren vorgeschlagen. Diese Identifikation bleibt ebenfalls eine Forschungshypothese, doch sie zeigt, wie vorsichtig historische Zuschreibungen behandelt werden müssen.

Für die 8 der Stäbe bedeutet dies: Das Haus Este gehört zum historischen Resonanzraum, nicht zur Ikonographie. Es erklärt die kulturelle Welt, in der anspruchsvolle, humanistisch gebildete Bildprogramme möglich waren; es beweist aber nicht, dass die Vase, die Blätter, die Stäbe oder die rote Umhüllung eine estensische Botschaft darstellen. Ebenso wenig darf aus dem Alexanderbezug des Decks geschlossen werden, dass diese konkrete Karte Alexander „meint“. Die Verbindung muss über das System hergestellt werden, nicht über eine erfundene Bildgeschichte.

Das ist umso wichtiger, als Peter Mark Adams das Sola Busca als ein geschlossenes philosophisches und rituelles Programm interpretiert. Nach seiner Auffassung erhalten die Karten ihre tiefere Bedeutung erst aus ihren Beziehungen untereinander. Seine These macht die 8 der Stäbe besonders interessant, weil gerade ihre Menschenleere die Frage verschärft, wie ein Bild ohne dargestellten Handelnden eine Station eines Einweihungsweges sein kann. Die Antwort liegt möglicherweise darin, dass hier nicht der Adept selbst gezeigt wird, sondern der Zustand, in dem seine Kräfte geordnet werden. Die Karte wäre dann weniger ein Bild einer Person als ein Bild einer Operation. Auch dies ist eine hermetische Interpretation und keine historisch gesicherte Gebrauchsanweisung des Decks. Adams selbst beschreibt sein Modell als Rekonstruktion eines vielschichtigen Systems, dessen historische Einzelzuweisungen teilweise umstritten sind.

Die Karte kann in diesem Sinn als Mikrokosmos verstanden werden. Ihre acht Stäbe bilden die Vielheit; das Gefäß bildet die Einheit; die Blätter bilden die lebendige Umfassung; die rote Form markiert eine weitere Schicht der Verhüllung; der blaue Raum öffnet den Hintergrund. Innen und Außen, oben und unten, Vielheit und Einheit, Festigkeit und Beweglichkeit, Naturform und künstliche Form treffen auf kleinstem Raum zusammen. Die Karte braucht keine menschliche Figur, weil ihre eigentliche „Handlung“ in der Beziehung dieser Elemente liegt.

Besonders bemerkenswert ist die vertikale Achse. Die Stäbe überschreiten die Mitte nach oben und unten. Dadurch wird das Gefäß selbst zur Schwelle zwischen zwei Bereichen. Was oben sichtbar ist, hat seine Fortsetzung nach unten; was unten verborgen erscheint, gehört zum selben materiellen Zusammenhang. In einer neuplatonischen Lesart kann dies als Bild der Vermittlung zwischen verschiedenen Seinsebenen verstanden werden. Das Niedere und das Höhere sind nicht voneinander abgeschnitten. Sie werden durch eine gemeinsame Achse verbunden. Auch hier handelt es sich um eine Deutung der formalen Ordnung, nicht um eine historische Identifikation eines kosmologischen Diagramms.

Das Verhältnis von Teil und Ganzem wird dadurch besonders deutlich. Jeder einzelne Stab ist ein Teil. Acht Stäbe bilden die Vielheit. Das Gefäß hält die Vielheit zusammen. Die Karte selbst umfasst wiederum Gefäß, Stäbe, Blätter und textile Formen zu einem Ganzen. Das Ganze ist daher nicht die bloße Summe seiner Teile. Erst ihre Anordnung erzeugt die spezifische Gestalt. Genau hierin liegt ein für das neuplatonische Denken anschlussfähiger Gedanke: Einheit ist nicht die Auslöschung der Vielheit, sondern ihr ordnendes Prinzip.

Der Weg der Kleinen Arkana erhält dadurch eine weitere Dimension. Die Zahlenkarten sind keine isolierten Zustände. Jede Zahl steht in einer Reihe, und jede Farbe entfaltet dieselbe Zahlenbewegung auf andere Weise. Die 8 der Stäbe ist deshalb weder einfach „die Acht“ noch einfach „die Stäbe“. Sie ist die Begegnung von Acht und Stab. Ihre Bedeutung entsteht aus der Verbindung beider Prinzipien. Die Zahl bringt Ordnung, Verdichtung und Vielheit in bestimmter Stufe; die Farbe bringt Kraft, Hervorbringung und Aktivität. Das Ergebnis ist eine Kraft, die nicht mehr ungeformt ist, sondern in einem geordneten Verhältnis steht.

Hier unterscheidet sich die Karte auch von einer bloß expansiven Vorstellung des Willens. Wille ohne Form bleibt Zerstreuung. Form ohne Kraft bleibt leer. Die 8 der Stäbe zeigt beides zugleich: die starke, nach oben und unten durchbrechende Präsenz der Stäbe und die begrenzende, sammelnde Form des Gefäßes. Ihre Wahrheit liegt in der Spannung zwischen diesen beiden Polen.

Damit wird auch die saturnische Dimension präziser. Saturn ist hier nicht „der Planet der Blockade“. Ein solches Verständnis wäre zu oberflächlich. Als hermetischer Schlüssel bedeutet Saturn vielmehr die Grenze, durch die etwas zur Gestalt kommt. Zeit, Grenze, Konzentration und Reifung gehören zusammen. Eine Form entsteht nicht trotz der Grenze, sondern durch sie. Die 8 der Stäbe lässt diese Einsicht sichtbar werden, ohne Saturn selbst abzubilden.

In der alchemistischen Sprache könnte man sagen: Das Werk braucht ein Gefäß. Es braucht einen Ort, an dem die Kräfte nicht sofort entweichen. Die Karte zeigt ein solches Prinzip der Sammlung, und gerade deshalb ist sie innerhalb eines Einweihungsweges bedeutsam. Der Adept muss lernen, dass geistige Kraft nicht mit ununterbrochener Aktivität identisch ist. Es gibt eine Phase, in der das Entscheidende darin besteht, das bereits Erworbene zu halten, zu verdichten und in einer tragfähigen Form zu bewahren.

Damit erhält die Karte auch eine ethische Dimension. Konzentration bedeutet Selbstbeherrschung. Wer jede Kraft sofort nach außen entlädt, bleibt der Vielheit ausgeliefert. Wer Kraft sammelt, ohne sie jemals hervortreten zu lassen, verfällt dagegen in Erstarrung. Die 8 der Stäbe zeigt weder das eine noch das andere. Die Stäbe sind bereits sichtbar und überschreiten die Grenze, aber sie bleiben zugleich in die Mitte eingebunden. Ihre Kraft ist gebunden, ohne tot zu sein.

Diese Spannung zwischen Festhalten und Loslassen ist möglicherweise die tiefste formale Polarität der Karte. Das Gefäß hält. Die Stäbe überschreiten. Die grünen Kränze umfassen. Die rote textile Form verhüllt. Das Blau öffnet den Raum. Nichts gewinnt seine Bedeutung allein. Jede Form ist durch ihr Gegenstück bestimmt. Gerade darin kann eine hermetische *coincidentia oppositorum* sichtbar werden: nicht als Aufhebung der Gegensätze, sondern als ihr gleichzeitiges Bestehen in einer höheren Ordnung.

Von hier aus lässt sich die Karte auch als Schwelle verstehen. Sie steht nicht am Ende der Stäbereihe, sondern bereits weit innerhalb ihrer Entwicklung. Nach ihr folgen noch die Neun und die Zehn und danach die Hofkarten. Die Kraft, die hier gesammelt erscheint, muss also noch weitere Gestalten durchlaufen, bevor die Reihe in ihre höchste Rangstufe übergeht. Die Acht ist deshalb ein Stadium der Verdichtung vor der weiteren Entfaltung. Sie ist ein Zwischenzustand von großer innerer Dichte.

Die Verbindung zu den Hofkarten wird dadurch indirekt verständlich. In der von Adams vorgeschlagenen Gesamtdeutung bilden die Hofkarten einen Bereich von Verkörperung, Rang, Reife und Herrschaft. Die Zahlenkarten können als Entwicklung der Kräfte verstanden werden, die in den Hofkarten schließlich Gestalt gewinnen. Die 8 der Stäbe wäre dann eine Stufe, auf der schöpferische oder wirkende Kraft bereits gesammelt ist, aber noch nicht als voll ausgeformte Persönlichkeit erscheint. Gerade die Menschenleere des Bildes macht diese Differenz sichtbar. Die Karte zeigt Kraft vor ihrer Verkörperung.

Auch die Alexanderfigur erhält an dieser Stelle ihren angemessenen Platz. Alexander gehört im Sola Busca tatsächlich zur Hofwelt der Schwerter und wird als „Alecandro M.“ im König der Schwerter geführt; die Website selbst korrigiert beziehungsweise differenziert hier ältere, ungenaue Zuordnungen. In Adams' Lesart verkörpert Alexander das Ideal des philosophisch gebildeten Herrschers, in dem Macht, Erkenntnis und kosmische Ordnung zusammenkommen. Für die 8 der Stäbe ist dieser Alexander jedoch kein Bildmotiv. Seine Funktion liegt vielmehr in der systemischen Perspektive: Die konzentrierte Kraft der Zahlenkarten kann auf jene spätere Verkörperung von Macht und geistiger Souveränität vorausweisen, ohne sie bereits selbst darzustellen.

Die Alexanderzeugungslegende erweitert diesen Gedanken noch einmal rückwärts. Wenn Alexander in der mittelalterlichen Überlieferung als Kind einer Verbindung menschlicher und göttlicher beziehungsweise astrologischer Kräfte erscheint, dann wird seine spätere Verkörperung als Herrscher durch einen Ursprung vorbereitet, in dem verschiedene Ebenen zusammenwirken. Die 8 der Stäbe kann in einer rein strukturellen Analogie ebenfalls als Bild einer solchen vorbereitenden Sammlung gelesen werden. Acht Kräfte befinden sich in einer gemeinsamen Form; noch ist keine einzelne menschliche Gestalt daraus hervorgetreten. Doch genau hier muss die Grenze der Deutung eingehalten werden: Es handelt sich um eine hermetische Parallelstruktur, nicht um einen historischen Nachweis, dass die Karte die Empfängnis Alexanders darstellt.

Auch das Haus Este erhält dadurch seinen richtigen Abstand. Es ist ein möglicher historischer Resonanzraum des Renaissance-Tarots, nicht der verborgene Name des Gefäßes. Das eigentliche historische Umfeld des Sola Busca ist komplexer und führt nach Ferrara, Venedig und in die Netzwerke humanistischer, höfischer und gelehrter Kultur. Die Brera-Forschung hat insbesondere die venezianische Dimension und die mögliche Verbindung zu Marin Sanudo hervorgehoben. Damit wird die Karte nicht weniger hermetisch, sondern historisch genauer. Gerade weil das Deck offenbar in

einem Milieu entstand, in dem antike Geschichte, Humanismus, Alchemie und Hermetik nebeneinander existierten, ist es möglich, seine Bilder mehrschichtig zu lesen, ohne jede einzelne Deutung als bewiesene Absicht des Künstlers auszugeben.

In dieser historischen Vorsicht liegt zugleich eine wichtige methodische Lehre für die Einweihungsdeutung. Das Sola Busca verlangt eine doppelte Aufmerksamkeit. Zuerst muss gesehen werden, was vorhanden ist. Danach darf gefragt werden, was es bedeuten könnte. Die 8 der Stäbe belohnt diese Disziplin in besonderem Maß, weil sie auf den ersten Blick beinahe abstrakt wirkt. Wer vorschnell mit bekannten Tarotbedeutungen arbeitet, sieht vielleicht Geschwindigkeit, Pfeile, Bewegung oder einen Menschen, der etwas tut. Wer dagegen beim Bild bleibt, entdeckt etwas anderes: eine geordnete Vielheit, ein Gefäß, eine Grenze, ein Hervortreten, ein Zurückgebundensein, eine vertikale Achse und eine auffallend starke Konzentration um eine Mitte.

Erst aus dieser Beobachtung ergibt sich die eigentliche hermetische Bedeutung. Die Karte handelt nicht primär von Geschwindigkeit, sondern von der Formierung von Kraft. Sie zeigt nicht den Augenblick der Entladung, sondern den Zustand unmittelbar davor oder zugleich damit: die Kraft ist bereits vorhanden und sichtbar, aber noch in eine Form eingebunden. Darin liegt ihre Nähe zum alchemistischen Denken und zugleich ihre saturnische Tiefe.

Saturn ist in diesem Sinn die verborgene Grammatik der Karte, nicht ihr sichtbares Motiv. Seine Zeit ist die Zeit der Reifung; seine Grenze ist die Form des Gefäßes; seine Konzentration entspricht der Sammlung der acht Stäbe; seine Melancholie liegt nicht notwendig in Trauer, sondern in der Erfahrung, dass Werden durch Beschränkung geschieht; seine Weisheit besteht darin, die Grenze nicht als bloßen Feind zu betrachten. Adams' Saturnthese lässt sich gerade hier produktiv, aber vorsichtig einsetzen: Das Ende einer offenen Möglichkeit ist zugleich der Anfang einer bestimmten Gestalt. Indem etwas begrenzt wird, wird es real.

Damit berührt die 8 der Stäbe einen Grundsatz des gesamten hermetischen Weges. Der Mensch kann nicht dadurch zum Ganzen werden, dass er jede Grenze auflöst. Er muss lernen, eine Form zu empfangen, die stark genug ist, die Vielheit seines eigenen Wesens zu tragen. Die Einheit ist nicht das Verschwinden der acht Kräfte, sondern ihre Sammlung in einem gemeinsamen Gefäß.

So wird die Karte schließlich zu einem Bild der konzentrierten Möglichkeit. Ihre acht Stäbe stehen nicht in der Weite des Himmels, sondern in Beziehung zu einer Mitte. Sie sind nicht voneinander getrennt, aber auch nicht zu einem einzigen Stab verschmolzen. Ihre Vielheit bleibt erhalten. Gerade deshalb ist ihre Einheit wirkliche Einheit und nicht bloße Aufhebung. Das Gefäß nimmt die Vielheit auf, die Blätter umschließen sie, die rote Form verhüllt und schützt den unteren Bereich, während die Stäbe nach oben und unten über die Grenzen hinausweisen. Innen und Außen gehören zusammen, ohne identisch zu werden.

Die besondere Wahrheit der 8 der Stäbe liegt deshalb in einem Paradox: Die Kraft wird nicht frei, indem sie jede Bindung verliert, sondern indem sie die richtige Bindung findet. Das ist der Punkt, an dem die Stäbe in den Saturnweg eintreten. Feuer braucht ein Gefäß; Wille braucht Form; Erkenntnis braucht Sammlung; Geburt braucht eine Grenze. Der Anfang einer neuen Gestalt ist nicht der Augenblick, in dem alle Schranken fallen, sondern der Augenblick, in dem eine Form stark genug geworden ist, das Kommende zu tragen.

Darum ist die 8 der Stäbe innerhalb der Kleinen Arkana notwendig. Sie bildet eine Schwelle zwischen der Entwicklung einer Kraft und ihrer späteren Verkörperung. Sie bewahrt die Energie vor der Zerstreuung und die Form vor der Erstarrung. Im Verhältnis zur gesamten Kartenfolge verkörpert sie jenen seltenen Moment, in dem Vielheit und Einheit einander nicht bekämpfen, sondern gegenseitig ermöglichen. Und gerade darin wird sie zu einem stillen, aber tiefen Gegenbild jeder oberflächlichen Vorstellung von „Stäbeenergie“ als bloßem Vorwärtsdrängen. Ihr Feuer ist kein Feuer, das sich verliert. Es ist Feuer, das gelernt hat, in einer Form zu bestehen.

Die 8 der Stäbe zeigt damit eine der strengsten Wahrheiten des hermetischen Weges: Transformation beginnt nicht mit der grenzenlosen Freisetzung des Potentials, sondern mit seiner Sammlung. Was sich in einer Form konzentriert, gewinnt Zeit. Was Zeit gewinnt, kann reifen. Was reift, kann Gestalt annehmen. Und was Gestalt annimmt, kann schließlich wieder über seine eigene Grenze hinauswachsen. In diesem Sinne stehen die acht Stäbe zugleich für Anfang und Begrenzung, für Einschluss und Hervortreten, für die gebundene Kraft des Saturn und für die schöpferische Kraft der Stäbe. Die Karte bewahrt das Geheimnis des Werdens in einer einzigen, strengen Form: Nicht alles, was sich bewegt, kommt voran; manchmal beginnt das eigentliche Voranschreiten dort, wo die Kraft sich sammelt und eine Grenze annimmt.

Die 9 der Stäbe



Innerhalb eines schmalen, hochrechteckigen Bildfeldes steht eine einzelne menschliche Gestalt im Wasser. Ihr Körper ist bis auf wenige verdeckte Partien unbekleidet. Das linke Bein ist angehoben und im Knie gebeugt, während das andere Bein tiefer im Wasser steht. Dicht vor Brust und Leib hält die Gestalt neun lange Stäbe. Beide Arme umfassen das Bündel; eine Hand liegt im unteren mittleren Bereich über mehreren Schäften, der andere Arm greift weiter oben um die Stäbe. Die Schäfte verlaufen überwiegend schräg durch das Bild. Einige steigen von links unten nach rechts oben, andere von rechts unten nach links oben. Dadurch überschneiden sie einander vor dem Körper.

Die neun Stäbe sind hell gefärbt und durch dunkle Konturen voneinander abgesetzt. Ihre oberen Enden sind rund verdickt. Unterhalb dieser Enden befinden sich ringförmige Querlinien. Die Stäbe bilden auf beiden Seiten des Kopfes zwei aufgefächerte Gruppen. Ein Teil ragt nach links oben, der andere nach rechts oben. Mehrere Schäfte setzen sich vor dem Unterkörper bis nahe an den unteren Bildrand fort. Der Körper bleibt zwischen ihnen sichtbar, wird jedoch an Brust, Bauch und Becken größtenteils verdeckt.

Die Gestalt hat kurzes dunkles Haar. Über dem Haar liegt ein schmales rotes Band. Das Gesicht ist dem Betrachter nahezu frontal zugewandt und leicht zur linken Bildhälfte gedreht. Kopf und Schultern befinden sich ungefähr in der oberen Mitte der Karte. Das Gesicht bleibt frei, während die Stäbe es zu beiden Seiten eng umfassen. Die Arme bilden vor dem Bündel zwei quer beziehungsweise schräg verlaufende Linien. Zusammen mit dem gebeugten Bein entsteht eine Folge von Winkeln, die sich von den langen Geraden der Stäbe deutlich unterscheidet.

Im unteren Teil des Bildes ist das Wasser durch zahlreiche waagerechte und leicht gewellte Linien bezeichnet. Diese Linien ziehen sich vor und hinter den Beinen entlang. Im Hintergrund liegen niedrige Erhebungen. Links steht auf einer solchen Erhebung ein einzelner Baum mit schmalen Stamm und kompakter Krone. Rechts sind weitere niedrige Formen sichtbar. Darüber erstreckt sich ein blauer Himmel, der durch eine helle horizontale Zone vom unteren Landschaftsraum getrennt ist. Am rechten unteren Rand des freien Bildgrundes steht die arabische Ziffer 9. Ein dunkler rechteckiger Rahmen schließt die Darstellung ein; außerhalb dieses Rahmens erscheint ein heller, unregelmäßig gefärbter Kartenrand.

Das Bild ordnet seine Elemente um einen Gegensatz von horizontaler und diagonaler Bewegung. Wasserlinie und Ferne verlaufen quer; Körper und Stäbe durchschneiden diese Ruhezone. Die Landschaft weitet sich seitlich, doch das Stabbündel zieht den Blick in die Mitte zurück. Der Raum ist vorhanden, wird aber durch die dicht gestaffelten Schäfte verengt. Die Gestalt steht nicht frei vor den Dingen. Sie ist von dem, was sie hält, zugleich umgeben und teilweise verdeckt. Die Stäbe erscheinen weder fest im Boden verankert noch zu einer baulichen Ordnung zusammengefügt. Sie bilden eine bewegliche Masse, deren Einheit allein durch die Umarmung der Gestalt hergestellt wird.

Erst an diesem Punkt darf die Deutung beginnen. Ihre Grundlage ist nicht ein aus späteren Tarotbildern übernommener verwundeter Wächter, sondern der tatsächlich sichtbare Mensch im Wasser, der neun lange Stäbe an seinen Körper nimmt. Weder eine Wunde noch ein Verband, weder eine Befestigung noch ein angreifender Gegner sind zu sehen. Die Spannung der Karte entsteht aus dem Tragen selbst. Neun einzelne Schäfte müssen in einer einzigen körperlichen Haltung zusammengehalten werden. Was in der Reihe als Vielheit angewachsen ist, wird hier zur Last einer Person.

Die Stäbe bezeichnen zunächst die Grundsphäre der Karte, ohne dass deshalb eine ursprüngliche Elementzuordnung behauptet werden müsste. Historisch sind sie das

Farbzeichen eines italienischen Kartenspiels. Ihre weitreichende Verbindung mit Feuer, Wille, Zeugungskraft und gerichteter Tätigkeit gehört zu späteren esoterischen Systematisierungen. Als hermetische Lesart ist diese Zuordnung dennoch folgerichtig: Ein Stab verlängert die Reichweite des Körpers, bündelt Kraft in einer Richtung und macht aus bloßer Möglichkeit eine Linie des Handelns. Neun Stäbe vervielfachen dieses Prinzip. Aus einem Impuls wird ein Geflecht von Absichten. Die Schwierigkeit liegt nicht mehr darin, Kraft hervorzubringen, sondern darin, sie so zu konzentrieren, dass ihre vielen Richtungen den Träger nicht auseinanderziehen.

Die Neun steht unmittelbar vor der Zehn. Sie ist daher weder Anfang noch endgültiger Abschluss. Sie bezeichnet die höchste einstellige Verdichtung, einen Zustand, in dem die Entwicklung nahezu erfüllt ist, aber noch von einem individuellen Mittelpunkt zusammengehalten werden muss. Die Eins hat ihren Weg durch die Vielheit genommen und kehrt in der Neun nicht zur Einfachheit zurück; sie begegnet sich vielmehr in neunfacher Ausfaltung. In neuplatonischer Sprache lässt sich darin das Problem der Rückwendung erkennen: Das Viele ist aus einem Ursprung hervorgegangen, doch seine Rückkehr zur Einheit geschieht nicht durch Auslöschung seiner Unterschiede. Es muss gesammelt werden.

Genau dieses Sammeln zeigt die Karte körperlich. Die Stäbe werden nicht nebeneinander ausgestellt, sondern überkreuzen sich. Ihre Ordnung ist nicht geometrisch vollkommen. Sie bleibt provisorisch und muss durch Arme, Brust und Stand gehalten werden. Die Neun der Stäbe ist deshalb eine Gestalt der Konzentration unter erschwerten Bedingungen. Der Körper fungiert als vorläufiges Band der Vielheit. Was außen als Bündel erscheint, verlangt innen eine entsprechende Sammlung der Kräfte.

Die vorausgehenden Karten der Reihe machen die Besonderheit dieser Stufe sichtbar. In der Sechs und Sieben sind menschliche Figuren ebenfalls mit mehreren Stäben verbunden; die Last greift dort bereits in Haltung und Fortbewegung ein. In der Acht dagegen sind die Stäbe in einem großen, gefäßartigen Gebilde zusammengefasst. Die Vielheit hat eine äußere Form erhalten, die sie umfasst und ordnet. Auf der Neun tritt der Mensch wieder unmittelbar zwischen die Schäfte. Das zuvor vom Gefäß geleistete Zusammenhalten wird zur Aufgabe des lebendigen Körpers. Die äußere Einfassung ist verschwunden; die Gestalt selbst muss Gefäß sein.

Darin liegt ein entscheidender Übergang. Ein äußeres Gefäß kann Inhalte bewahren, ohne von ihnen innerlich verändert zu werden. Ein Mensch, der sie am eigenen Leib trägt, kann diese Distanz nicht aufrechterhalten. Die neun Stäbe berühren den Körper, verdecken ihn und bestimmen seine Haltung. Das Wissen, die Kraft oder die Aufgabe ist nicht länger Besitz, sondern Verkörperung. Der Einweihungsschüler steht an einer Stufe, auf der das Gelernte nicht mehr außerhalb seiner selbst geordnet werden kann. Er muss zur tragenden Form dessen werden, was er erkannt hat.

Die folgende Zehn verschiebt das Verhältnis erneut. Dort fehlt die menschliche Gestalt. Zehn Stäbe stehen in einem großen roten Behältnis; zwei weitere lange

Formen kreuzen sich davor, während ein rundes Bildzeichen den unteren Mittelpunkt besetzt. Die Neun ist somit die letzte Stufe, auf der die Vielheit sichtbar durch einen einzelnen Körper gehalten wird. In der Zehn geht die Ordnung in eine unpersönlichere Gesamtform über. Was auf der Neun noch Anstrengung, Balance und individuelle Verantwortung verlangt, kann auf der nächsten Stufe als abgeschlossene Struktur erscheinen. Die Neun ist die Schwelle zwischen Verkörperung und System.

Das Wasser verstärkt diesen Übergangscharakter. Sichtbar ist keine feste Straße und kein trockener Boden, sondern eine von Wellenlinien durchzogene Fläche, in der die Gestalt steht. Symbolisch kann Wasser für Veränderlichkeit, Übergang und mangelnde Festigkeit gelesen werden. Diese Bedeutung ist nicht in das Bild hineinzuerfinden, sondern ergibt sich aus dem Gegensatz zwischen der waagerechten Beweglichkeit des Wassers und den langen, gerichteten Stäben. Das Bündel strebt in zahlreiche Diagonalen; das Wasser entzieht dem Körper einen vollkommen festen Stand. Die Aufgabe besteht folglich darin, Richtung zu bewahren, während der tragende Grund beweglich bleibt.

Das angehobene Bein lässt die Haltung noch weniger statisch erscheinen. Ob die Gestalt schreitet oder lediglich das Gleichgewicht sucht, ist nicht eindeutig zu entscheiden. Gerade diese Unentscheidbarkeit ist bedeutsam. Die Karte hält den Augenblick zwischen Stand und Bewegung fest. Wer eine große Zahl gerichteter Kräfte trägt, kann weder unbedacht vorwärtsgen noch vollständig verharren. Jeder Schritt muss die gesamte Last neu ausbalancieren. Zeit erscheint hier nicht als rascher Ablauf, sondern als verlangsamte Folge sorgfältig bemessener Bewegungen.

Damit tritt das saturnische Prinzip hervor, jedoch ausdrücklich als spätere hermetische Deutungsebene und nicht als gesicherte ursprüngliche astrologische Zuordnung dieser Karte. Peter Mark Adams liest in *The Game of Saturn* das gesamte Sola-Busca als verschlüsseltes rituelles und philosophisches System der Renaissance-Eliten; diese einflussreiche moderne These versteht Saturn als eine deckübergreifende Macht von Initiation, Grenze und Umgestaltung, nicht lediglich als ein isoliertes Attribut einer einzelnen Karte. Adams' Rekonstruktion ist als moderne hermetische Gesamtinterpretation zu kennzeichnen und bleibt in ihren weitreichenden historischen Schlussfolgerungen diskutierbar. Ihr Wert liegt vor allem darin, die Bilder als miteinander verbundene „Ritualgrammatik“ ernst zu nehmen. (Peter Mark Adams)

Auf der Neun der Stäbe lässt sich dieser Schlüssel ohne Hinzufügung unsichtbarer Attribute anwenden. Saturn muss nicht als Gestalt, Planetensymbol oder Waffe im Bild erscheinen. Er wirkt als Formgesetz: als Begrenzung des Raumes durch das Bündel, als Gewicht der angesammelten Vielheit, als verlangsamte Bewegung und als Zwang zur Konzentration. Die Gestalt kann die neun Stäbe nur tragen, indem sie auf freie Beweglichkeit verzichtet. Gerade diese Einschränkung schafft jedoch eine neue Fähigkeit. Zerstreute Kräfte werden zu einer Last, die zugleich ein Werk bildet. Grenze ist hier nicht das Gegenteil von Schöpfung, sondern deren Bedingung.

Saturn verbindet deshalb Anfang und Ende. Er beendet die ungebundene Ausbreitung der Stabkraft, damit aus ihr eine tragfähige Gestalt entstehen kann. In alchemistischer Sprache wäre dies ein Moment der Verdichtung: Das Flüchtige muss gebunden, das Vielfache zusammengeführt, das Ungeformte einer Prüfung durch Schwere und Zeit unterworfen werden. Von einer bestimmten alchemistischen Operation im historischen Kartenprogramm kann ohne zusätzliche Belege nicht gesprochen werden. Als hermetische Betrachtung aber erscheint das Umfassen der neun Schäfte wie eine *coagulatio* des Willens. Die Kraft wird nicht vernichtet; sie erhält Dichte.

Diese Dichte besitzt auch eine melancholische Seite. Das Gesicht ist frei, doch der übrige Körper wird von den Stäben durchschnitten und verdeckt. Die Gestalt steht im Zentrum ihrer Kräfte und kann sich dennoch nicht ungehindert zeigen. Darin liegt eine Erfahrung fortgeschrittener Einweihung: Das Wachstum der Fähigkeiten vermehrt nicht nur Freiheit, sondern Verantwortung. Jede erworbene Kraft bindet denjenigen, der sie bewahren soll. Weisheit beginnt dort, wo der Mensch die Begrenzung nicht mehr bloß als äußeren Widerstand erlebt, sondern als innere Form annimmt.

Die Karte unterscheidet sich damit von der Sphäre der Schwerter, in der Trennung, Schneide und Entscheidung bildlich naheliegen; von der Sphäre der Kelche, in der Aufnahme und Umschließung vorherrschen können; und von der Sphäre der Münzen, deren runde, begrenzte Körper Verdichtung bereits als feste Form zeigen. Die Stäbe bleiben länglich, richtungsbetont und potenziell auseinanderstrebend. Ihre Einheit ist keine natürliche Gegebenheit. Sie muss vollzogen werden. Die Neun der Stäbe zeigt innerhalb der Kleinen Arkana daher eine besondere Art der Ganzheit: nicht die ruhige Geschlossenheit eines Kreises, sondern die mühsam bewahrte Übereinstimmung vieler Linien.

Auch der Hintergrund trägt zu dieser Aussage bei. Neben der übermächtigen Nahsicht des Bündels bleibt die Ferne offen. Baum, Erhebungen und Himmel sind vorhanden, doch die Stäbe versperren den direkten Zugang zu ihnen. Außen liegt eine weite Welt; innen, im Zentrum des Bildes, herrscht Enge. Diese Polarität darf nicht vorschnell als Gefangenschaft verstanden werden. Die Gestalt wird nicht sichtbar gefesselt. Sie hält selbst fest. Das Bild unterscheidet dadurch äußeren Zwang von selbst übernommener Bindung. Seine eigentliche Situation ist die freiwillige oder zumindest aktive Übernahme einer Last, deren vollständiger Sinn noch nicht in einer endgültigen Form aufgegangen ist.

Für den neuplatonisch-hermetischen Weg ist diese Unterscheidung wesentlich. Sammlung bedeutet nicht, die Welt zu verlassen, sondern die verstreuten Kräfte der Seele aus ihrer Zerstreuung zurückzurufen. Plotin beschreibt die Rückkehr zum Einen als Wendung aus der Vielheit in die innere Einheit; die Renaissance-Hermetik verbindet diesen Gedanken mit der Vorstellung des Menschen als Mikrokosmos. Die neun Stäbe können in einer solchen Lesart als Vielzahl wirksamer Kräfte erscheinen, der Körper als ihr mikrokosmisches Zentrum. Die Gestalt trägt nicht einen einzelnen

Impuls, sondern ein kleines Ganzes. Gerade weil die Schäfte verschieden verlaufen, muss ihre Einheit eine lebendige und keine mechanische sein.

Die Alexanderüberlieferung kann diese Karte nur auf der Ebene des größeren Deckzusammenhangs erhellen. Im Alexanderroman zeugt der geflohene ägyptische König und Magier Nektanebos Alexander mit Olympias, indem er sich als Ammon ausgibt. Die Legende gehört nicht zur gesicherten Biographie Alexanders, sondern zu der schon in der Antike entstandenen pseudokallisthenischen Erzähltradition; ihre Nektanebos-Episode ist historisch als literarische Konstruktion belegt. (Beverly Berg, Text der Alexanderromanze)

Im Sola-Busca erhält diese Tradition besonderes Gewicht, weil die benannten Hofkarten Natanabo, Olinpia, Amone und Alecxandro einen erkennbaren Alexander-Komplex bilden. Auf der Neun der Stäbe selbst ist jedoch kein Attribut sichtbar, das ihre Gestalt als Alexander, Nektanebos, Olympias oder Ammon ausweist. Ein unmittelbarer Alexanderbezug wäre daher unbelegt. Zulässig ist nur eine strukturelle Entsprechung: Wie die Zeugungslegende einen Anfang aus der Verbindung verschiedener menschlicher und göttlicher Ansprüche erzählt, so zeigt die Neun eine späte Phase, in der zahlreiche hervorgebrachte Kräfte in einem Menschen gesammelt werden müssen. Die Legende handelt von der Erzeugung einer außergewöhnlichen Gestalt; die Karte kann als Prüfung gelesen werden, ob eine solche Gestalt die Vielheit ihrer Anlagen tatsächlich zu tragen vermag.

Auch zum Haus Este ist keine direkte ikonographische Identifikation möglich. Weder ein eindeutig bestimmbares Wappen noch eine Inschrift oder ein individuelles Herrschaftsattribut verbindet die Karte sichtbar mit dieser Dynastie. Historisch tragfähig ist lediglich der weitere Kontext: Ferrara war unter den Este ein bedeutendes Zentrum höfischer Kartenkultur, humanistischer Gelehrsamkeit und anspruchsvoller Bildprogramme. Ob das Sola-Busca im Auftrag der Este entstand, ist nicht urkundlich gesichert. Die vollständig bemalte Folge wird heute in der Pinacoteca di Brera bewahrt und auf 1491 datiert; das Museum bezeichnet sie als den ältesten vollständig erhaltenen italienischen Tarotzyklus. (Pinacoteca di Brera)

Innerhalb eines höfisch-humanistischen Horizonts gewinnt die dargestellte Last dennoch politische Tiefe. Herrschaft besteht nicht allein im Aussenden von Kräften, sondern in ihrer Sammlung. Wer viele Machtmittel besitzt, muss verhindern, dass sie gegeneinander wirken. Das Bündel ist daher ein treffendes Bild für eine Ordnung, deren Teile nur durch persönliche Präsenz zusammenbleiben. Doch die Karte idealisiert diese Aufgabe nicht. Der Träger wird von den Instrumenten seiner Macht beinahe verdeckt. Die Herrschaft über die Vielheit droht, in Abhängigkeit von ihr umzuschlagen. Virtus erweist sich nicht im ungehemmten Zugriff, sondern in der Fähigkeit, Maß, Schwerpunkt und Grenze zu finden.

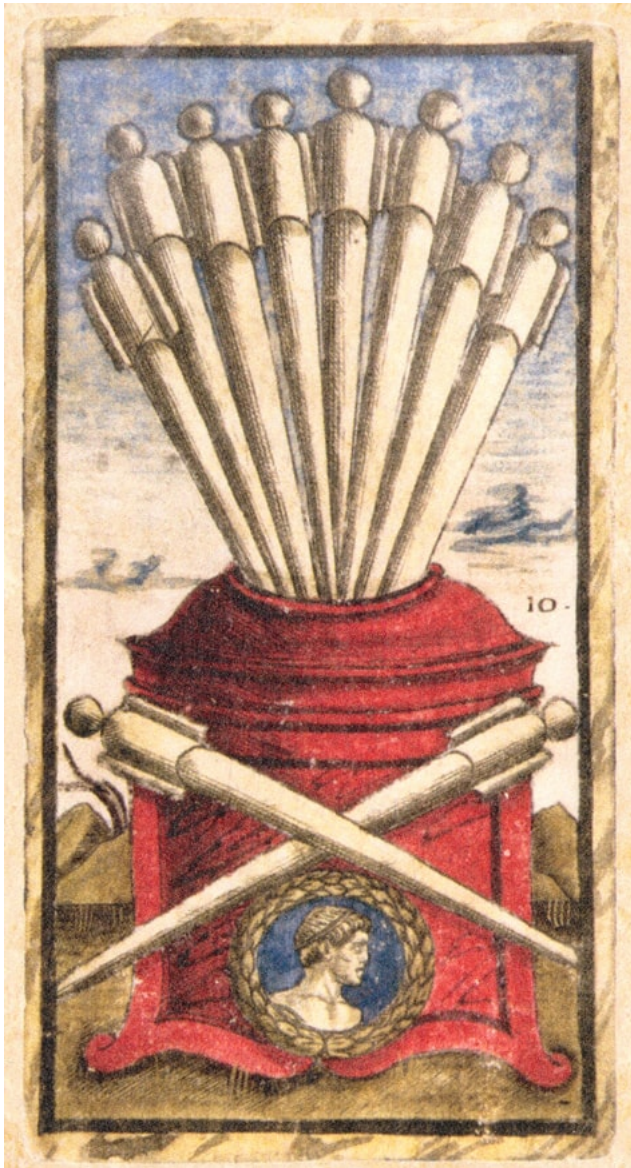
Psychologisch bezeichnet die Karte jenen Zustand, in dem ein Mensch von seinen eigenen Fähigkeiten, Pflichten und begonnenen Bewegungen umgeben ist. Nichts Sichtbares greift ihn an; die Anstrengung entsteht aus dem Verhältnis zwischen seiner endlichen körperlichen Form und der Zahl der zu tragenden Linien. Innen

und Außen spiegeln einander. Außen überkreuzen sich die Stäbe, innen müssen sich Absichten, Erinnerungen und Kräfte ordnen. Wo diese innere Ordnung fehlt, wird das Bündel zur bloßen Überlastung. Wo sie entsteht, verwandelt sich die Last in Konzentration.

So erhält die Karte ihre notwendige Stellung im Gesamtweg der Kleinen Arkana. Sie zeigt, dass Vollendung nicht unmittelbar aus Vermehrung folgt. Zwischen Fülle und Ganzheit liegt eine Prüfung. Die Neun hat beinahe alles hervorgebracht, was ihre Farbe entfalten kann; gerade deshalb muss sie lernen, nicht weiter auszustrahlen, sondern zusammenzunehmen. Erst nach dieser Verdichtung kann die Zehn die Kräfte in eine überpersönliche Form überführen.

Die besondere Wahrheit der Neun der Stäbe liegt somit nicht im Durchhalten gegen einen erfundenen Gegner. Sie liegt in der schwereren Kunst, die eigene hervorgebrachte Vielheit zu tragen, ohne unter ihr die Mitte zu verlieren. Die Gestalt steht im beweglichen Wasser, umgeben von Ferne und doch eingeeengt durch das, was sie selbst umfasst. Sie ist noch nicht am Ziel, aber sie besitzt bereits alles, woraus das Ziel gebildet werden kann. Saturnisch ist dieser Augenblick, weil er die Ausbreitung anhält; schöpferisch ist er, weil erst in dieser Grenze eine neue Ordnung reift. Die Karte lehrt, dass der letzte Schritt vor der Vollendung kein weiterer Gewinn sein muss. Er kann in der Sammlung bestehen: in jener stillen, schweren Tat, durch die das Viele aufhört, bloße Menge zu sein, und beginnt, Gestalt zu werden.

Die 10 der Stäbe



Innerhalb eines schmalen, hellen Kartenrandes steht vor blauem Himmel und einem niedrigen, bräunlichen Bodenstreifen ein großer roter Gegenstand. Seine obere Partie ist breit und gerundet; mehrere waagerechte Linien folgen ihrer Wölbung. Darunter verengt sich die Form zu einem annähernd rechteckigen Mittelteil, dessen unterer Abschluss nach außen geschwungen ist. An der Oberseite befindet sich eine dunkle, von einem roten Rand eingefasste Öffnung. Aus ihr ragen acht helle Stäbe empor. Ihre langen Schäfte liegen im unteren Bereich dicht nebeneinander und fächern sich nach oben auseinander. Jeder Stab endet in einem breiteren, mehrfach gegliederten Abschnitt und einer runden Bekrönung. Die oberen Enden bilden keinen

gleichmäßigen Bogen: Der mittlere Stab reicht am höchsten, die übrigen sinken zu beiden Seiten stufenweise ab.

Zwei weitere Stäbe liegen vor dem roten Gegenstand. Sie kreuzen sich zu einem großen X, dessen Schnittpunkt ungefähr in der unteren Bildhälfte liegt. Auch diese beiden Stäbe besitzen helle, gegliederte Körper und runde Enden. Ihre unteren Abschnitte reichen bis an die seitlichen Ränder des roten Mittelteils. Unterhalb ihres Kreuzungspunktes ist ein kreisförmiges Bildfeld angebracht. Es wird von einem geflochten oder blattartig gegliederten Ring eingefasst. In dem blauen Innenfeld erscheint der Kopf mit einem Teil des Oberkörpers einer im Profil nach rechts gerichteten menschlichen Gestalt. Das helle Gesicht, der Hals und das bräunliche Haar sind erkennbar; eine Beschriftung, durch die diese Gestalt benannt werden könnte, fehlt. Rechts neben dem oberen Bereich des roten Gegenstandes steht die arabische Zahl 10.

Die Karte zeigt keine frei im Raum stehende Person und keine ausgeführte Handlung. Niemand hebt, trägt, schlägt oder übergibt die Stäbe. Die einzige menschliche Darstellung ist das kleine Profilbild innerhalb des kreisförmigen Feldes. Ebenso sind weder Feuer noch Flammen, weder ein Tier noch eine Pflanze sichtbar. Das Bildgeschehen besteht ausschließlich aus der Anordnung der zehn Stäbe, dem roten Träger, dem eingefassten Profil und dem knapp angedeuteten Außenraum. Damit unterscheidet sich dieses Blatt grundsätzlich von jener Lastträger-Szene, die aus dem modernen Tarot als Zehn der Stäbe bekannt ist. Eine gebeugte Gestalt mit einem Bündel gehört nicht zu diesem Kartenbild; die bekannte Komposition des Waite-Smith-Tarots wurde vielmehr mit der Zehn der Schwerter des Sola Busca in Verbindung gebracht.

Die formale Ordnung ist von einer doppelten Bewegung bestimmt. Acht Stäbe steigen aus einer einzigen Öffnung empor und entfalten sich wie ein Fächer. Ihre Vielheit besitzt unten einen gemeinsamen Ursprung, nimmt nach oben jedoch zunehmend Raum ein. Die beiden übrigen Stäbe folgen der entgegengesetzten Richtung. Sie steigen nicht aus der Öffnung auf, sondern liegen quer vor dem roten Körper und schneiden einander. Vertikale Entfaltung und diagonale Verschränkung begegnen sich daher auf demselben Blatt. Die acht aufragenden Stäbe öffnen die Komposition nach oben; die beiden gekreuzten schließen sie nach vorn ab. Was im oberen Teil auseinanderstrebt, wird im unteren Teil gebunden.

Auch zwischen dem kreisförmigen Profil und der übrigen Anordnung besteht eine deutliche Spannung. Die Stäbe sind lang, seriell und nahezu gleichartig. Das Profil dagegen ist klein, einmalig und individuell. Es befindet sich nicht über der Stabgruppe, sondern unter ihrem Zentrum, innerhalb der roten Form und hinter dem Kreuz der beiden vorderen Stäbe. Die menschliche Individualität erscheint somit eingeschlossen in eine Ordnung aus Wiederholung, Überschneidung und Rahmung. Das Gesicht blickt seitwärts, während die Gesamtkomposition streng auf die Mittelachse bezogen bleibt. Der Blick öffnet eine horizontale Richtung; die Stäbe entwickeln sich vertikal und diagonal. Schon formal begegnen sich hier das Eine und

das Viele, das Individuelle und das Geordnete, die geschlossene Mitte und die sich ausbreitende Kraft.

Eine historische Benennung des roten Gegenstandes ist allein aus dem Bild nicht mit Sicherheit zu gewinnen. Seine Funktion ist jedoch sichtbar: Er sammelt, hält und präsentiert die Stäbe. Die Verbindung aus gebündelten Waffen oder Amtszeichen, gekreuzten Stücken und einem eingefassten Profil erinnert in allgemeiner Weise an repräsentative, militärische oder herrschaftliche Schaustellungen der Renaissance. Eine solche Ähnlichkeit erlaubt eine ikonologische Annäherung, aber keine eindeutige Identifizierung. Insbesondere darf das Profil nicht ohne Beischrift Alexander dem Großen, einem Este-Fürsten oder einer anderen historischen Person zugeschrieben werden. Seine Bedeutung liegt zunächst darin, dass es überhaupt ein menschliches Antlitz innerhalb einer überpersönlichen Ordnung sichtbar macht.

Der Stab bezeichnet auf der elementarsten Ebene ein gerichtetes Vermögen. Er verlängert die Reichweite, richtet eine Kraft aus und kann Halt, Rangzeichen, Werkzeug oder Waffe sein. Welche dieser Funktionen im einzelnen gemeint ist, entscheidet das Bild. Hier wird mit keinem Stab gearbeitet oder gekämpft. Die zehn Stücke erscheinen gesammelt und ausgestellt. Die Grundsphäre der Farbe ist deshalb nicht die augenblickliche Tat, sondern die bewahrte und geordnete Handlungsmöglichkeit. Erst spätere esoterische Tarotsysteme verbanden die Stäbe regelmäßig mit dem Feuer. Diese Zuordnung gehört nicht nachweisbar zur ursprünglichen historischen Bedeutung des Blattes. Als hermetische Weiterdeutung ist sie dennoch fruchtbar, sofern sie am Sichtbaren bleibt: Die Stäbe gleichen dann nicht dargestellten Flammen, sondern gebündelten Richtungen einer Kraft, die aus einem gemeinsamen Behältnis hervortritt, ohne bereits in eine äußere Handlung überzugehen.

Die Zahl Zehn führt eine Reihe numerisch zum Abschluss. Sie vermehrt nicht einfach die Neun um ein weiteres gleichartiges Stück, sondern stellt die Frage, was mit einer vollständig gewordenen Vielheit geschehen soll. In der pythagoreisch-platonischen Zahlenspekulation konnte die Zehn als Rückkehr der aus der Einheit hervorgegangenen Zahlen in eine umfassende Ordnung verstanden werden. Für das konkrete Bild ist entscheidend, dass die Zehn nicht als ungegliederte Menge erscheint. Acht Stäbe bilden den aufsteigenden Fächer, zwei das Kreuz. Die Totalität wird differenziert: Ein größerer Teil entfaltet sich, ein kleinerer Teil begrenzt und versiegelt. Vollendung bedeutet hier nicht Gleichförmigkeit, sondern die Vereinigung verschiedener Funktionen in einer Gesamtgestalt.

Damit antwortet die Zehn auf die vorausgehenden Zahlenstufen der Stabreihe. Was in den niedrigeren Zahlen als Teilung, Paarung, Steigerung und Verdichtung erfahren werden konnte, erreicht nun die Grenze der numerischen Karten. Die Neun steht notwendig noch vor dem Abschluss; die Zehn besitzt bereits die Dichte eines ganzen Bestandes. Doch gerade diese Vollständigkeit bringt eine neue Spannung hervor. Solange ein Vermögen wächst, liegt seine Richtung in der Vermehrung. Sobald es vollständig geworden ist, muss es entweder geordnet, weitergegeben oder in eine neue Daseinsform überführt werden. Die beiden gekreuzten Stäbe markieren bildlich

eine solche Grenze. Über sie hinaus kann die Reihe nicht durch bloßes Hinzufügen fortgesetzt werden.

Nach der Zehn folgen die Hofkarten. Der Übergang ist daher nicht nur quantitativ, sondern qualitativ. Auf die vollständig versammelten Stäbe folgen Gestalten, die das Prinzip der Farbe verkörpern, führen oder regieren. Das kleine Profilbild der Zehn kann in diesem Zusammenhang als Vorausdeutung verstanden werden, jedoch nicht als bestimmte Hofperson. Das Menschliche ist bereits anwesend, aber noch nicht als selbständig handelnde Gestalt. Es erscheint im Emblem, eingeschlossen in die Ordnung der Dinge. Erst die Hofkarten werden das im Zeichen gebundene Vermögen in Haltung, Rang und Handlungskraft überführen. Die Zehn ist somit die Schwelle zwischen der vollständigen Ansammlung einer Kraft und ihrer persönlichen Verkörperung.

Im Verhältnis zu den anderen Farben bezeichnet die Stabzehn eine besondere Art der Ganzheit. Die Kelche können das Aufnehmen, Mischen und Weitergeben in den Vordergrund rücken; die Münzen können Wert, Stoff und Austausch verdichten; die Schwerter können Trennung, Entscheidung und Verletzbarkeit sichtbar machen. Die Stäbe zeigen demgegenüber gerichtete Potenz. Auf diesem Blatt ist diese Potenz weder zerstreut noch in Bewegung gesetzt. Sie befindet sich in Reserve. Die Karte verkörpert daher nicht das Feuer des Ausbruchs, sondern die Disziplin des gespeicherten Impulses. Ihre Fülle ist nicht laut. Sie besteht in der Fähigkeit, zahlreiche mögliche Richtungen in einer Mitte zu halten.

Darin liegt ihre konkrete Situation: Etwas ist vollständig vorbereitet, aber noch nicht freigegeben. Die acht aufragenden Stäbe besitzen Raum zur Entfaltung, bleiben jedoch gemeinsam gefasst. Die beiden vorderen Stäbe schaffen eine sichtbare Sperre. Dieses X muss nicht als Verbot verstanden werden; es kann ebenso für Abschluss, Versiegelung oder die Kreuzung zweier Richtungen stehen. In jedem Fall verhindert es den Eindruck ungehinderter Expansion. Die Karte stellt damit die entscheidende Frage jeder vollendeten Macht: Kann sie sich selbst begrenzen?

Die zeitliche Dimension des Bildes entsteht nicht aus einer dargestellten Bewegung, sondern aus der Spannung zwischen Bereitschaft und Stillstand. Die Stäbe könnten verwendet werden, doch sie werden nicht verwendet. Das Profil könnte für einen Handelnden stehen, doch es bleibt Bild im Bild. Die Zehn bezeichnet deshalb einen Augenblick nach der Sammlung und vor der erneuten Verkörperung. Sie ist eine erfüllte Pause. Was zuvor entstand, ist vorhanden; was daraus werden soll, ist noch nicht entschieden. In dieser Schwebelage berührt die Karte das neuplatonische Verhältnis von Potenz und Aktualität. Die Vielheit der Kräfte ist wirklich, aber ihre nächste Form besteht zunächst nur als Möglichkeit.

Innen und Außen werden durch den roten Träger deutlich unterschieden. Die unteren Enden der acht Stäbe verschwinden in seiner Öffnung; nur ihre oberen Partien sind sichtbar. Ein Teil der Ordnung bleibt verborgen. Außen zeigt sich die Auffächerung, innen liegt der nicht einsehbare Zusammenhang. Das Bild macht damit eine hermetische Grundfigur sichtbar: Das Offenbare ist nicht vom

Verborgenen getrennt, sondern geht aus ihm hervor. Die sichtbaren Richtungen besitzen einen gemeinsamen, dem Blick entzogenen Ursprung. Auch das Profil liegt zugleich außen und innen. Es ist an der Oberfläche angebracht, bezeichnet jedoch eine menschliche Gegenwart im Inneren der Gesamtform.

Der Alexanderbezug kann erst auf dieser relationalen Ebene verantwortungsvoll eingeführt werden. Alexander erscheint im Sola Busca ausdrücklich als „Alexandro M.“ auf dem König der Schwerter, nicht auf der Zehn der Stäbe. Um ihn gruppieren sich weitere benannte Hofkarten: Olinpia, Amone, Natanabo und R. Filipo bilden ein Netz, das an die historischen und legendären Überlieferungen um Olympias, Ammon, Nektanebos und Philipp erinnert. Die spätantike und mittelalterliche Alexanderüberlieferung erzählt, Nektanebos habe sich Olympias in der Gestalt des Gottes Ammon genähert und Alexander gezeugt. Diese Erzählung ist keine historische Biographie, sondern Bestandteil der Alexanderroman-Tradition. Innerhalb einer hermetischen Lesart wurde sie zur Chiffre einer außergewöhnlichen Geburt: Eine neue Herrschergestalt entsteht aus der Verbindung menschlicher Herkunft, astrologischer Berechnung und göttlich verstandener Kraft.

Für die Zehn der Stäbe folgt daraus keine Identifizierung des kleinen Profils mit Alexander. Der Zusammenhang ist struktureller Art. Die Karte zeigt, wie Vielheit in einem Träger gesammelt, durch eine Grenze zusammengehalten und auf eine menschliche Gestalt bezogen wird. Die Alexanderlegende beschreibt auf narrativer Ebene ebenfalls die Verdichtung verschiedener Ursprünge in einer einzigen Person: makedonische Dynastie, ägyptische Weisheit, Ammon-Tradition und kosmische Legitimation. In dieser vorsichtigen Analogie kann die Stabzehn als Präfiguration des noch ungeborenen oder noch nicht verkörperten Herrschaftsvermögens gelesen werden. Sie zeigt nicht Alexander, sondern jene Bedingung, ohne die der Alexander-Komplex des Decks nicht denkbar wäre: Kräfte müssen gesammelt und begrenzt werden, bevor sie als geschichtsmächtige Individualität hervortreten.

Auch der Bezug zum Haus Este bleibt ein historischer Rahmen, keine im Kartenbild sichtbare Heraldik. Ferrara war im 15. Jahrhundert ein bedeutendes Zentrum höfischer Kartenkultur, des Humanismus und astrologischer Interessen. Ein Auftrag der Este für das Sola-Busca-Spiel ist jedoch nicht urkundlich gesichert. Die heute diskutierte Entstehungsgeschichte führt vielmehr in ein Spannungsfeld zwischen Ferrara, den Marken und Venedig; die vollständige, handkolorierte Folge wird um 1491 verortet, während die Pinacoteca di Brera heute das vollständig erhaltene Spiel bewahrt. Die Forschung behandelt das Este-Milieu daher mit gutem Grund als möglichen kulturellen Resonanzraum, nicht als bewiesene Auftraggeberschaft. Die Karte lässt sich in diesem Rahmen als höfisches Bild konzentrierter Macht lesen: Nicht der einzelne Schlag, sondern die Verfügung über einen geordneten Bestand begründet Herrschaft.

Gerade hier öffnet sich der saturnische Schlüssel. Historisch ist auf dem Blatt weder ein Saturnname noch ein traditionelles Saturnattribut zu sehen. Die astrologische Zuordnung darf daher nicht als ursprüngliche Ikonographie ausgegeben werden. Als übergeordnete moderne Deutung des Decks gewinnt Saturn jedoch besondere

Tragweite. Peter Mark Adams versteht das Sola Busca als ein geschlossenes, für eine Renaissanceelite entworfenes System, in dem planetarische Mächte, Alexandertradition, Riten des Ammon und ein Kult des Saturn miteinander verschränkt seien. Seine These von einem saturnischen, theurgisch-magischen Bildprogramm ist einflussreich, bleibt aber eine moderne und in Teilen kontroverse Rekonstruktion, nicht gesicherter Konsens der Kunstgeschichte. Adams' eigene Darstellung verbindet das Deck ausdrücklich mit einer ferrarisch-venezianischen Elitekultur, der Alexander-Thematik und den „Rites of Ammon and the Cult of Saturn“. Peter Mark Adams, *The Game of Saturn*

Auf der Zehn der Stäbe lässt sich diese saturnische Ebene besonders präzise entwickeln, weil sie nicht aus einem erfundenen Attribut, sondern aus der formalen Ordnung hervorgeht. Saturn ist Grenze: Das Kreuz der beiden vorderen Stäbe schließt die anwachsende Reihe ab. Saturn ist Konzentration: Acht aufragende Kräfte werden in einer einzigen Öffnung gesammelt. Saturn ist Zeit: Die Karte hält einen Zustand fest, in dem Wachstum vollendet, die nächste Verwirklichung aber noch nicht eingetreten ist. Saturn ist Melancholie und Kontemplation: Die menschliche Gestalt handelt nicht, sondern bleibt als stilles Profil innerhalb eines Kreises gegenwärtig. Saturn ist Tod: Die bloße numerische Vermehrung endet mit der Zehn. Saturn ist Weisheit: Die Kraft lernt, dass Vollendung nicht in grenzenloser Ausdehnung, sondern in Maß und Selbstbindung besteht.

Damit verschränkt die Karte Anfang und Grenze. Die Zehn ist Ende der Zahlenfolge, aber Anfang einer neuen Verkörperungsstufe. Die acht Stäbe steigen aus einem verborgenen Innenraum hervor; die beiden gekreuzten Stäbe verhindern, dass dieser Aufstieg als schrankenlose Expansion missverstanden wird. Saturn wirkt hier nicht als Vernichtung der Kraft, sondern als deren Gefäß. Er verdichtet, was sonst zerstreut würde. In alchemistischer Sprache entspräche dies nicht schon dem gewonnenen Gold, sondern jener notwendigen Fixierung, durch die ein flüchtiges Vermögen überhaupt eine dauerhafte Gestalt erhalten kann. Das Alte wird begrenzt, damit das Neue geboren werden kann.

Für den Einweihungsschüler liegt die menschliche Bedeutung der Karte daher weder in Überlastung noch in einem einfachen Triumph. Sie bezeichnet die Reifeprüfung der Macht. Eine Kraft ist erst dann wirklich ganz, wenn sie nicht jedem möglichen Impuls folgen muss. Die höchste Stufe des Stabes besteht nicht im unaufhörlichen Schlagen, Wachsen oder Erobern, sondern in der Fähigkeit, Richtung zu bewahren, Möglichkeiten zu sammeln und den rechten Zeitpunkt der Verkörperung abzuwarten. Das eingefasste Profil verleiht dieser Einsicht ein menschliches Maß: Im Zentrum der vielen Kräfte muss eine Gestalt entstehen, die sie tragen kann, ohne von ihnen zerrissen zu werden.

Innerhalb des Gesamtweges der Kleinen Arkana ist die Zehn der Stäbe deshalb notwendig. Sie führt die tätige Potenz an ihre eigene Grenze und verhindert, dass Fülle mit Maßlosigkeit verwechselt wird. Erst durch diese Begrenzung kann die Reihe von der Zahl zur Person, vom Bestand zur Verantwortung und von der Möglichkeit zur bewussten Herrschaft übergehen. Ihre besondere Wahrheit lautet:

Kraft wird nicht dadurch vollkommen, dass nichts sie begrenzt. Sie wird vollkommen, indem sie eine Form findet, die ihre Vielheit zusammenhält. In dieser Form begegnen sich das Ende eines Wachstums und der Anfang einer neuen Gestalt – und eben darin erweist sich Saturn nicht nur als Herr des Abschlusses, sondern als der verborgene Hüter jeder wirklichen Geburt.



Die hochformatige Karte ist von einem schmalen dunklen Rahmen eingefasst. Vor einem hellen Himmel und einer niedrigen, nur mit einzelnen Grasbüscheln bewachsenen Bodenlandschaft steht eine einzelne menschliche Gestalt. Ihr Körper ist nach rechts gewandt; die Beine befinden sich in einer Schrittstellung, wobei der linke Fuß zurückgesetzt und der rechte nach vorn geführt ist. Das Gesicht erscheint im Dreiviertelprofil. Helles, gewelltes Haar reicht bis in den Nacken. Die Figur trägt ein helles, eng anliegendes Oberteil mit einer senkrechten Reihe dunkler Verschlüsse, darüber rote Ärmel sowie ein kurzes, gefälteltes Gewand, das sich über den Hüften verbreitert. Die Beinbekleidung ist farblich geteilt: Das hintere Bein ist blaugrün, das vordere rot. An beiden Unterschenkeln sitzen helle, bis unter die Knie reichende

Stiefel oder Beinlinge; am vorderen Bein ist oberhalb des Stiefels zusätzlich ein blauer Abschnitt sichtbar.

Ein langer, heller Stab verläuft diagonal durch fast die gesamte Bildfläche. Sein unteres Ende berührt nahe der rechten unteren Ecke den Boden; von dort steigt er über die Körpermitte bis hinter die linke Schulter empor. Das obere Ende ist verdickt und durch mehrere Einschnürungen gegliedert. Die linke Hand liegt ungefähr auf Hüfthöhe am Stab. An der linken Körperseite hängt ein schmaler roter Gegenstand schräg nach unten. Die rechte Hand hält eine Schnur, an der ein kleiner roter Beutel befestigt ist. Neben der Hand ist ein weiterer rundlicher, bräunlicher Gegenstand sichtbar. Hinter den Beinen erheben sich niedrige Erdhügel mit vereinzelt Halmen und kleinen Pflanzenbüscheln. Der Hintergrund ist weitgehend offen; auf der hellen Fläche liegen mehrere schmale blaugraue Formen. Links neben den Beinen steht in kleiner dunkler Schrift die Zahl 11.

Die formale Ordnung wird von zwei Bewegungsrichtungen bestimmt. Der Körper schreitet waagrecht nach rechts, während der Stab die Karte diagonal vom unteren rechten zum oberen linken Bereich durchmisst. Beide Richtungen begegnen einander in der Mitte der Figur. Das Schreiten öffnet den Raum nach vorn; die Diagonale bindet den Körper zugleich an das, was hinter und über ihm liegt. Der Stab ist größer als die Figur und reicht über ihren Kopf hinaus. Dennoch wird er nicht frontal vorgeführt, sondern seitlich am Körper getragen. Der kleine Beutel bildet dazu ein Gegenstück: Dem größten Gegenstand der Karte steht einer der kleinsten gegenüber. Länge und Kürze, Last und Beweglichkeit, öffentliche Sichtbarkeit und persönlicher Besitz werden innerhalb einer einzigen Gestalt zusammengeführt.

Erst auf dieser Grundlage beginnt die Deutung. Der Bube befindet sich nicht im Zustand bloßer Ruhe. Die auseinander gesetzten Füße, das nach vorn gerichtete Bein und der diagonal geführte Stab ergeben das Bild eines Übergangs. Doch die Bewegung ist weder hastig noch ungeordnet. Der Stab hat Bodenkontakt; er verbindet den Schritt mit dem Gelände. So erscheint die Bewegung als geprüftes Vorrücken. Die Figur trägt den Impuls der Stäbe nicht wie eine flüchtige Flamme, sondern als langes, greifbares und zugleich sperriges Werkzeug. Die Kraft ist vorhanden, aber sie verlangt Haltung.

Die Stäbe bezeichnen innerhalb des Systems die Sphäre des Anfangs, des Antriebs und der Wirkkraft. Sie stehen für das Vermögen, eine Möglichkeit in Bewegung zu setzen. In den Zahlenkarten dieser Farbe wird dieser Impuls wiederholt, geteilt, gebündelt, verwickelt, geprüft und bis an seine Belastungsgrenze geführt. Mit der Zehn erreicht diese Entwicklung ihre äußerste Verdichtung. Der Bube folgt zwar numerisch als Elf, doch er ist nicht einfach eine weitere Steigerung derselben Menge. Mit ihm wechselt die Darstellungsweise: Aus der Folge der Kräfte tritt eine Person hervor, die zu diesen Kräften ein Verhältnis gewinnen muss. Der Stab ist nicht länger nur ein Bestandteil einer Anordnung. Er wird getragen, geführt und in eine menschliche Haltung aufgenommen.

Der Rang des Buben bezeichnet deshalb keine vollendete Herrschaft. Er steht unter Ritter, Königin und König. Seine Stellung ist diejenige des Lernenden, Dienenden und Übermittelnden. Historisch gehörten Pagen und junge Hofdiener zur Umgebung höherer Herren; sie wurden ausgebildet, überbrachten Nachrichten, begleiteten Reisen und lernten die Formen höfischen Verhaltens. Für eine initiatische Lesart ist weniger ein bestimmtes Lebensalter als diese strukturelle Unabgeschlossenheit entscheidend. Der Bube besitzt bereits Anteil an der Kraft seiner Farbe, verfügt aber noch nicht souverän über sie. Er ist Träger einer Energie, deren Gesetz er erst erkennen muss.

Das Bild macht diesen Zwischenzustand anschaulich. Die Gestalt ist allein, aber nicht entblößt; sie ist unterwegs, aber nicht ungerüstet; sie trägt einen übergroßen Stab und zugleich einen kleinen Beutel. Damit steht sie zwischen Vorbereitung und Ausführung. Der Beutel kann, ohne seinen Inhalt zu kennen, als begrenzter persönlicher Vorrat gelesen werden. Er enthält etwas, doch das Bild zeigt nicht, was es ist. Gerade diese Verslossenheit ist bedeutsam. Der Bube führt nicht alles offen mit sich. Ein Teil seiner Möglichkeiten bleibt verwahrt. Sein sichtbares Werkzeug ist groß, sein unsichtbarer Besitz klein und verschlossen. Äußere Kraft und inneres Potential sind noch nicht vollständig miteinander vermittelt.

Auch das farblich geteilte Beinkleid verstärkt den Eindruck einer Existenz zwischen verschiedenen Zuständen. Die beiden Beine gehören derselben Gestalt und vollziehen denselben Schritt, erscheinen jedoch nicht gleich. Die Bewegung entsteht aus Verschiedenheit. Das hintere Bein trägt eine kühlere, das vordere eine wärmere Farbe. Ohne daraus eine historische Farblehre des Blattes abzuleiten, lässt sich formal erkennen, dass der Schritt Differenz benötigt: Ein Bein muss zurückbleiben, damit das andere vorangehen kann. Entwicklung ist nicht die gleichzeitige Verlagerung des ganzen Menschen. Sie vollzieht sich durch eine Folge von Trennung und neuer Verbindung.

Darin spricht der Bube mit den vorausgehenden Stabkarten. Das As eröffnet die Möglichkeit der gerichteten Kraft. Die folgenden Zahlen entfalten ihre Vermehrung und ihre zunehmende Verwicklung in materielle Widerstände. In der Zehn ist die Stabkraft bis zur äußersten Belastung gesteigert. Der Bube übernimmt das Ergebnis dieser Reihe nicht als bloße Summe. Er verwandelt Menge in Fähigkeit. Was zuvor als eine Folge von Konstellationen erschien, muss nun zum Bestandteil einer Persönlichkeit werden. Die erste Hofkarte ist daher eine Schwelle zwischen Ereignis und Charakter. Sie fragt nicht mehr nur, was die Kraft bewirkt, sondern wer fähig wird, sie zu tragen.

Auf die späteren Hofkarten deutet sie voraus, ohne deren Reife vorwegzunehmen. Der Ritter wird die Bewegungsenergie der Farbe steigern und sie in Bewährung überführen. Die Königin Palas wird die Stabkraft mit einer namentlich bestimmten Gestalt und einer höheren Form der Souveränität verbinden. Der König Levio Plauto R. wird sie schließlich in den Horizont von Herrschaft und öffentlicher Ordnung stellen. Der namenlose Bube steht vor diesen Individualisierungen. Seine Anonymität macht ihn offen. Noch ist nicht entschieden, welche geschichtliche oder

geistige Gestalt aus ihm werden kann. Er trägt nicht den Ruhm eines Namens, sondern die Verantwortung des Anfangs.

Diese Offenheit unterscheidet ihn zugleich von den Buben der anderen Farben. Jeder Bube markiert den Eintritt einer elementaren Sphäre in den Bereich menschlicher Verkörperung. Beim Buben der Schwerter wird der Lernende mit Trennung, Urteil und Konflikt konfrontiert; beim Buben der Kelche mit Aufnahme, Beziehung und seelischer Wandlung; beim Buben der Münzen mit Gewicht, Bestand und materieller Verwirklichung. Der Bube der Stäbe steht am frühesten Punkt dieses vierfachen Geschehens: bei der Entstehung einer Richtung. Doch keine Richtung kann allein bestehen. Der Stabimpuls benötigt das Schwert, um unterschieden, den Kelch, um innerlich aufgenommen, und die Münze, um dauerhaft verkörpert zu werden. Ohne diese anderen Sphären bliebe er bloße Erregung. Seine besondere Würde liegt darin, dass ohne ihn die übrigen Kräfte nichts hätten, was sie klären, verwandeln oder befestigen könnten.

Die konkrete Situation des Bildes ist daher die eines noch nicht abgeschlossenen Aufbruchs. Die Figur befindet sich nicht in einem Innenraum, nicht auf einem Thron und nicht in einer geschlossenen architektonischen Ordnung. Sie bewegt sich durch ein offenes, spärlich gegliedertes Gelände. Der Raum gibt keinen sichtbaren Zielpunkt vor. Das Ziel muss aus der Haltung des Gehenden hervorgehen. Darin liegt die erste Prüfung der Stabkraft: Ein Impuls ist noch keine Bestimmung. Er wird erst dann zum Weg, wenn der Träger Richtung, Maß und Ausdauer entwickelt.

Der Bodenkontakt des Stabes ist hierfür wesentlich. Die Diagonale reicht über den Kopf hinaus, endet aber auf der Erde. Sie verbindet Höhe und Tiefe, Möglichkeit und Grenze. Der Bube trägt eine Kraft, die ihn überragt, doch diese Kraft bleibt an den Boden gebunden. In neuplatonischer Sprache könnte der Stab deshalb als bildliche Achse zwischen verschiedenen Seinsbereichen betrachtet werden. Eine solche Deutung ist keine historische Benennung des Gegenstands, sondern eine aus seiner sichtbaren Lage entwickelte Analogie. Der Mensch steht zwischen dem, was über ihn hinausweist, und dem Boden, auf dem jeder seiner Schritte geprüft wird. Er ist weder reine Geistigkeit noch bloße Materie, sondern ein vermittelndes Wesen.

Damit wird die Karte zum Mikrokosmos der Kleinen Arkana. Der Körper ist die Einheit, in der mehrere Richtungen zusammenlaufen: der Schritt nach vorn, der zurückbleibende Fuß, die aufsteigende Diagonale des Stabes, der herabhängende Beutel und der am Boden endende Stab. Das Ganze besteht aus Spannungen, die nicht beseitigt, sondern getragen werden. Der Bube ist noch kein harmonisch vollendeter Mensch. Gerade deshalb kann er Einweihung verkörpern. Einweihung beginnt nicht mit Vollkommenheit, sondern mit der Fähigkeit, widersprüchliche Anforderungen in einer einzigen Haltung auszuhalten.

Historisch gehört der Sola-Busca-Tarot in die gelehrte Bildkultur Norditaliens am Ende des Quattrocento. Das vollständig erhaltene, kolorierte Deck wird gewöhnlich um 1491 angesetzt; seine Entstehung wird mit dem kulturellen Raum zwischen Ferrara und Venedig verbunden, ohne dass Auftraggeber und Urheberchaft

endgültig gesichert wären. Die Annahme eines Este-Auftrags bleibt eine Hypothese. Belegt ist dagegen, dass Ferrara unter den Este ein bedeutender Ort höfischer Kartenspiele, humanistischer Bildung und anspruchsvoller Bildprogramme war. Der Este-Hof bildet deshalb einen plausiblen kulturellen Horizont, aber keinen Nachweis dafür, dass die sichtbare Figur ein Mitglied oder einen Diener dieses Hauses darstellt. Die Karte trägt weder einen entsprechenden Namen noch ein hier sicher bestimmbares dynastisches Zeichen.

Gerade diese Unterscheidung ist für ihre Deutung fruchtbar. Im höfischen Milieu der Renaissance war der Page keine belanglose Nebenfigur. Er stand am Anfang eines Erziehungsweges, in dem Körperbeherrschung, Dienst, Rhetorik, Waffenführung, Erinnerung und Urteilskraft zusammenwirken sollten. Aus einem jungen Angehörigen des Hofes sollte ein handlungsfähiger Mensch werden. Das Ideal war nicht bloß soziale Anpassung, sondern die Ausbildung von *virtus*: jener wirksamen Qualität, durch die ein Vermögen zur ausgeübten Kraft wird. Im Buben der Stäbe ist *virtus* noch nicht vollendet. Sie befindet sich auf dem Weg vom Besitz eines Instruments zur Beherrschung seiner Möglichkeiten.

In diesem begrenzten Sinn kann die Karte mit dem Alexander-Komplex des Decks verbunden werden. Die Alexanderzeugungslegende gehört zu den deutlichsten erzählerischen Zusammenhängen, die über mehrere namentlich bezeichnete Hofkarten erschlossen worden sind: Natanabo erinnert an Nektanebos, den ägyptischen Magier und angeblichen Vater Alexanders; Olinpia an Olympias; Amone an Zeus-Ammon; Alecxandro M. benennt Alexander selbst. Diese Beziehungen sind bei den betreffenden Karten historisch und philologisch diskutierbar. Der Bube der Stäbe trägt jedoch keinen solchen Namen. Er darf daher weder als Alexander noch als eine Figur der Zeugungslegende identifiziert werden.

Sein Alexanderbezug ist vielmehr strukturell und erst auf einer späteren hermetischen Ebene möglich. In der mittelalterlichen Alexanderüberlieferung entsteht der Held aus einer Verbindung von königlicher Abstammung, astrologischem Wissen, Täuschung, göttlichem Anspruch und menschlicher Zeugung. Der spätere Weltherrscher beginnt als noch ungeformte Möglichkeit. Entsprechend kann der Bube als Rang an den jungen Alexander vor seiner geschichtlichen Vollmacht erinnern: nicht als Porträt, sondern als Bild des Menschen, in dem eine außergewöhnliche Kraft angelegt ist, deren moralische Gestalt noch nicht entschieden wurde. Der Stab bezeichnet dabei keine königliche Legitimation; er macht lediglich sichtbar, dass eine Macht getragen wird, die größer ist als der gegenwärtige Rang ihres Trägers.

Diese Analogie enthält zugleich eine Warnung. Alexander ist im Renaissancegedächtnis nicht nur der philosophisch gebildete Herrscher und Schüler des Aristoteles, sondern auch der maßlos expandierende Eroberer. Anfangskraft kann Weltgestaltung werden, aber ebenso Grenzüberschreitung. Der Bube steht noch vor dieser Scheidung. In ihm ist der Wille zur Bewegung sichtbar, nicht jedoch das Ergebnis seiner Bewegung. So wird die Karte zum ethischen Vorraum des

Heroischen. Sie zeigt jenen Augenblick, in dem Tatkraft noch erzogen werden kann, bevor sie sich in Weisheit oder Hybris verfestigt.

Hier öffnet sich die saturnische Deutungsebene. Peter Mark Adams hat Saturn in seiner modernen hermetischen Lesart des Sola-Busca als übergeordneten Schlüssel des Decks verstanden. Seine These deutet das Kartenwerk nicht nur als historisches Spiel, sondern als rituell und initiatisch strukturiertes Bildsystem unter der dunklen, begrenzenden und verwandelnden Macht Saturns. Diese Deutung ist ein moderner, forschungsnah entwickelter Interpretationsvorschlag, keine urkundlich gesicherte ursprüngliche Bedeutung jeder einzelnen Karte. Gerade beim Buben der Stäbe muss Saturn deshalb aus den sichtbaren Verhältnissen erschlossen werden und darf nicht als verborgenes Bildattribut behauptet werden.

Der saturnische Zug der Karte liegt im Verhältnis von Anfang und Grenze. Die Stäbe eröffnen Bewegung; Saturn setzt ihr Maß. Der Bube schreitet, aber sein Stab berührt den Boden. Er trägt Kraft, aber er besitzt nur den niedrigsten Hofrang. Er führt einen kleinen verschlossenen Vorrat mit sich, nicht unbegrenzte Fülle. Seine Energie ist auf einen Körper, einen Schritt und einen Weg konzentriert. Saturn erscheint hier nicht als sichtbare Planetengestalt, sondern als hermetisches Gesetz der Verdichtung: Nur was eine Grenze annimmt, kann Form gewinnen.

Damit berühren sich Feuer und Zeit. Der erste Impuls möchte unmittelbar werden; Saturn verlangt Dauer. Der Wille möchte sich ausbreiten; Saturn zwingt ihn zur Konzentration. Jugend möchte Möglichkeiten offenhalten; Saturn macht jede wirkliche Entscheidung zum Verzicht auf andere Möglichkeiten. Diese Begrenzung vernichtet den Anfang nicht. Sie macht ihn wirklich. Ein Feuer, das keine Grenze findet, verzehrt seinen Träger oder zerstreut sich. Ein Feuer, das gesammelt wird, kann Werk, Licht und Wärme hervorbringen.

Auch Tod und Neubeginn sind in dieser Struktur miteinander verschränkt. Jeder Schritt lässt einen Ort zurück. Das hintere Bein kann nicht zugleich vorn stehen; der Aufbruch setzt den Abschied voraus. Im saturnischen Sinn ist dies die kleinste Gestalt des Todes: Nicht Vernichtung, sondern das Ende einer Möglichkeit durch die Wahl einer anderen. Der Bube lernt, dass Werden immer auch Begrenzung ist. Aus der unbestimmten Fülle denkbarer Wege muss ein wirklicher Weg herausgeschnitten werden.

Alchemistisch lässt sich diese Verdichtung mit Vorsicht als Beginn des Werkes lesen. Der Bube ist noch kein verwandeltes Endprodukt. Er gleicht eher dem Adepten, der Material, Werkzeug und einen begrenzten Vorrat mit sich führt, ohne das Ergebnis bereits zu besitzen. Die Arbeit beginnt mit dem Sammeln und Halten. Saturnische Konzentration verhindert, dass die Stabkraft in bloßer Unruhe verpufft. In diesem Sinn geht die Schwärzung nicht notwendig erst dem Neubeginn voraus; sie begleitet ihn als Erfahrung der Schwere, des Mangels und der Endlichkeit. Der wahre Anfang entsteht dort, wo der Mensch bereit ist, die Last seiner Möglichkeit zu übernehmen.

Neuplatonisch betrachtet besteht die Aufgabe des Buben darin, das Viele auf eine Richtung hin zu ordnen. Seine Kleidung, seine verschiedenen Farben, die voneinander abweichenden Gegenstände und die gekreuzten Bewegungsachsen ergeben keine starre Einheit. Sie verlangen ein inneres Prinzip, das sie zusammenhält. Dieses Prinzip ist noch nicht voll sichtbar, weil der Bube gerade erst lernt, Träger seiner selbst zu werden. Seine Seele steht gleichsam vor der Aufgabe, die verstreuten Kräfte des Lebens zu sammeln und auf das Eine auszurichten, ohne ihre Verschiedenheit gewaltsam zu leugnen.

Darin liegt auch die menschliche Bedeutung der Karte. Der Bube verkörpert den Augenblick, in dem Begabung in Verantwortung übergeht. Eine Fähigkeit zu besitzen heißt noch nicht, ihrer würdig zu sein. Energie, Mut und Beweglichkeit werden erst durch Übung, Geduld und Selbstbegrenzung zu Charakter. Der Lernende ist nicht gering, weil er noch nicht herrscht. Sein Rang ist notwendig, weil keine legitime Herrschaft ohne die Erfahrung des Dienens und Lernens entstehen kann.

Innerhalb des Gesamtweges der Kleinen Arkana bewahrt der Bube der Stäbe deshalb den Anfang davor, entweder romantisert oder verachtet zu werden. Er zeigt den Anfang nicht als reine Unschuld, sondern als erste Übernahme einer Last. Der Impuls der Stäbe ist durch die Zahlenfolge gegangen und kehrt nun in menschlicher Gestalt wieder. Was zuvor geschah, muss jetzt verkörpert werden; was später zu Rittertum und Herrschaft reifen kann, beginnt mit einem einzigen begrenzten Schritt.

Die besondere Wahrheit dieser Karte liegt somit nicht darin, dass der junge Träger bereits weiß, wohin sein Weg führt. Sie liegt darin, dass er sich der Richtung anvertraut, ohne die Schwere des Stabes abzuwerfen. Anfang und Grenze erscheinen nicht als Feinde. Der Anfang braucht die Grenze, um mehr als ein Traum zu werden; die Grenze braucht den Anfang, damit sie nicht in Erstarrung endet. Der Bube der Stäbe verkörpert den schöpferischen Augenblick, in dem Möglichkeit erstmals bereit ist, Gewicht zu tragen.



Innerhalb eines hellen, schmalen Randes liegt ein hochrechteckiges Bildfeld, das von einer dunklen Linie eingefasst wird. Am oberen Rand des Bildfeldes steht in dunklen Großbuchstaben der Name APOLINO; Teile der Buchstaben werden von der dargestellten Figur und dem schräg geführten Gegenstand überschritten. Den größten Teil der Fläche nehmen ein nach rechts gerichtetes hellgraues Pferd und sein Reiter ein. Das Pferd ist im Profil gezeigt. Sein Kopf befindet sich in der rechten Bildhälfte, der Rumpf reicht weit nach links zurück. Die dunklere Mähne fällt in mehreren Strähnen über den gebogenen Hals. Das sichtbare Auge ist geöffnet. Am Maul sind schmale Linien einer Zäumung zu erkennen. Ein Vorderbein steht nahezu senkrecht zum Boden, das andere ist angehoben und nach vorn gewinkelt. Von den

Hinterbeinen ist eines weit zurückgesetzt; das andere wird teilweise durch den Körper des Reiters verdeckt. Die Hufe sind dunkel abgesetzt.

Der Reiter sitzt ohne deutlich sichtbaren Sattel hoch auf dem Pferderücken. Sein Oberkörper ist nach rechts gewandt. Er trägt ein kurzes, kräftig rotes Gewand mit weiten kurzen Ärmeln, einem geschwungenen Saum und schmalen goldfarbenen Verzierungen an den Rändern. Unter dem Gewand bleibt ein großer Teil des sichtbaren linken Beines unbedeckt. Der Fuß ist ohne erkennbaren Schuh dargestellt und hängt hinter dem zurückgesetzten Vorderbein des Pferdes herab. Der Kopf des Reiters befindet sich nahe dem oberen rechten Rand. Das Gesicht ist im Dreiviertelprofil zu sehen; die Augen sind nach rechts gerichtet. Auf dem Kopf sitzt eine helle, weit ausladende Kopfbedeckung mit einer nach oben gebogenen Spitze. Hinter Hals und Schulter verläuft ein schmaler, gegliederter Gegenstand schräg nach unten; seine genaue Beschaffenheit ist im Bild nicht eindeutig zu bestimmen.

Mit der linken Hand umfasst der Reiter einen langen, hellen Stab. Dieser steigt von der Bildmitte schräg bis nahe an den oberen Rand empor und läuft hinter der linken Schulter weiter. Der sichtbare Abschnitt ist geradlinig, an den Seiten dunkel konturiert und am oberen Ende zugespitzt oder abgeschrägt. Die rechte Hand ist vor dem Oberkörper erhoben. Der Zeigefinger weist nach rechts; die übrigen Finger sind angewinkelt. Die Richtung der Hand stimmt mit der Ausrichtung des Kopfes und des Pferdes überein.

Hinter Reiter und Pferd erscheint ein blaugrauer Himmel mit waagerechten Wolkenstreifen. Im unteren Teil des Bildes liegt ein schmaler Bodenstreifen in gelblichen und bräunlichen Tönen. Dahinter stehen dunkle, unregelmäßig geformte Baumgruppen oder Büsche; zwischen ihnen sind niedrige Erhebungen sichtbar. Die Figurengruppe füllt das Bildfeld fast vollständig. Der Stab bildet die auffälligste Diagonale, während Körper, Kopf, Hand und Pferd eine Bewegung nach rechts anzeigen. Der obere Bildraum ist durch die Figur, den Stab und die Namensinschrift dicht besetzt; der untere Raum wird von den langen Beinen des Pferdes und der schmalen Landschaft geöffnet.

Erst nach dieser Feststellung des Sichtbaren darf die Deutung beginnen. Ihre erste Grundlage ist nicht der Kartennamen, sondern die Übereinstimmung mehrerer tatsächlich dargestellter Richtungen. Pferdekopf, Gesicht, Blick und ausgestreckter Finger weisen nach rechts. Der Stab folgt dieser Richtung nicht unmittelbar: Er steigt schräg nach links oben zurück. Dadurch entsteht eine Spannung zwischen dem Ziel, das vor der Figur liegt, und der Kraft, die hinter ihr aufgerichtet wird. Der Reiter weist voraus, während er das Zeichen seiner Farbe rückwärts über die Schulter führt. Zukunft und Herkunft, Entschluss und gespeicherte Energie werden in einer einzigen Haltung miteinander verbunden.

Das Pferd verleiht dieser gerichteten Kraft einen Körper. Es steht nicht als bloßes Zubehör unter dem Reiter, sondern bildet mit ihm eine zusammengesetzte Gestalt. Der menschliche Oberkörper sieht, zeigt und hält; der tierische Körper trägt, schreitet und setzt die Richtung in räumliche Bewegung um. Das erhobene

Vorderbein macht den Übergang zwischen Stand und Schritt sichtbar. Die Karte zeigt daher weder reine Ruhe noch ungehemmte Geschwindigkeit. Ihr Augenblick liegt dazwischen: Die Bewegung ist begonnen, aber noch nicht vollendet; die Richtung ist bezeichnet, aber das Ziel bleibt außerhalb des Bildes. Gerade diese Zwischenlage entspricht dem Rang des Ritters.

Die Stäbe bilden innerhalb der Kleinen Arkana die Sphäre gerichteter Wirksamkeit. Ihre Gegenstände sind keine abstrakten Linien, sondern handhabbare, schwere und längliche Körper. Sie können getragen, aufgerichtet, verbunden, belastet oder als Werkzeuge eingesetzt werden. In einer späteren hermetischen Sprache lässt sich ihre Sphäre als entzündende, formgebende Kraft beschreiben: als Wille, Antrieb, Zeugungskraft, schöpferische Erregung und das Vermögen, eine innere Möglichkeit in eine äußere Handlung zu überführen. Diese Feuerzuordnung gehört jedoch nicht notwendig zur ursprünglichen historischen Bedeutung der Karte. Sie ist eine esoterische Leseschicht, die sich mit der sichtbaren Betonung von Richtung, Spannung und Bewegung verbinden lässt, ohne selbst ein zusätzliches Bildelement zu behaupten.

Der Hofkartenrang verändert diese Grundsphäre. Ein Bube steht am Anfang der Verkörperung: Er prüft, trägt oder erlernt die Macht seiner Farbe. Der Ritter bringt sie in Bewegung. Die Königin verdichtet und bewahrt sie in einer reiferen inneren Ordnung; der König macht sie zum Prinzip bestimmender Herrschaft. Der Ritter ist deshalb weder unvorbereiteter Anfänger noch souveräner Abschluss. Er ist die Stufe der Bewährung. Was im Buben als Möglichkeit angelegt war, muss im Ritter durch Raum und Zeit hindurchgeführt werden. Seine Würde entsteht aus dem Vollzug.

Der dargestellte Reiter verkörpert diese Rangfunktion mit ungewöhnlicher Genauigkeit. Er besitzt ein Reittier, einen Stab und eine bestimmte Richtung; doch er sitzt nicht unbewegt auf einem Thron. Seine Autorität ist vorläufig und unterwegs. Der ausgestreckte Finger bezeichnet einen Ort jenseits des Kartenrandes. Darin liegt eine wesentliche Differenz zur abgeschlossenen Herrschaft: Der Ritter verfügt noch nicht über das Ganze, sondern richtet sich auf etwas aus, das er erst erreichen muss. Seine Macht ist prospektiv. Sie besteht weniger im Besitz als in der Fähigkeit, eine Distanz zu überwinden.

Innerhalb der Stäbereihe tritt damit nach den vielfältigen Operationen der Zahlenkarten erstmals eine deutlich individualisierte Trägerschaft hervor. Die numerierten Karten entfalten die Stäbe als Kräfte in Anordnungen, Mengen, Verbindungen und Belastungen. In den Hofkarten werden solche Kräfte zu Haltungen und Ämtern. Der Ritter sammelt die vorausgehende Vielfalt in einem handelnden Zentrum. Der einzelne Stab in seiner Hand ist nicht mehr lediglich Teil einer Zahl, sondern Attribut eines Trägers. Zugleich kündigt die Karte die späteren Rangstufen an: Die gerichtete Energie muss lernen, nicht nur aufzubrechen, sondern zu bewahren, zu ordnen und verantwortlich zu bestimmen.

Die Karte spricht deshalb mit den übrigen Farben durch das Verhältnis von Impuls und Begrenzung. Gegenüber den Schwertern fehlt dem sichtbaren Hauptgegenstand

die geschärfte Schneide; die Handlung erscheint nicht als Trennung oder Urteil. Gegenüber den Kelchen fehlt das Gefäß, das sammelt und aufnimmt; der Akzent liegt nicht auf Innerlichkeit oder gemeinschaftlicher Teilhabe. Gegenüber den Münzen fehlt die kreisförmig geschlossene, abwägbare Form; die Kraft wird nicht als Besitz oder festes Maß vorgeführt. Der Stab bleibt längsgerichtet. Er verbindet den Griff der Hand mit einer über den Körper hinausreichenden Linie. Seine besondere Wahrheit ist die Verlängerung des Willens in den Raum.

Dabei ist die rechte Hand ebenso wichtig wie die linke. Die eine hält, die andere weist. Kraft und Orientierung sind voneinander unterschieden. Der Stab allein könnte bloße Potenz bleiben; der Finger allein wäre eine machtlose Anzeige. Erst gemeinsam erzeugen sie Handlungskraft. In neuplatonischer Sprache ließe sich sagen: Das Vermögen bedarf einer Form, wenn es nicht zerstreut werden soll. Der Reiter besitzt Energie, doch seine erhobene Hand gibt ihr Richtung. Das Sichtbare wird so zum Bild einer inneren Hierarchie: Der Körper trägt, die Hand bewahrt das Werkzeug, der Blick erkennt die Richtung, der Finger bestimmt den nächsten Schritt.

Der Name APOLINO erweitert diese Deutung, ohne die Bildbeschreibung nachträglich zu verändern. Die Lesung des Namens ist auf der Karte selbst gesichert; seine Gleichsetzung mit Apollo bleibt dagegen eine historische und philologische Interpretation. „Apolino“ kann als verkleinernde oder volkssprachlich veränderte Form des Apollon-Namens verstanden werden. Damit öffnet sich ein Feld von Licht, Erkenntnis, Ordnung, Weissagung und zielgerichteter Klarheit. Doch auf dem Kartenbild erscheinen weder Sonne noch Leier, Lorbeer oder Bogen eindeutig. Diese nicht sichtbaren Attribute dürfen der Figur nicht beigegeben werden. Der Apollonbezug ruht hier zunächst allein auf dem Namen und auf der mit ihm vereinbaren, aber nicht durch ihn bewiesenen Geste des Zeigens.

Gerade diese Zurückhaltung macht den historischen Alexanderbezug präziser. Die benannten Hofkarten des Sola Busca bilden ein Geflecht von Namen, die überwiegend auf den Umkreis Alexanders des Großen und auf die spätantike sowie mittelalterliche Alexanderliteratur verweisen. Der Ritter der Schwerter heißt Amone, die Königin der Schwerter Olinpia, der König der Schwerter Alexandro M.; der Ritter der Kelche trägt den Namen Natanabo. Damit treten Ammon, Olympias, Alexander und Nektanebos in eine erkennbare Nachbarschaft. Apolino kann innerhalb dieses Namensfeldes auf das Orakel Apollons und auf die religiös-mantischen Stationen der Alexanderüberlieferung bezogen werden. Eine solche Zuordnung ist aus dem System der Namen plausibel; sie bedeutet jedoch nicht, dass der dargestellte Reiter als historisches Porträt Apollons oder einer bestimmten Person anzusehen wäre.

Die Alexanderzeugungslegende gehört zu diesem weiteren Erzählraum. Nach der Tradition des Alexanderromans gewinnt der ägyptische König und Magier Nektanebos das Vertrauen der Olympias, nimmt die Erscheinung einer göttlichen Macht an und zeugt mit ihr Alexander. Die Erzählung verknüpft königliche Abstammung, Astrologie, Täuschung, göttliche Legitimation und die Hervorbringung eines künftigen Weltherrschers. Sie ist Legende, nicht gesicherte

Biographie Alexanders. Innerhalb des Kartensystems kann sie als Ursprungsmythos jenes Herrschaftsweges gelesen werden, den die Hofkarten in verschiedenen Rang- und Farbsphären entfalten.

Für Apolino ist dieser Bezug indirekt. Auf seinem Kartenbild findet weder eine Zeugung statt, noch erscheinen Olympias, Nektanebos oder ein göttliches Wesen. Die Verbindung darf daher nicht ikonographisch, sondern nur seriell und hermeneutisch formuliert werden. Der Ritter verkörpert nicht die Empfängnis selbst, sondern eine spätere Entwicklungsstufe der aus ihr hervorgegangenen Kraft: Das in der Legende erzeugte außergewöhnliche Vermögen tritt in die Welt, nimmt eine Richtung an und beginnt seinen Weg der Bewährung. Was dort als verborgener Ursprung erzählt wird, wird hier zur sichtbaren Bewegung.

Damit verschränken sich Anfang und Fortgang. Die Zeugung ist der Anfang einer Möglichkeit; der Ritter ist deren Eintritt in Handlung und Zeit. Alexander erscheint in der Legende als Kind einer Verbindung von menschlicher und übermenschlicher Sphäre. Der Ritter der Stäbe zeigt auf seiner eigenen Ebene, dass ein solcher Ursprung nicht genügt. Herkunft muss sich in Haltung verwandeln. Berufung muss geritten, getragen und durch eine konkrete Distanz geführt werden. Der ausgestreckte Finger bezeichnet daher nicht nur ein äußeres Ziel, sondern die Forderung, eine empfangene Kraft zu aktualisieren.

Auch der Bezug zum Haus Este ist zunächst historischer Rahmen und keine Behauptung über ein sichtbares Wappen. Das Sola Busca wird mit dem kulturellen Milieu Ferraras am Ende des Quattrocento verbunden, in dem die Este Kunst, humanistische Gelehrsamkeit, Astrologie und anspruchsvolle höfische Spiele förderten. Eine unmittelbare Beauftragung des Decks durch die Familie Este ist nicht urkundlich gesichert. Wohl aber ist Ferrara als Zentrum früher Tarocchi-Produktion belegt, und die Bibliotheken und gelehrten Netzwerke des Este-Hofes boten einen plausiblen Boden für ein Bildprogramm, das antike Literatur, Alexanderroman, politische Herrschaft und esoterische Spekulation miteinander verband.

In diesem kulturellen Horizont erhält der Ritter eine politische Schärfe. Herrschaft erscheint nicht als ruhender Besitz, sondern als Inszenierung von Richtung. Wer weist, beansprucht, den Weg zu kennen; wer reitet, verfügt über die Mittel, ihm zu folgen. Doch der Kartenrand lässt das Ziel unsichtbar. Damit bleibt offen, ob die angezeigte Richtung zur Ordnung oder zur Verfehlung führt. Die sichtbare Entschiedenheit ist noch kein Beweis für Wahrheit. Gerade ein höfisches Publikum musste die Ambivalenz einer solchen Geste verstehen: Macht vermag Bewegung zu erzeugen, aber sie legitimiert sich erst durch die Qualität ihres Zieles.

Hier setzt die moderne hermetische Deutung Peter Mark Adams' an. Adams liest das Sola Busca nicht als bloße Sammlung divinatorischer Bedeutungen, sondern als verschlüsseltes Renaissancewerk, in dem historische Namen und literarische Erzählungen eine Oberfläche bilden, unter der planetarische, rituelle und politische Zusammenhänge liegen. Seine Saturn-These ist eine moderne Rekonstruktion und darf nicht mit einer zweifelsfrei bewiesenen ursprünglichen Absicht gleichgesetzt

werden. Sie ist jedoch ein fruchtbarer Schlüssel, sofern sie an das tatsächlich Sichtbare gebunden bleibt.

Der Ritter der Stäbe zeigt keine unmittelbar identifizierbaren Saturnattribute. Gerade deshalb darf Saturn hier nur als übergeordnete Gegenkraft und Ordnungsbedingung erscheinen. Apollinische Richtung und saturnische Grenze bilden dann keine einfache Planetenzuordnung, sondern eine hermetische Polarität. Der Ritter will vorwärts; Saturn macht aus bloßem Drang einen Weg. Der Ritter eröffnet Möglichkeit; Saturn gibt ihr Dauer, Maß und Konsequenz. Der Stab trägt die Energie des Anfangs, während der Kartenrand und der noch zu durchmessende Raum die Grenze anzeigen, an der diese Energie sich bewähren muss.

Saturn bezeichnet in dieser Lesart Zeit, Grenze, Tod, Konzentration, Melancholie, Weisheit und Transformation. Keine dieser Qualitäten ist als einzelnes Emblem auf der Karte dargestellt. Sie werden vielmehr aus der zeitlichen Struktur der Handlung erschlossen. Eine Bewegung braucht Zeit. Eine Richtung setzt Ausschluss voraus, denn wer nach rechts weist, entscheidet sich gegen andere Wege. Ein Ziel schafft eine Grenze zwischen dem gegenwärtigen Ort und dem noch nicht Erreichten. Konzentration entsteht, indem die zerstreute Kraft des Stabes auf eine einzige Richtung bezogen wird. So tritt Saturn nicht als Figur, sondern als Gesetz in das Bild ein.

Dieses Gesetz bewahrt den Ritter vor der Verwechslung von Erregung und Vollendung. Die rote Kleidung und die weit ausgreifende Figurengruppe können in einer späteren hermetischen Lesart die Intensität des Antriebs tragen; doch Saturn verlangt, dass Intensität Form annimmt. Er ist nicht nur das Ende der Bewegung, sondern ihre Voraussetzung. Ohne Grenze gäbe es keine Richtung, ohne Zeit keinen Weg, ohne Widerstand keine Bewährung. Was als Hemmung erscheinen könnte, wird zur Bedingung der Gestaltwerdung.

Alchemistisch entspricht dies nicht einfach einem triumphalen Feuer, das alles Fremde verzehrt. Der Reiter befindet sich vielmehr vor einer Arbeit der Verdichtung. Die Kraft muss so lange gehalten werden, bis sie wirksam werden kann. In der saturnischen Nigredo wird eine alte Form begrenzt und aufgelöst, damit eine neue Gestalt entstehen kann. Der Ritter steht noch nicht in dieser Auflösung, aber er trägt ihre Notwendigkeit bereits in sich: Jeder Aufbruch führt an eine Grenze, an der das bloß Begehrte sterben muss, wenn ein wahrhaftes Werk entstehen soll. Anfang und Ende sind deshalb im Bild nicht getrennte Gegensätze. Der Anfang enthält die künftige Prüfung; die Grenze bewahrt den Keim des nächsten Anfangs.

Im Verhältnis von Innen und Außen zeigt die Karte keine abgeschlossene seelische Einkehr. Alles drängt nach außen: Blick, Gesicht, Hand und Pferdekopf. Dennoch stammt die Richtung aus einer inneren Sammlung. Der Reiter hält den Stab nahe am Körper, während die andere Hand nach außen weist. Das Innere wird nicht verleugnet, sondern in eine Aufgabe übersetzt. So erscheint Handlung als Ausstülpung einer zuvor gebündelten Kraft. Ohne inneres Zentrum wäre die Geste bloße Pose; ohne äußere Bewegung bliebe das Zentrum unfruchtbar.

Als Mikrokosmos der Kleinen Arkana verbindet der Ritter daher Stoff, Leben, Erkenntnis und Richtung. Das Pferd gibt der Kraft einen tragenden Körper; der Stab gibt ihr Länge und Spannung; der Blick gibt ihr Aufmerksamkeit; der Finger gibt ihr Ziel; der Rang gibt ihr eine Entwicklungsstufe. Keine dieser Ebenen genügt allein. Das Ganze entsteht aus ihrem Zusammenwirken. Eben darin liegt die initiatische Bedeutung der Karte: Einweihung besteht nicht im Besitz eines verborgenen Wissens, sondern in der Fähigkeit, verschiedene Kräfte unter einer erkannten Richtung zusammenzuführen.

Innerhalb des Gesamtweges der Kleinen Arkana ist diese Karte notwendig, weil zwischen Möglichkeit und Herrschaft eine gefährliche Mitte liegt. Die Energie ist bereits groß genug, um Folgen hervorzubringen, aber noch nicht reif genug, um ihre eigene Richtigkeit zu garantieren. Der Ritter kann zum Boten einer höheren Ordnung werden oder zum Vollstrecker eines ungeprüften Impulses. Seine Würde und sein Risiko entspringen derselben Quelle: Er vermag aufzubrechen.

Die besondere Wahrheit des Ritter der Stäbe liegt deshalb nicht in Geschwindigkeit, Eroberung oder jugendlichem Überschwang allein. Sie liegt in der Geburt einer Richtung. Apolino zeigt, dass Kraft erst dann zum Weg wird, wenn sie ein Ziel erhält; die saturnische Gegenspannung lehrt, dass ein Ziel erst dann wahr wird, wenn es Zeit, Grenze und Verwandlung übersteht. Der Ritter steht zwischen dem unsichtbaren Ursprung und dem noch unsichtbaren Ziel. Er ist der Augenblick, in dem eine empfangene Möglichkeit Verantwortung übernimmt und sich der Welt aussetzt. In ihm wird Anfang nicht als folgenloser Funke, sondern als bindender Entschluss offenbar – und die Grenze nicht als Vernichtung des Anfangs, sondern als jene dunkle Form, durch die er überhaupt Wirklichkeit werden kann.

Königin der Stäbe



Die Karte zeigt eine gekrönte Frau, die auf einem hohen Sitz Platz genommen hat. Ihr Körper ist nach rechts gewandt und beinahe vollständig im Profil dargestellt. Das Gesicht erscheint hell vor dem blauen Hintergrund; Stirn, Nase, Mund und Kinn bilden eine klare Kontur. Das lange, leicht gewellte Haar fällt offen über Nacken und Rücken. Auf dem Kopf trägt die Frau eine schmale Krone, deren oberer Rand aus mehreren rund auslaufenden Spitzen besteht. Rechts oberhalb ihres Kopfes steht in Großbuchstaben der Name „PALAS“. Am rechten Bildrand ist neben ihrem Knie die Zahl 13 eingetragen, links unten stehen die Buchstaben „D·P“.

Die Frau trägt ein langärmeliges, graugrün erscheinendes Gewand. Sein Oberteil liegt eng am Körper an und besitzt zwei stark hervortretende, rund geformte Brustpartien. Unterhalb davon verläuft ein schmaler Gürtel oder Besatz. Der Stoff setzt sich über Bauch und Beine in zahlreichen Falten fort. Über den Schoß und das linke Bein ist zusätzlich ein rotes Tuch gelegt, das bis zum Fuß herabfällt und dort den Saum des helleren Gewandes teilweise überdeckt. Unterhalb des Gewandes werden Schuhe sichtbar.

Mit der linken Hand umfasst die Sitzende einen langen, hellen Stab. Er steigt nahezu senkrecht vom Schoß an ihrer linken Körperseite empor und reicht bis über ihre Schulter hinaus. Sein oberes Ende ist abgerundet. Im Bereich ihrer Hand beziehungsweise unmittelbar darunter befindet sich eine kreisförmige Öffnung oder ein ringartiges Ende. Ein ausgestreckter Finger weist durch oder an dieser Rundung nach unten. Der Stab verläuft dicht vor dem Oberkörper und trennt die linke Bildhälfte von der Mitte der Figur.

Der rechte Unterarm ist angehoben. Die Hand befindet sich frei vor dem hellen Himmel; mehrere Finger sind ausgestreckt, während die übrigen leicht gebeugt erscheinen. Zwischen dieser Hand und dem rechten Knie liegt ein dunkler Fächer. Seine einzelnen Segmente laufen strahlenförmig von einem unteren Punkt zu einem gezackten äußeren Rand. Der Fächer ist nicht vollständig geöffnet. Er berührt weder die erhobene Hand noch den Stab sichtbar.

Der Sitz nimmt die linke Hälfte der Karte ein. Seine Rückenlehne steigt hinter der Frau auf und wird von mehreren hohen, gedrechselten Aufsätzen überragt. Teile des Sitzes sind dunkelrot und violett, eine größere Seitenfläche ist blau. Der untere Sitzkörper endet nahe dem Boden. Rechts öffnet sich der Hintergrund zu einem hellen Außenraum. Über einem niedrigen, unregelmäßigen Bodenstück liegen horizontale Wolkenzüge. Der Himmel wechselt zwischen hellen und blauen Flächen. Eine dunkle Einfassung umschließt das gesamte Bild; außerhalb davon liegt ein breiter, heller Kartenrand.

Die formale Ordnung wird von drei Bewegungen bestimmt. Der Stab bildet eine strenge Vertikale. Der sitzende Körper entwickelt eine gebogene Linie vom gekrönten Kopf über Brust und Schoß zu den nach rechts gerichteten Knien. Die erhobene Hand setzt eine dritte, kürzere Bewegung in den offenen Raum. Links verdichten sich Sitz, Stab, Gewand und Haar; rechts weitet sich die Fläche. Die Figur bleibt körperlich an den Thron gebunden, greift mit ihrer Geste jedoch über dessen Bereich hinaus. Der Stab ruht fest in der linken Hand, während die rechte Hand frei bleibt. Der Fächer befindet sich zwischen Gebundenheit und Öffnung: Seine Segmente sind sichtbar entfaltet, doch seine gesamte Spannweite bleibt zurückgenommen.

Damit ist die Beobachtung abgeschlossen. Erst von ihr aus darf die Deutung beginnen.

Der Name PALAS legt die Identifikation mit Pallas Athena nahe. Diese Benennung ist nicht aus einer modernen Tarottradition ergänzt, sondern steht sichtbar auf der Karte. Auch die historische Schwarz-Weiß-Fassung wird als „Palas, or Queen of Clubs“ geführt; sie bestätigt sowohl den Namen als auch die Stellung innerhalb der Stab- beziehungsweise Keulenfarbe. Die erhaltene Folge gehört zum vollständigen, heute in der Pinacoteca di Brera verwahrten Sola-Busca-Spiel; die unkolorierte Fassung wird mit der Kupferstichproduktion von 1491 verbunden. Die Zuschreibung an Nicola di Maestro Antonio d’Ancona ist in der Forschung verbreitet, aber nicht in allen Einzelheiten unumstritten. Die Benennung, Datierung und Rangzuordnung sind von der weiterführenden Symbolinterpretation zu trennen. (historische Fassung der Palas-Karte, Überblick zur erhaltenen Kartenfolge)

Pallas ist in der antiken Überlieferung die Göttin der überlegten Kriegführung, des Handwerks, der Stadtordnung und der durch Einsicht gelenkten Macht. Doch die Karte illustriert keine bestimmte Episode aus ihrem Mythos. Sie zeigt weder Kampf noch Geburt, weder ein Tier noch eine erkennbare kultische Handlung. Auch die für Athena häufig belegten Attribute Helm, Speer und Aegis sind hier nicht eindeutig vorhanden. Der sichtbare Stab ist daher zunächst der Gegenstand ihrer Farbe und darf nicht nachträglich in einen Speer verwandelt werden. Gerade diese Abweichung ist bedeutsam: Die Karte übernimmt einen antiken Namen, bindet ihn aber an die Ordnung der Stäbe und an den Rang einer Königin.

Die Stabfarbe bezeichnet historisch zunächst eine der vier Spielfarben. Ihre spätere feste Gleichsetzung mit dem Element Feuer gehört nicht zur sicher belegbaren ursprünglichen Bedeutung des Sola Busca. In einer hermetischen Auslegung kann der Stab dennoch als Bild gerichteter Kraft gelesen werden, weil seine Form tatsächlich eine Achse bildet, von einer Hand geführt wird und die Bildfläche gliedert. Er steht dann nicht für ungehemmtes Aufflammen, sondern für Energie, die eine Richtung erhalten hat. Das Entscheidende ist weniger die Stärke als die Führung der Stärke.

Diese Qualität unterscheidet die Königin von den vorangehenden Rangstufen. Der Bube steht im höfischen Entwicklungsmodell für eine Kraft, die erst gelernt und übernommen werden muss. Der Ritter trägt sie in die Bewegung und Bewährung. Die Königin der Stäbe sitzt. Die äußere Fortbewegung ist beendet, doch die Handlungskraft ist nicht erloschen. Sie hat sich gesammelt, verkörpert und in Haltung verwandelt. Der nach ihr folgende König kann die Stabkraft als öffentliches Gesetz oder als ausdrücklich ausgeübte Herrschaft darstellen; die Königin bezeichnet zuvor jene Reifestufe, auf der Macht innerlich getragen werden muss, bevor sie äußerlich legitim werden kann.

Die Zahl 13 bezeichnet innerhalb der Farbe ihren Rangplatz. Sie ist sichtbar, doch sie sollte nicht vorschnell mit der dreizehnten Trumpfkarte oder einer modernen numerologischen Todesbedeutung gleichgesetzt werden. Als dreizehnte Karte der Reihe steht die Königin zwischen Ritter und König, zwischen Bewährung und abschließender Souveränität. Ihre Stellung ist weder Anfang noch äußerster Abschluss. Sie ist die Schwelle, an der die durch die Zahlenkarten vielfach erprobte

Stabkraft eine persönliche Gestalt annimmt. Die Reihe spricht nun nicht mehr nur von Mengen, Verbindungen und Konflikten der Stäbe, sondern von einem Wesen, das ihre Qualität zu halten vermag.

Das Bild übersetzt diesen Rang in eine Spannung von Festigkeit und Offenheit. Der Thron bindet die Figur an einen bestimmten Ort. Der Stab verstärkt die Vertikale dieser Bindung. Krone, Rückenlehne und die hohen Aufsätze des Sitzes verdichten die obere linke Bildhälfte zu einer Architektur des Ranges. Demgegenüber öffnet sich rechts der Himmel. Die erhobene Hand bleibt innerhalb des Rahmens, weist aber in den unbesetzten Raum. Herrschaft erscheint deshalb nicht als bloßes Festhalten. Sie besteht in der Fähigkeit, aus einem gefestigten Mittelpunkt heraus Beziehung zum noch Unbestimmten aufzunehmen.

Auch die beiden Hände folgen dieser Ordnung. Die linke umfasst den Stab; die rechte bleibt leer. Die eine Hand hält, die andere unterscheidet, zeigt oder empfängt. Ohne die haltende Hand würde die Kraft ihre Achse verlieren. Ohne die freie Hand würde die Achse zur Starrheit. Pallas verkörpert somit eine doppelte Handlungsmacht: Konzentration und fein abgestufte Antwort. Ihre Macht ist weder rein aktiv noch rein passiv. Sie führt den Stab, doch sie schlägt nicht mit ihm. Sie öffnet die Hand, doch sie gibt sich dem Außen nicht haltlos preis.

Der Fächer vertieft diese Zwischenstellung. Er ist kein vollständig geschlossenes Bündel, aber auch keine weit entfaltete Fläche. Seine strahlenförmigen Segmente enthalten die Möglichkeit weiterer Öffnung. In der Nähe des gebeugten Knies liegt er zwischen Körper und Außenraum. Hermetisch kann darin ein Bild der dosierten Offenbarung gesehen werden: Erkenntnis wird nicht auf einmal preisgegeben, sondern nach Maß entfaltet. Diese Lesart bleibt eine spätere symbolische Deutung; historisch ist zunächst nur ein höfischer Gegenstand sichtbar. Doch gerade seine konkrete Form erlaubt die weiterführende Vorstellung, dass Vielheit aus einem gemeinsamen Mittelpunkt hervorgeht und wieder auf ihn zurückbezogen bleibt.

Das rote Tuch über dem Schoß setzt gegen das graugrüne Gewand einen kräftigen Farbakzent. Rot sammelt sich nicht im Himmel und nicht an der Krone, sondern im unteren Bereich des Körpers. In einer alchemistischen Lesart könnte diese Färbung an die *rubedo* erinnern, die Phase der geröteten, verwirklichten Materie. Eine solche Zuordnung ist nicht als ursprüngliche Erklärung der Kolorierung beweisbar. Sie gewinnt ihre Plausibilität erst im Zusammenhang einer hermetischen Gesamtleutung: Die Kraft bleibt nicht abstrakt am oberen Ende des Stabes, sondern senkt sich in Körper, Stoff, Gewicht und Boden. Geistige Herrschaft muss verkörpert werden, sonst bleibt sie bloße Vorstellung.

Pallas' mythologische Eigenart verstärkt diese Bewegung auf paradoxe Weise. Athena entsteht nach der antiken Erzählung aus dem Haupt des Zeus. Sie ist eine Gestalt des hervortretenden Gedankens, eine bereits gerüstete Intelligenz, die nicht allmählich aus kindlicher Unreife hervorwächst. Die Karte zeigt diese Geburt nicht. Dennoch kann der überlieferte Name den hermetischen Leser zu einer Analogie führen: Die Königin der Stäbe verkörpert Energie, die durch den *Nous* Form erhalten hat. Der

Stab ist dann nicht das Feuer des Affekts, sondern die verlängerte Achse eines geordneten Bewusstseins.

Hier berührt die Karte das neuplatonische Verhältnis von Einheit und Vielheit. Der eine Stab durchzieht fast die gesamte Höhe der Figur. Der Fächer dagegen besteht aus mehreren Segmenten, die von einem gemeinsamen unteren Punkt ausstrahlen. In dieser Gegenüberstellung lässt sich vorsichtig das Verhältnis von Ursprung und Entfaltung erkennen: Einheit ist nicht die Auslöschung des Vielen, sondern dessen ordnendes Prinzip. Die Königin hält die Achse, während neben ihr die gegliederte Fläche erscheint. Ihre Würde liegt darin, beides nicht zu vermischen. Sie lässt die Vielheit hervortreten, ohne den Mittelpunkt zu verlieren.

Innerhalb des gesamten Systems der Kleinen Arkana tritt damit eine spezifische Aufgabe der Stäbe hervor. Die Schwerter können unterscheiden, trennen und urteilen; die Kelche können aufnehmen, verbinden und verwandeln; die Münzen können festhalten, abbilden und in die materielle Ordnung überführen. Die Stäbe setzen Kraft in Richtung um. In der Königin werden diese Funktionen nicht ersetzt, sondern miteinander vermittelt. Ihre freie Hand besitzt etwas von der unterscheidenden Feinheit der Schwerter, ihr Schoß und der nahe Fächer etwas von der aufnehmenden Qualität der Kelche, Thron und Gewand etwas von der Verdichtung der Münzen. Doch die Achse bleibt der Stab. Die Karte bildet einen Mikrokosmos der vier Farben, ohne ihre eigene Grundspannung preiszugeben.

Historisch gehört die Erscheinung der gekrönten, kostbar gekleideten Frau in die höfische Kultur Norditaliens. Das Umfeld der Este ist deshalb ein wichtiger Vergleichsraum. Ferrara war im 15. Jahrhundert ein Zentrum höfischer Kartenspiele, humanistischer Geschichtsbilder und gelehrter Bildprogramme. Ein eindeutiger urkundlicher Nachweis, dass das Sola Busca von den Este in Auftrag gegeben wurde, liegt jedoch nicht vor. Ebenso ist auf dieser Karte kein sicher identifizierbares Este-Wappen zu sehen. Der Thron, die Krone, das Gewand und der antike Name belegen eine höfisch-humanistische Bildsprache; sie beweisen keine konkrete Auftraggeberschaft. Das Haus Este ist daher als historischer Resonanzraum, nicht als feststehender Besitzer oder Urheber des Programms zu behandeln.

Gerade in einem solchen Milieu konnte Pallas zur Gestalt einer geistigen Aristokratie werden. Herrschaft sollte sich nicht allein durch Abstammung, Waffen oder Reichtum rechtfertigen, sondern durch Bildung, Selbstbeherrschung und die Fähigkeit, eine politische Vielheit zu ordnen. Die sitzende Pallas verkörpert diese Forderung deutlicher als eine kämpfende Figur es könnte. Ihre Ruhe ist nicht Untätigkeit. Sie ist die sichtbare Form einer Kraft, die nicht mehr jedem Reiz folgen muss.

Die Alexanderzeugungslegende darf nur mit großer Zurückhaltung herangezogen werden. Auf der Karte sind weder Alexander noch Olympias, Nektanebos oder Ammon dargestellt. Es gibt auch keine sichtbare Zeugungs- oder Geburtsszene. Ein unmittelbarer ikonographischer Alexanderbezug wäre daher unbelegt. Innerhalb des größeren Deutungskorpus entsteht jedoch eine strukturelle Entsprechung. Der

spätantike Alexanderroman erzählt, wie der vertriebene ägyptische König und Magier Nektanebos sich Olympias unter göttlicher Gestalt nähert und Alexander zeugt. Diese Erzählung ist Legende, nicht Biographie des historischen Alexander. Sie verbindet Herrschaftsbeginn, astrologische Berechnung, Täuschung, göttlichen Anspruch und außergewöhnliche Geburt. (Überlieferung des Alexanderromans)

Pallas bietet hierzu keine Illustration, wohl aber ein Gegenbild. In der Alexanderlegende wird eine neue Herrscherkraft durch die problematische Verbindung menschlicher und vermeintlich göttlicher Sphären hervorgebracht. Pallas dagegen erscheint als bereits gereifte Intelligenz auf dem Thron. Hermetisch gesprochen steht Alexander für die zu erzeugende heroische Kraft, Pallas für jene ordnende Weisheit, ohne die heroische Energie in Eroberung, Hybris und Zerfall umschlagen kann. Diese Beziehung ist eine spätere systematische Lesart, keine historisch bewiesene Absicht des Kartenentwerfers. Sie lässt die Kapitel jedoch miteinander sprechen: Zeugung allein genügt nicht; das Hervorgebrachte muss zur Selbstregierung gelangen.

An diesem Punkt gewinnt Saturn Bedeutung, wiederum nicht als sichtbare Gestalt der Karte, sondern als übergeordneter hermetischer Schlüssel. Peter Mark Adams hat das Sola Busca in *The Game of Saturn* als ein verschlüsseltes, möglicherweise rituell ausgerichtetes Bildsystem gelesen. Seine Saturnthese ist eine moderne Interpretation und innerhalb der Forschung nicht allgemein erwiesen. Ihre Stärke liegt darin, Zeit, Grenze, Tod, Konzentration, Melancholie, Weisheit und Transformation als zusammenhängende Struktur des Decks lesbar zu machen; ihre Kühnheit verlangt, historische Belege und hermetische Konstruktion auseinanderzuhalten. (Peter Mark Adams, *The Game of Saturn*)

Auf Pallas bezogen erscheint das Saturnische zunächst in der Form der Grenze. Der Rahmen schließt die Karte. Der Thron bindet den Körper. Der Stab richtet ihn auf eine feste Achse aus. Der Fächer bleibt nur teilweise geöffnet. Die Geste wird begonnen, aber nicht zur großen Bewegung ausgeweitet. Nichts davon beweist eine ursprüngliche Saturnzuordnung. Doch zusammen bilden diese sichtbaren Einzelheiten eine Grammatik der Konzentration. Kraft wird nicht vernichtet, sondern begrenzt, damit sie wirksam werden kann.

Saturn und Pallas stehen so für zwei aufeinander angewiesene Prinzipien. Pallas gibt der Kraft vernünftige Gestalt; Saturn gibt dieser Gestalt Dauer, Grenze und Gewicht. Ohne Pallas würde die saturnische Konzentration zur Verhärtung. Ohne Saturn würde die pallasische Intelligenz in Möglichkeiten zerstreut bleiben. Der Beginn liegt nicht außerhalb der Grenze, sondern entsteht durch sie. Wie der eine Mittelpunkt des Fächers seine vielen Segmente ermöglicht, so schafft die Beschränkung erst den Raum einer bestimmten Form.

In alchemistischer Sprache wäre die Königin deshalb nicht einfach der Triumph des Feuers. Sie bezeichnet den Augenblick, in dem das Flüchtige gehalten werden kann, ohne zu erlöschen. Die saturnische Verdichtung bereitet eine neue Gestalt vor; die pallasische Vernunft entscheidet, welche Gestalt entstehen soll. Das Alte wird nicht

aus bloßer Zerstörung begrenzt, sondern damit seine ungebundene Energie in eine tragfähige Ordnung übergehen kann. Darin verschränken sich Ende und Anfang: Der ritterliche Drang endet am Thron, doch aus diesem Ende beginnt die souveräne Form.

Die menschliche Wahrheit der Karte liegt daher in einer seltenen Art von Macht. Sie besteht nicht darin, den Raum mit Bewegung zu füllen, sondern einen Mittelpunkt zu bilden, von dem aus Bewegung sinnvoll werden kann. Innen und Außen bleiben unterschieden: innen die gebundene Achse, der Thron, das schwere Gewand; außen der helle Himmel und die noch nicht besetzte Weite. Die erhobene Hand verbindet beide Bereiche, ohne ihre Grenze aufzuheben. Der Mensch wird nicht dadurch frei, dass er jede Bindung abschüttelt, sondern dadurch, dass er die richtige Bindung erkennt und bewusst trägt.

Innerhalb des Gesamtweges der Kleinen Arkana ist die Königin der Stäbe notwendig, weil Kraft ohne Verkörperung unvollständig bleibt. Die Zahlenkarten können ihre Entstehung, Vermehrung, Kreuzung, Belastung und Erschöpfung zeigen; die Hofkarten müssen offenbaren, wer diese Kraft zu tragen vermag. Pallas antwortet darauf nicht mit einem Angriff, sondern mit einer Haltung. Sie zeigt, dass reife Wirksamkeit zugleich Sammlung, Maß und Beziehung ist.

Ihre abschließende Erkenntnis lautet deshalb nicht, dass Weisheit über Kraft herrsche, als wären beide voneinander getrennt. Pallas offenbart vielmehr, dass eine Kraft erst dort ganz zu sich selbst kommt, wo sie weise geworden ist. Der Stab wird nicht abgelegt, doch er wird auch nicht geschwungen. Er ruht in der Hand einer Gestalt, die zwischen Thron und Himmel, Festigkeit und Öffnung, Einheit und Vielheit ihren Ort gefunden hat. In dieser Ruhe liegt kein Stillstand. Sie ist jener saturnisch verdichtete Anfang, aus dem eine neue Ordnung hervorgehen kann.



Die hochformatige Karte wird von mehreren schmalen, rechteckigen Rahmenlinien eingefasst. Im oberen Bildfeld verläuft eine Inschrift, deren sichtbare Buchstaben links „LEVIO“ und rechts „PLAV...“ ergeben; weitere Buchstaben und ein „R“ stehen am rechten Rand. Unten rechts erscheint die Zahl 14. Vor einem hellblauen Hintergrund sitzt eine einzelne, nach links gewandte menschliche Gestalt. Ihr Oberkörper ist nahezu frontal gezeigt, während Kopf und Gesicht im Profil erscheinen. Die Figur trägt eine goldfarbene, gezackte Krone über langem, dunklem Haar. Der Rumpf ist von einem eng anliegenden blauen Kleidungs- oder Rüstungsteil bedeckt, dessen Oberfläche durch Linien und rundliche Erhebungen gegliedert ist. Unterhalb der Hüfte liegt ein rotes, in Falten fallendes Gewand. Auch

die Ärmel und die bis über die Knöchel reichenden Beinkleidungen sind rot; Knie, Unterschenkelabschnitte und Zehen bleiben unbedeckt.

Mit der tiefer gehaltenen Hand umfasst die Figur einen langen, hellen Stab, der fast senkrecht vom unteren bis in das obere Bildfeld reicht. Sein oberes Ende trägt eine kugelförmige Verdickung. Der andere Arm ist angewinkelt; die zugehörige Hand befindet sich vor dem Brustbereich, und der ausgestreckte Zeigefinger weist seitwärts nach links. Am linken Bildrand steht ein zweiter, dunklerer, schmaler Schaft, dessen oberes Ende von einer dunklen, rötlichen Form abgeschlossen wird. Hinter Kopf und Oberkörper zieht sich ein breites violettes Tuch in einem Bogen von der linken oberen Seite zur rechten oberen Ecke. Dort rollt sich sein Ende ein. Ein weiterer violetter, annähernd rechteckiger Abschnitt hängt hinter der rechten Schulter herab.

Unter und neben der sitzenden Gestalt erscheinen zwei hellbraune, löwenartige Tiere. Ihre Köpfe liegen beiderseits der menschlichen Figur und sind nach außen gerichtet. Links ist ein Gesicht mit kurzer Schnauze, geöffneten Augen und einer das Gesicht umgebenden Mähne zu erkennen; rechts erscheint ein zweiter Kopf mit längerer, wenig gezeichneter Mähne. Unterhalb der Köpfe sind helle Tierkörper und mehrere Beine sichtbar. Die Beine der gekrönten Figur stehen zwischen beziehungsweise vor diesen Tierkörpern. Am unteren Bildrand liegt zwischen ihren Füßen ein blaues, gewölbtes Objekt mit dunklem Rand; davor verläuft eine schmale, gebogene Form über den Boden. Der Boden selbst besteht aus einem hellen Vordergrund, einer dunklen horizontalen Zone und einzelnen kurzen, grasartigen Strichen. Die Komposition wird von der Vertikale des hellen Stabes, dem Bogen des violetten Tuches, der seitwärts weisenden Hand und den nach außen gerichteten Tierköpfen bestimmt.

Erst nach dieser Bestandsaufnahme lässt sich die innere Ordnung des Bildes befragen. Die Figur sitzt, doch ihre Ruhe ist nicht passiv. Der senkrechte Stab bindet oben und unten zusammen, während der ausgestreckte Finger eine Richtung innerhalb der waagerechten Ebene bezeichnet. Vertikale Sammlung und horizontale Weisung begegnen sich im Körper des Königs. Er hält das eine fest und weist auf das andere. Dadurch erscheint seine Herrschaft nicht als bloßer Besitz einer Würde, sondern als Fähigkeit, eine aufgerichtete Kraft in eine bestimmte Richtung zu führen. Der Stab bleibt in seiner Hand gerade; die Geste übersetzt diese Geradheit in Entscheidung.

Auch die beiden löwenartigen Tiere steigern zunächst die formale Spannung. Ihre Köpfe wenden sich voneinander ab, während die menschliche Gestalt zwischen ihnen den Mittelpunkt einnimmt. Die tierischen Körper breiten die Komposition nach beiden Seiten aus; der König sammelt diese seitliche Ausdehnung in seiner aufrechten Mitte. Ob die Tiere als ein zusammengehöriges Paar, als Bestandteil eines Sitzes oder als zwei voneinander getrennte Wesen gedacht sind, lässt sich aus dem Bild nicht mit letzter Sicherheit entscheiden. Eindeutig ist jedoch, dass ihre sichtbare Kraft der menschlichen Figur räumlich untergeordnet ist. Sie verdrängt die Tiere nicht, sondern nimmt zwischen ihnen Platz. Die Herrschaft, die hier sichtbar wird,

besteht deshalb weniger in der Vernichtung des Animalischen als in seiner Einordnung.

Der violette Bogen über dem König erzeugt zugleich Schutz und Begrenzung. Er überwölbt die Figur, ohne den Raum vollständig zu schließen. Die Krone erhebt sich in diesen Bogen hinein, während der Stab ihn überschneidet. So entsteht ein dreifaches Verhältnis von Körper, Rang und Maß: Der Körper ist Träger der Kraft, die Krone bezeichnet die erreichte Stufe, der umgebende Bogen setzt dieser Erhöhung eine Grenze. Der König ist der Höchste seiner Farbe, aber nicht grenzenlos. Gerade darin unterscheidet sich reife Herrschaft von ungeordneter Macht.

Die Stäbe bilden die Sphäre des Impulses, der Initiative, der Entzündung und der nach außen drängenden Wirksamkeit. Eine solche Zuordnung ist nicht als urkundlich gesicherte Bedeutung des spätfünfzehnten Jahrhunderts auszugeben; sie gehört zu einer späteren hermetischen Systematisierung. Das konkrete Bild trägt diese Lesart jedoch, weil es die Stabkraft nicht als ungebundene Bewegung zeigt. Der König läuft nicht, schlägt nicht und hebt den Stab nicht zum Angriff. Er hält ihn senkrecht und richtet zugleich die Aufmerksamkeit durch eine knappe Geste. Die Energie der Farbe ist auf ihrer königlichen Rangstufe zur Verfügung geworden. Was in den Zahlenkarten als Entstehen, Vermehren, Kämpfen, Tragen und Ordnen der Stäbe erscheint, wird hier zu einer verkörperten Fähigkeit: Kraft ist nicht mehr nur vorhanden, sondern regierbar.

Innerhalb der Hofkarten bezeichnet der König den höchsten Grad äußerer Verkörperung. Der Page steht am Beginn des Lernens, der Ritter bringt eine Qualität in Bewegung, die Königin bewahrt und gestaltet sie im inneren Raum, der König verantwortet ihre öffentliche Wirksamkeit. Diese Abfolge ist keine gesicherte Spielregel des historischen Sola Busca, sondern ein hermetisches Entwicklungsmodell. Für den König der Stäbe erweist es sich dennoch als fruchtbar. Seine Krone allein macht ihn nicht zum Herrscher. Erst die Verbindung von festem Griff, aufgerichtetem Stab, sitzender Sammlung und gerichteter Handbewegung lässt erkennen, worin die Reife dieses Ranges besteht: Er vermag den Impuls zu begrenzen, ohne ihn zu ersticken, und ihn freizusetzen, ohne ihn der Willkür zu überlassen.

Damit antwortet die Karte auf die vorausgehenden Stabkarten. Deren Vielheit wird in der einen gehaltenen Vertikale zusammengezogen. Die auseinanderstrebenden Möglichkeiten der Farbe finden ein Zentrum; die Last des Vielen wird zur Verantwortung des Einen. Zugleich bleibt der König auf die übrigen Hofgestalten angewiesen. Ohne den lernenden Anfang des Pagen, die Bewährung des Ritters und die bewahrende Formkraft der Königin wäre seine Herrschaft leer. Der Rang ist nicht einfach ein Platz oberhalb der anderen, sondern deren Verdichtung. In ihm muss weiterhin gegenwärtig bleiben, was er überwunden hat: Unreife, bloßer Drang, ungeprüfte Bewegung und die Gefahr, schöpferische Macht mit persönlicher Allmacht zu verwechseln.

Die Inschrift eröffnet eine historische, aber keineswegs abgeschlossene Deutungsebene. In der kunsthistorischen Forschung wird „LEVIO PLAVTO R.“ nicht einheitlich erklärt. Der Katalog zur Brera-Ausstellung erwägt, dass sich darin die Namen zweier lateinischer Dichter, Laevius und Plautus, überlagern könnten; ausdrücklich wird diese Identifizierung als mehrdeutig behandelt. Derselbe Katalog bezeichnet die Karte als „Levio Plavto R[ex]“, König der Stäbe, und ordnet sie dem vollständigen, kolorierten Sola-Busca-Zyklus der Pinacoteca di Brera zu. Eine eindeutige Gleichsetzung mit einer einzelnen historischen Person ist daher nicht zulässig. Il segreto dei segreti – Ausstellungskatalog

Gerade die mögliche Verbindung zweier Dichternamen wäre für die Stabfarbe bedeutsam. Dann erschiene die königliche Wirksamkeit nicht allein als politische oder militärische Gewalt, sondern als Herrschaft des gestalteten Wortes. Plautus war der große römische Komödiendichter; Laevius galt als gelehrter, formal experimentierender Dichter. Eine solche Lesung bleibt hypothetisch, doch sie folgt der tatsächlich vorhandenen Inschrift und ergänzt nichts in das Bild hinein. Der Stab könnte auf dieser späteren Deutungsebene zur aufgerichteten Rede werden: zur Fähigkeit, eine innere Vorstellung so zu formen, dass sie in der gemeinsamen Welt Wirkung entfaltet. Die weisende Hand gäbe dieser Rede Richtung, die Krone verleihe ihr Verantwortung, und die Tiere unterhalb der Figur bezeichneten jene elementaren Affekte, die dichterische oder politische Sprache ergreifen und ordnen kann.

Eine andere, in jüngerer Zeit vorgeschlagene Lesart bringt den Namen mit Rubellius Plautus in Verbindung, dem julisch-claudischen Aristokraten und möglichen Rivalen Neros. Diese Identifizierung ist philologisch nicht gesichert und darf daher nicht als ursprüngliche Benennung der Karte gelten. Als nachträgliche historische Resonanz ist sie jedoch bemerkenswert. Tacitus beschreibt Rubellius Plautus als einen Mann von strenger Haltung und zurückgezogener Lebensführung, dessen bloße Abstammung und wachsende öffentliche Reputation Nero als Bedrohung erschienen. Ein Komet wurde damals als Vorzeichen eines Herrscherwechsels gedeutet; Plautus wurde verbannt und später auf Neros Befehl getötet. Tacitus, Annalen XIV, 22

Diese mögliche Resonanz verschiebt den Begriff des Königtums. Der wahre König wäre dann nicht notwendig derjenige, der den Thron tatsächlich besitzt. Er könnte auch derjenige sein, dessen Maß, Ernst und Selbstbegrenzung die Maßlosigkeit des amtierenden Tyrannen entlarven. Der ausgestreckte Finger erschiene nicht als lauter Befehl, sondern als stille Bestimmung einer Grenze. Die ruhende Gestalt zwischen den Tieren würde eine Kraft verkörpern, die gerade deshalb gefährlich für die Tyrannei wird, weil sie sich nicht von jedem Impuls fortreißen lässt. Doch diese Deutung muss ausdrücklich sekundär bleiben: Das Bild beweist weder, dass Rubellius Plautus gemeint ist, noch zeigt es Nero oder eine konkrete Episode aus dessen Leben.

Das historische Milieu des Decks führt nach Ferrara und in den Umkreis jener höfischen Kultur, die unter den Este antike Geschichte, Dichtung, politische

Repräsentation und gelehrte Bilderfindung miteinander verband. Die erhaltenen Drucke werden in der Forschung als ferraresisch und um 1491 entstanden eingeordnet; die Zuschreibung des Entwurfs und die genauere Auftragssituation bleiben Gegenstand der Diskussion. British Museum, Sola-Busca-Tarocchi Der Este-Hof ist daher ein historisch plausibler Resonanzraum, aber kein bewiesener Auftraggeber dieser Karte. Auf dem Bild ist kein zweifelsfreies Este-Wappen sichtbar. Der Bezug darf folglich nicht über ein erfundenes Emblem hergestellt werden, sondern nur über die höfisch-humanistische Form des Ganzen: antikisierender Name, königlicher Rang, gelehrte Mehrdeutigkeit und die Verwandlung alter Geschichte in einen Spiegel gegenwärtiger Herrschaft.

In diesem Spiegel begegnet der König der Stäbe auch dem Alexander-Komplex des Decks. Alexander selbst ist ausdrücklich dem König der Schwerter zugeordnet; die Figuren Amone, Olinpia und Natanabo verbinden die Hofkarten mit dem legendären Erzählkreis seiner Herkunft. In der spätantiken und mittelalterlichen Alexanderüberlieferung wird seine Zeugung nicht als einfache dynastische Abstammung erzählt. Der ägyptische König und Magier Nektanebos nähert sich Olympias in der Gestalt beziehungsweise unter dem Zeichen Ammons; daraus entsteht eine Herkunftserzählung, in der politische Geburt, göttliche Legitimation, Magie und Täuschung ineinandergreifen. Dieser Zusammenhang ist im König der Stäbe nicht dargestellt. Weder Olympias noch Nektanebos, Ammon oder eine Zeugungsszene sind auf der Karte sichtbar.

Dennoch kann die Karte innerhalb des Gesamtzyklus auf die Alexanderfrage antworten. Die Zeugungslegende handelt vom Anfang außergewöhnlicher Macht; der König der Stäbe handelt von deren gereifter Grenze. Alexander verkörpert Expansion, Weltentwurf und den Drang, Verschiedenes in einer neuen Ordnung zu vereinen. Der Stabkönig zeigt, was diesem Anfang fehlen würde, bliebe er bloße Entgrenzung: Sammlung, Richtung und Maß. So entsteht die Folge Karte, Alexanderbezug, Saturnbezug nicht aus einer behaupteten Bildidentität, sondern aus einer systematischen Spannung. Alexander steht für das außerordentliche Beginnen; der König der Stäbe prüft, ob das Begonnene regierungsfähig geworden ist; Saturn setzt der Macht jene Grenze, ohne die sie in Hybris umschlüge.

Peter Mark Adams' Deutung des Sola Busca als „Game of Saturn“ gehört zu einer modernen hermetischen Interpretation und nicht zum Bestand zweifelsfrei gesicherter historischer Tatsachen. Adams liest das Deck als verschlüsseltes Werk einer Renaissance-Elite, in dem planetarische Mächte, der Alexanderkreis, die Riten Ammons und ein ferraresischer Saturnkult miteinander verflochten seien. Seine These reicht bis zur Vorstellung eines dunklen theurgischen Kultobjekts unter der Herrschaft Baal Hammons beziehungsweise Kronos-Saturns. Diese weitreichende Konstruktion ist als solche kenntlich zu halten; sie darf nicht rückwirkend zur ursprünglichen Bedeutung jedes einzelnen Bilddetails erklärt werden. Peter Mark Adams, *The Game of Saturn*

Als hermetischer Schlüssel erhellt Saturn die Karte dennoch auf besondere Weise. Saturn ist Zeit, Grenze, Tod, Konzentration, Melancholie, Weisheit und

Transformation. Er ist das Prinzip, das eine Gestalt beendet, indem es sie auf ihr Wesentliches zurückführt. Beim König der Stäbe zeigt sich diese Energie nicht in einem sichtbaren Planetensymbol, sondern in der formalen Disziplin der Feuerkraft: Der Stab wird gehalten; der Körper sitzt; die Tiere bleiben unterhalb der menschlichen Mitte; der übergreifende Stoff umschließt den Raum; die Hand bezeichnet eine Richtung. Alles ist Kraft, aber nichts ist formlos.

Saturn verschränkt Anfang und Grenze. Ohne den stäbischen Anfang gäbe es keinen Willen, kein Werk und keine schöpferische Hervorbringung. Ohne die saturnische Grenze könnte dieser Anfang jedoch niemals Gestalt gewinnen. Unbegrenztes Feuer verbrennt seinen eigenen Gegenstand; konzentriertes Feuer verwandelt ihn. Der König steht deshalb nicht am Ende der Stäbe, weil die Kraft erloschen wäre, sondern weil sie in eine Form eingetreten ist, die Dauer, Verantwortung und Übertragbarkeit ermöglicht. Sein Königtum ist die Kunst, das Feuer lange genug zu halten, damit aus dem Impuls ein Werk wird.

Alchemistisch entspricht diese Haltung der Notwendigkeit des Gefäßes. Die Hitze allein vollbringt keine Transformation. Erst die Umschließung verhindert, dass sich die wirksame Kraft zerstreut. In diesem Sinne bilden der gebogene Stoff, die ruhende Körperhaltung und der senkrechte Stab gemeinsam ein Bild der Konzentration. Die tierische Energie wird nicht abgeschnitten; sie wird in den Prozess aufgenommen. Die rote Bekleidung umgibt den blauen Rumpf, sodass Wärme und Kühle, Aktivität und Sammlung, Außenwirkung und innere Festigkeit in einer Gestalt zusammentreten. Diese Farbbeziehung ist zunächst eine sichtbare Tatsache; ihre alchemistische Lesung als Verbindung gegensätzlicher Qualitäten ist eine spätere Auslegung.

Neuplatonisch betrachtet hat der König gelernt, dass Herrschaft zuerst eine Ordnung der eigenen Vielheit verlangt. Die beiden nach außen gewendeten Tierköpfe können als auseinanderstrebende Kräfte der Seele gelesen werden, während der menschliche Mittelpunkt ihre gemeinsame Achse bildet. Der Stab entspricht dann nicht einem äußerlichen Zepter, sondern der inneren Geradheit, durch welche die Seele ihre Bewegungen auf ein übergeordnetes Ziel ausrichtet. Die seitwärts weisende Hand erinnert jedoch daran, dass Erkenntnis nicht in selbstgenügsamer Innerlichkeit enden darf. Was im Zentrum geordnet wurde, muss in die Welt treten. Innen und Außen sind keine getrennten Reiche: Das Äußere erhält seine Richtung aus dem Inneren, und das Innere bewährt seine Wahrheit in äußerer Gestaltung.

Darin berührt der König der Stäbe die übrigen Farben. Von den Schwertern benötigt er Unterscheidung und Urteil, damit seine Weisung nicht zum blinden Befehl wird. Von den Kelchen benötigt er Empfänglichkeit und Bindung, damit Macht nicht vereinsamt. Von den Münzen benötigt er Dauer und materielle Ausführung, damit der Impuls nicht in bloßer Möglichkeit verbleibt. Seine eigene Gabe ist jene Entzündung, ohne die Urteil, Gemeinschaft und Form unbewegt blieben. Er ist daher weder der Herr über die anderen Farben noch eine abgeschlossene

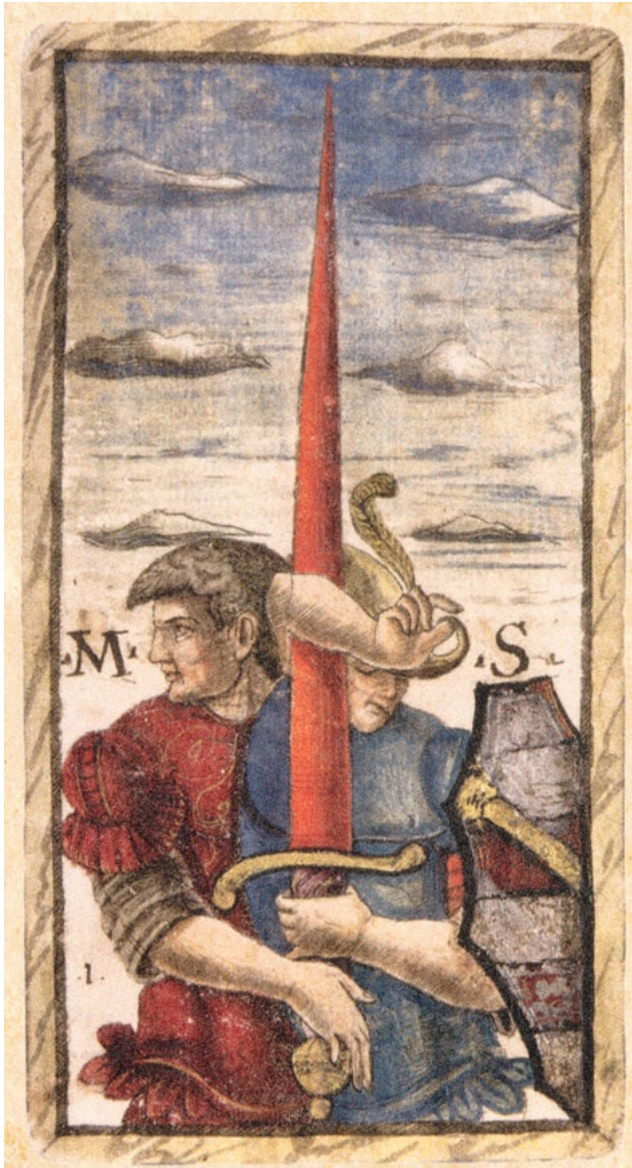
Vollkommenheit. Er ist ein notwendiges Organ des Ganzen: die Instanz, die Möglichkeit in verantwortete Wirksamkeit überführt.

Die konkrete Situation der Karte ist schließlich die eines Menschen, der handeln könnte, aber nicht handeln muss, um seine Kraft zu beweisen. Er sitzt zwischen Kräften, hält das Zeichen seiner Farbe und weist. Der entscheidende Vorgang ist nicht ein äußerer Kampf, sondern die Verwandlung von Energie in Autorität. Zeitlich liegt darin ein langer Reifungsprozess. Der König hat den Anfang nicht verlassen; er trägt ihn in verdichteter Form weiter. Ebenso ist die Grenze für ihn kein bloßes Ende. Sie ist die Bedingung, unter der ein neuer Anfang Bestand haben kann.

Innerhalb des Gesamtweges der Kleinen Arkana verkörpert der König der Stäbe deshalb die Schwelle zwischen schöpferischem Vermögen und verantwortlicher Weltgestaltung. Die Karte ist notwendig, weil das System nicht bei der Erweckung von Kräften stehen bleiben darf. Ein Einweihungsweg, der nur Intensität erzeugt, ohne Maß, Richtung und Selbstbegrenzung hervorzubringen, führt nicht zur Freiheit, sondern zur Besessenheit durch die eigene Energie. Erst der König macht aus dem Feuer eine regierbare Macht. Seine besondere Wahrheit lautet: Vollendete Handlungskraft zeigt sich nicht darin, dass nichts sie begrenzt, sondern darin, dass sie ihre Grenze erkennt, in ihr Gestalt gewinnt und aus dieser Verdichtung einen Anfang hervorbringt, der mehr ist als die Wiederholung des alten Willens.

Die Schwerter

As der Schwerter



In einem hochrechteckigen, hellen Rahmen stehen zwei männliche Gestalten dicht nebeneinander. Beide sind nur ungefähr bis zur Hüfte sichtbar. Die linke Gestalt trägt ein rotes, an Schultern und Ärmeln mehrfach gegliedertes Gewand. Ihr Kopf ist unbedeckt; das kurze dunkle Haar liegt eng an. Das Gesicht ist im Profil nach links gewandt. Der rechte Arm führt schräg nach unten über den Körper. Die lang ausgestreckte Hand liegt vor einem kleinen runden, goldfarbenen Gegenstand, unter dem ein weiterer kleiner, ebenfalls goldfarbener Ansatz sichtbar ist.

Die zweite Gestalt befindet sich etwas weiter hinten und näher an der senkrechten Mittelachse. Sie trägt ein blaues Gewand und einen großen goldfarbenen Helm. Dessen weit ausladender vorderer Teil verdeckt die Stirn und einen Teil des Gesichts. Auf der Oberseite erhebt sich ein gebogener, nach vorn geneigter Aufsatz. Der Kopf ist leicht gesenkt. Vor der Brust umfasst eine Hand den Griff eines Schwertes. Dessen goldfarbene Parierstange verläuft nahezu waagrecht und ist an beiden Enden abwärts gebogen. Der Griff erscheint rötlich. Die Klinge steigt von der Hand aus durch die gesamte Bildmitte senkrecht nach oben. Sie ist rot gefärbt, breit an ihrer Basis und verjüngt sich gleichmäßig zu einer langen Spitze, die bis nahe an den oberen Kartenrand reicht.

Am rechten Bildrand steht hinter der blau gekleideten Gestalt ein hoher, länglicher Schild. Seine Fläche ist durch mehrere Querlinien gegliedert. Ein breites gelbes Band läuft schräg durch den oberen mittleren Abschnitt; daneben und darunter erscheinen rote, graue und helle Felder. Hinter den Köpfen stehen auf dem hellen Grund die schwarzen Buchstaben „M“ und „S“, jeweils von kleinen Punkten begleitet. Links unten ist eine kleine arabische Eins angebracht.

Den oberen Teil des Bildes nimmt ein weiter blauer Himmel ein. Mehrere lang gestreckte grauweiße Wolken liegen in verschiedenen Höhen. Unter ihnen sind flache, dunkle Erhebungen sichtbar, die sich in mehreren räumlich voneinander abgesetzten Reihen verteilen. Die rote Schwertklinge durchschneidet diese Landschaft genau in der Mitte. Sie trennt den Himmel in eine linke und eine rechte Hälfte, während die beiden Körper den unteren Bildraum dicht ausfüllen. Keine Kampfhandlung ist dargestellt. Der eine Mann blickt aus dem Bild hinaus, der andere hält das aufgerichtete Schwert; beide stehen so eng beieinander, dass sich ihre Körper und Arme überschneiden.

Erst nach dieser Feststellung des Sichtbaren kann die Deutung beginnen. Die Karte zeigt die Einheit der Schwerterosphäre nicht als einsamen Gegenstand, sondern als eine Kraft, die bereits in eine menschliche Beziehung eingetreten ist. Zwar bezeichnet das As die Eins, doch das Bild enthält zwei Gestalten. Eben darin liegt seine erste Spannung: Die Einheit erscheint nicht als ungeteilte Einfachheit, sondern als ein Prinzip, das zwei Menschen auf verschiedene Weise erfasst. Das Schwert steht zwischen ihnen und verbindet sie zugleich. Es gehört weder ausschließlich dem nach außen blickenden Mann noch ausschließlich dem gesenkten Träger. Seine Klinge wächst aus ihrer körperlichen Nähe hervor und überragt beide.

Die formale Ordnung verstärkt diesen Gedanken. Unten herrschen Berührung, Überschneidung und Gedränge; oben herrschen Weite, Abstand und Leere. Zwischen diesen Bereichen vermittelt die Klinge. Ihr unterer Teil ist in Hände, Gewänder, Helm und Schild eingebunden, ihr oberer Teil steht frei vor dem Himmel. Das Schwert verbindet daher das Dichte mit dem Offenen, den körperlichen Nahraum mit der Ferne. Zugleich scheidet es links von rechts. Seine verbindende und seine trennende Funktion sind nicht nacheinander, sondern gleichzeitig gegenwärtig.

In einer späteren hermetischen Lesart kann diese Doppelfunktion als Bild der *discretio*, der geistigen Unterscheidung, verstanden werden. Unterscheidung bedeutet hier mehr als analytisches Zergliedern. Sie ist die Fähigkeit, eine Grenze so zu ziehen, dass innerhalb des Getrennten eine neue Ordnung sichtbar wird. Das Schwert zerstört die Einheit nicht; es lässt erkennen, woraus eine vermeintliche Einheit besteht. Gerade weil zwei Gestalten vorhanden sind, gewinnt die Eins ihren Ernst. Sie ist keine leere Zahl, sondern die Achse, an der Verschiedenes aufeinander bezogen wird.

Die rote Färbung der Klinge widersetzt sich einer vorschnellen Gleichsetzung der Schwerter mit einem abstrakten, körperlosen Intellekt. Das Denken dieser Karte ist nicht farblos. Es ist in Leib, Wille, Gefahr und Entscheidung eingelassen. Die Klinge besitzt die Geradheit eines Urteils, doch ihre Farbe hält sie in der Sphäre des Lebens. Erkenntnis erscheint nicht als ruhiges Betrachten aus sicherer Entfernung. Sie fordert eine Konzentration, in der der Erkennende selbst von der gezogenen Grenze betroffen ist.

Die beiden Gestalten verkörpern unterschiedliche Haltungen gegenüber dieser Kraft. Der links stehende Mann richtet den Kopf zur Seite und öffnet damit die Komposition nach außen. Der Helmträger senkt dagegen das Gesicht; seine Aufmerksamkeit bleibt näher bei Schwert und Körper. Die erste Haltung kann als Hinwendung zur Welt, die zweite als Sammlung im Inneren gelesen werden. Eine solche Deutung bleibt an die sichtbaren Blick- und Kopfstellungen gebunden: außen gerichtete Wachsamkeit auf der einen, gesenkte Konzentration auf der anderen Seite. Das As setzt beide nicht gegeneinander, sondern hält sie an derselben Achse zusammen. Erkenntnis verlangt Wahrnehmung der äußeren Lage und Beherrschung des inneren Impulses.

Der Schild am rechten Rand fügt eine weitere Spannung hinzu. Das Schwert erhebt sich offen und schmal, der Schild steht breit und geschlossen. Die eine Form dringt in den oberen Raum vor, die andere begrenzt den Körper seitlich. Angriff und Schutz sind nicht als stattfindender Kampf dargestellt, wohl aber als verfügbare Möglichkeiten. Das As zeigt den Augenblick vor der Festlegung ihrer Verwendung. Die Kraft ist anwesend und aufgerichtet; ihr Zweck ist noch nicht durch eine sichtbare Tat bestimmt. Darin liegt die besondere Zeitlichkeit des Asses: Es ist Anfang nicht als bereits vollzogene Handlung, sondern als konzentrierte Möglichkeit.

Als Grundsphäre der Schwerter bezeichnet die Karte jene Erfahrung, in der Bewusstsein durch Trennung Gestalt gewinnt. Ein Entschluss scheidet das Gewählte vom Nichtgewählten, ein Begriff das Bestimmte vom Unbestimmten, ein Gesetz das Erlaubte vom Verbotenen. Auch Sprache arbeitet durch Schnitte. Sie hebt eine Form aus dem ungeschiedenen Strom hervor. Doch jeder solche Schnitt trägt eine Verantwortung in sich, denn die gewonnene Klarheit kann der Wahrheit oder der Herrschaft, der Ordnung oder der Gewalt dienen. Das Kartenbild idealisiert diese Macht nicht. Der dicht besetzte untere Raum macht sichtbar, dass Urteile zwischen Menschen entstehen und menschliche Körper, Beziehungen und Ordnungen betreffen.

Die Eins bezeichnet dabei nicht bloß die niedrigste Zählstufe. In neuplatonischer Perspektive ist sie Ursprung, Maß und Voraussetzung der Vielheit. Das Eine ist nicht ein Teil neben anderen Teilen; es ist das Prinzip, durch das Teile überhaupt als zusammengehörig erkannt werden können. Das Schwert-As übersetzt diesen Gedanken in ein paradoxes Bild: Die Einheit tritt als trennende Linie hervor. Sie stiftet Ordnung, indem sie unterscheidet. Damit erscheint im Bereich der Schwerter eine besondere Form der Monas. Ihre Einheit ist nicht Verschmelzung, sondern Ausrichtung.

Innerhalb der eigenen Reihe besitzt das As keine vorausgehende Schwerterkarte, auf die es zurückblicken könnte. Sein Rückbezug führt deshalb tiefer: zur noch ungeformten Möglichkeit der ganzen Farbe. Aus der einen senkrechten Klinge können die späteren Verhältnisse der Reihe hervorgehen – Verdopplung, Kreuzung, Häufung, Widerstreit und Übermaß. Was hier als klare Mittelachse erscheint, wird in den folgenden Zahlenkarten vervielfacht und in immer komplexere menschliche Situationen versetzt. Die spätere Vielheit ist im As nicht dargestellt, aber als Entwicklungsmöglichkeit seiner einen Kraft angelegt.

Die Zwei der Schwerter wird die Einheit einem Gegenüber aussetzen. Weitere Zahlenstufen können aus der einfachen Scheidung Geflechte von Entscheidung, Konflikt und Bindung entwickeln. Der Weg vom As zur Zehn wäre dann kein bloßes Hinzufügen gleichartiger Waffen, sondern die Prüfung, was mit einer anfänglich konzentrierten Kraft geschieht, sobald sie sich vervielfältigt. Klarheit kann durch Wiederholung Ordnung schaffen; sie kann aber auch in Verstrickung, Überladung und Zerstörung umschlagen. Das As ist deshalb nicht unschuldig. Es enthält bereits die ethische Frage der ganzen Reihe: Wer führt die trennende Kraft, und welchem Ganzen dient der vollzogene Schnitt?

Mit den Assen der anderen Farben teilt die Karte den Charakter eines Ursprungs. Doch jede Farbe fasst Ursprung anders. Das Gefäß empfängt und umschließt; die Münze verdichtet Wert in einer begrenzten Fläche; der Stab verlängert körperliche Kraft und gibt ihr Richtung; das Schwert trennt, entscheidet und setzt Maß. Keine dieser Sphären genügt allein. Ein Schwert ohne Gefäß wäre Erkenntnis ohne Aufnahmefähigkeit, ohne Münze Urteil ohne Verkörperung, ohne Stab Entscheidung ohne tragende Lebenskraft. Umgekehrt blieben Empfänglichkeit, Stoff und Wachstum ohne Unterscheidung ungeordnet. So erweist sich das As der Schwerter als notwendiges Organ des Gesamtwegs: Es gibt den übrigen Kräften Kontur, wird aber selbst erst durch sie menschlich und fruchtbar.

Die Hofkarten der Schwerter verleihen dieser Grundkraft später Namen und geschichtliche Masken. Der König trägt die Aufschrift „Alecandro M.“; Königin Olinpia, Ritter Amone und der im Kelchhof erscheinende Natanabo bilden ein Namensfeld, das an die Alexanderüberlieferung erinnert. Historisch ist Alexander der Sohn Philipps II. und der Olympias. In der legendarischen, unter dem Namen Pseudo-Kallisthenes verbreiteten Alexanderroman-Tradition wird seine Zeugung jedoch dem aus Ägypten geflohenen Nektanebos zugeschrieben, der Olympias in der Gestalt Ammons täuscht. Diese Erzählung ist keine historische Biographie, sondern

eine machtpolitisch und religiös aufgeladene Herkunftslegende; die Verbindung von Nektanebos, Alexander und Ammon ist in der Forschung zur Überlieferung des Alexanderromans belegt, unter anderem in Beverly Bergs Untersuchung *An Early Source of the "Alexander Romance"*.

Das As selbst zeigt weder Olympias noch Nektanebos, weder eine Zeugung noch eine göttliche Erscheinung. Sein Alexanderbezug kann daher nur relational entwickelt werden: Es eröffnet jene Farbe, deren Hofkarten die legendäre Genealogie des makedonischen Königs aufrufen. In diesem begrenzten Sinne kann die einzelne rote Klinge als noch namenloser Ursprung einer Reihe gelesen werden, die später Alexander, seine Mutter und Ammon ausdrücklich benennt. Die zwei Männer des Asses dürfen deshalb nicht mit bestimmten Gestalten der Legende identifiziert werden. Das Bild bietet dafür keine Namen und keine eindeutigen Attribute. Wohl aber lässt sich die Spannung von Einheit und Zweiheit mit der doppelten Herkunft des legendären Alexander vergleichen: historische Abstammung und mythische Vaterschaft, sichtbare Genealogie und verborgen behaupteter Ursprung. Dies ist eine spätere hermetische Analogie, keine Feststellung der ursprünglichen Bildhandlung.

Auch die Buchstaben „M“ und „S“ müssen zunächst das bleiben, was sichtbar ist: ein Buchstabenpaar. Die Deutung als Initialen Marin Sanudos ist in der Forschung und Editions-geschichte vorgeschlagen worden, doch nicht allein durch das Kartenbild beweisbar. Sollte das Monogramm tatsächlich auf Sanudo verweisen, wäre das As in das venezianische Patriziat und dessen politische Kultur von Diplomatie, Nachrichtenwesen, Urteilskraft und kontrollierter Macht eingebunden. Die beiden Gestalten könnten dann als Träger eines aristokratischen Handlungswissens erscheinen, ohne dass ihre individuellen Identitäten bestimmt wären. Das Schwert wäre nicht nur militärisches Gerät, sondern Zeichen einer Entscheidungsmacht, die Information sammelt, Unterschiede erkennt und im rechten Zeitpunkt handelt.

Der Bezug zum Haus Este verlangt dieselbe Zurückhaltung. Der Hof von Ferrara war ein bedeutendes Zentrum höfischer Kartenkultur, humanistischer Gelehrsamkeit und astrologischer Interessen. Ein unmittelbarer Auftrag der Este für das Sola-Busca-Spiel ist jedoch nicht urkundlich gesichert. Das Este-Milieu bildet daher einen historisch plausiblen Resonanzraum, keine bewiesene Besitz- oder Auftragssituation dieser Karte. Im Spiegel eines solchen Hofes gewinnt das Bild gleichwohl Kontur: Zwei Männer, Waffe, Schild, kostbare Kleidung und Monogramm gehören zur sichtbaren Sprache von Rang, Dienst, Bündnis und bewaffneter Herrschaft. Die Karte legt dabei keine einfache Verherrlichung des Kriegers nahe. Der Blick des einen, die Sammlung des anderen und die unbewegte Aufrichtung der Klinge verwandeln körperliche Macht in eine Frage nach der geistigen Führung dieser Macht.

Hier setzt die moderne Deutung Peter Mark Adams' ein. Adams versteht das Sola Busca nicht als Sammlung feststehender Wahrsagebedeutungen, sondern als verschlüsseltes Zeugnis einer ritualisierten, astrologisch und hermetisch geprägten

Kultur der Renaissance-Eliten. Seine Saturnthese, vorgestellt in *The Game of Saturn*, ist eine moderne Rekonstruktion und darf nicht mit einer zweifelsfrei nachgewiesenen ursprünglichen Bedeutung jeder Einzelkarte verwechselt werden. Als hermeneutischer Schlüssel ist sie dennoch fruchtbar, weil sie Grenze, Zeit, Tod, Melancholie, Konzentration und Transformation in einem gemeinsamen Prinzip versammelt.

Das As scheint dem Saturnischen zunächst zu widersprechen. Es ist Beginn, Aufrichtung und hervortretende Kraft; Saturn gilt als Grenze, Verlangsamung und Ende. Doch die Karte verschränkt gerade diese Pole. Die Klinge kann sich nur erheben, weil sie eine feste Form besitzt. Ihre Spitze entsteht durch fortschreitende Verengung. Je höher sie steigt, desto schmaler wird sie. Anfang gewinnt Gestalt durch Begrenzung. Kraft wird wirksam durch Konzentration. Ohne die saturnische Fähigkeit, Möglichkeiten auszuschließen, bliebe der Wille zerstreut und der Gedanke unbestimmt.

Saturn ist in dieser Lesart nicht äußerlich auf das As aufgeprägt. Er wird aus dessen sichtbarer Formbeziehung erschlossen: aus der engen Verdichtung der Körper, der festgehaltenen Waffe, der schmalen Mittelachse und der Verjüngung zur Spitze. Die Klinge führt nicht in grenzenlose Ausdehnung, sondern in höchste Konzentration. So berührt sie die melancholische Weisheit Saturns: das Wissen, dass jeder wirkliche Anfang den Tod anderer Möglichkeiten einschließt. Wer sich entscheidet, lässt ungelebte Wege zurück. Wer eine Form schafft, beendet den Zustand der Formlosigkeit. Wer Wahrheit ausspricht, setzt der Vieldeutigkeit eine Grenze.

Alchemistisch lässt sich dieser Vorgang als erste Scheidung des Werkstoffes verstehen. Diese Lesart ist später als die Karte und keine gesicherte Aussage ihres Herstellers. Sie folgt jedoch der sichtbaren Ordnung: Unten liegt das Gemischte, Überschnittene und körperlich Dichte; nach oben tritt daraus eine einzige, klar begrenzte Form hervor. Das ist noch keine Vollendung. Es ist die notwendige Herauslösung dessen, woran weitergearbeitet werden kann. Die rote Klinge könnte innerhalb einer solchen Deutung an die *rubedo* erinnern, doch ihre Farbe allein genügt nicht, um eine bestimmte alchemistische Prozessstufe historisch zu beweisen. Sicherer ist die allgemeinere Analogie von Verdichtung, Trennung und Formgewinn.

Für den neuplatonisch-hermetischen Schüler stellt die Karte deshalb keine Aufforderung zum äußeren Kampf dar. Ihre menschliche Situation ist grundlegender: Zwei Haltungen, ein gemeinsamer enger Raum und eine einzige aufgerichtete Achse. Das Bewusstsein muss lernen, zugleich nach außen zu sehen und sich nach innen zu sammeln. Es muss schützen können, ohne sich zu verschließen, und schneiden können, ohne der Lust an der Verletzung zu verfallen. Der Intellekt wird erst dann zum *Nous* hin geöffnet, wenn Unterscheidung nicht der Selbstüberhebung, sondern der Ordnung des Ganzen dient.

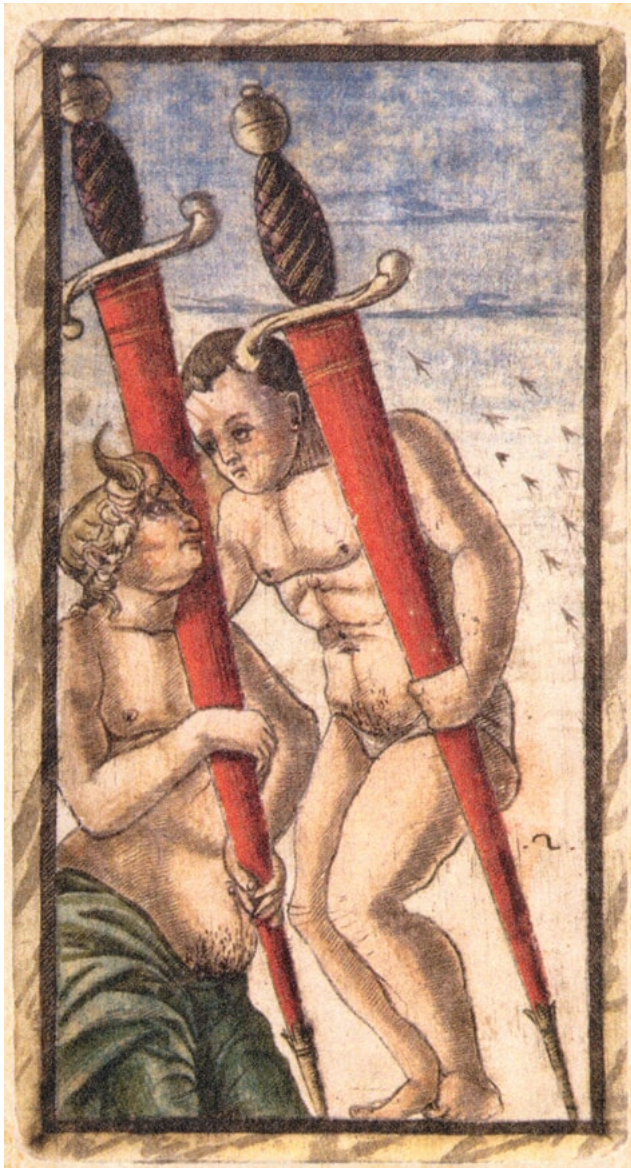
Das Verhältnis von Teil und Ganzem erscheint hier in strengster Form. Die Klinge teilt das Bild, gehört aber selbst zum Bild. Der Trennende steht niemals außerhalb dessen, was er trennt. Jedes Urteil bleibt Teil der Welt, über die es urteilt. Diese

Einsicht bewahrt die Schwerterkraft vor ihrer gefährlichsten Täuschung: dem Glauben, reine Vernunft könne unberührt über Körper, Geschichte und Beziehung herrschen. Das rote Schwert widerspricht diesem Hochmut. Sein Denken bleibt in Farbe, Hand und menschlicher Nähe verwurzelt.

Innerhalb des Gesamtweges der Kleinen Arkana ist diese Karte notwendig, weil ohne sie keine bewusste Entwicklung möglich wäre. Empfangenes muss unterschieden, Gewachsenes beschnitten, Verdichtetes geprüft und Macht begrenzt werden. Doch ebenso notwendig ist die Gegenbewegung: Das Schwert darf nicht das Ganze in unverbundene Fragmente zerlegen. Seine höchste Aufgabe besteht darin, die richtige Grenze zu finden – jene Grenze, die nicht nur beendet, sondern eine neue Gestalt ermöglicht.

Darin liegt die eigenständige Wahrheit des As der Schwerter. Der Anfang ist kein grenzenloser Aufbruch. Er ist der erste vollzogene Verzicht auf Grenzenlosigkeit. In dem Augenblick, in dem die Kraft eine Richtung annimmt, tritt sie in Zeit, Verantwortung und Endlichkeit ein. Gerade dadurch wird sie schöpferisch. Die Eins der Schwerter ist daher weder bloße Einheit noch bloße Trennung. Sie ist der bewusste Schnitt, durch den das Ungeformte eine Achse erhält – und die saturnische Grenze, an der ein wirklicher Anfang überhaupt erst geboren werden kann.

2 der Schwerter



Die hochrechteckige Karte ist von einem breiten, hellen Außenrand und einer dunklen, nahezu schwarzen Innenrahmung eingefasst. Der Hintergrund ist überwiegend hellblau. Waagerechte, unregelmäßig verlaufende Linien gliedern seine Fläche; einzelne dunklere Striche und kleine Flecken verteilen sich besonders in der rechten Bildhälfte. Eine ausgearbeitete Landschaft oder ein bestimmter Innenraum sind nicht erkennbar. Unten rechts steht die arabische Ziffer 2.

Im Vordergrund befinden sich zwei unbekleidete männliche Gestalten. Die linke nimmt die untere linke Bildhälfte ein. Ihr Körper ist seitlich wiedergegeben und reicht über den unteren Kartenrand hinaus. Um Hüfte und Beine liegt ein

dunkelgrünes, in kräftige Falten gelegtes Tuch. Der Oberkörper bleibt unbedeckt. Auf dem Kopf trägt die Gestalt eine eng anliegende, reich gegliederte Kopfbedeckung mit eingerollten, hornartig erscheinenden Formen. Das Gesicht ist nach rechts und leicht nach oben gewandt. Eine Hand liegt höher an einem langen roten Gegenstand, die andere umfasst ihn weiter unten. Zwischen den Händen ist die rote Oberfläche sichtbar.

Die zweite Gestalt steht oder schreitet rechts davon. Ihr Körper ist frontal bis leicht seitlich gezeigt, der Oberkörper nach links geneigt. Der Kopf senkt sich zur linken Gestalt hinab. Auf dem dunklen Haar oder einer eng anliegenden Kopfbedeckung sitzen zwei kurze, helle, gebogene Fortsätze. Gesicht und Brust sind unbedeckt; auch Unterleib und Beine sind sichtbar. Das linke Bein erscheint stärker belastet, während das rechte gebeugt und etwas nach hinten gesetzt ist. Hinter dem rechten Oberkörper liegt eine große, bräunliche, oval gewölbte Form. Ein schmales Band oder ein Teil ihrer Befestigung verläuft hinter Hüfte und Oberschenkel. Die genaue Beschaffenheit dieses Gegenstandes ist nicht weiter ausgewiesen.

Zwischen und neben den beiden Gestalten stehen zwei außerordentlich große Schwerter. Beide sind fast senkrecht, jedoch leicht gegeneinander geneigt. Ihre langen roten Scheiden oder scheidenartigen Körper reichen vom oberen Bilddrittel bis nahe an den unteren Rand. Oben besitzen sie helle, seitlich ausschwingende Parierstangen. Darüber sitzen dunkle, längliche, diagonal schraffierte Griffe mit runden Knäufen. Beim linken Schwert wird der Griff teilweise vom oberen Kartenrand abgeschnitten; der rechte ist vollständig sichtbar. Unter den roten Hüllen treten schmale metallfarbene Spitzen hervor. Das linke Schwert wird von der linken Gestalt mit beiden Händen gehalten. Die rechte Gestalt umfasst das andere Schwert ungefähr in Höhe ihrer Hüfte. Die Waffen werden nicht geschwungen und treffen weder einander noch einen Körper.

Die Gesichter liegen dicht beieinander. Die linke Gestalt hebt das Gesicht, die rechte senkt es. Ihre Blickachsen scheinen aufeinander bezogen, ohne dass eine Berührung der Gesichter eindeutig dargestellt wäre. Die beiden Schwerter stehen zugleich zwischen den Körpern und neben ihnen. Das linke trennt Teile der linken Gestalt vom Bildzentrum; das rechte verläuft vor dem Körper der stehenden Gestalt. Dadurch entsteht eine enge, beinahe überfüllte Ordnung: zwei Körper, zwei Waffen, zwei Kopfbedeckungen mit gebogenen Fortsätzen und zwei einander angenäherte Gesichter. Trotz dieser Nähe ist keine ausgeführte Kampfhandlung zu sehen. Das Bild hält die Beteiligten in einem Augenblick vor einer Entscheidung fest.

Erst von dieser überprüften Bildordnung aus kann die Deutung beginnen. Die Zwei erscheint hier nicht als abstrakte Wiederholung eines einzelnen Schwertes. Sie wird durch zwei Männer verkörpert, deren Verschiedenheit ebenso deutlich ist wie ihre Beziehung. Der eine befindet sich tiefer und ist teilweise von einem Tuch bedeckt; der andere steht höher, ist unbekleidet und neigt sich herab. Der eine blickt aufwärts, der andere abwärts. Keiner besitzt jedoch die unangefochtene Überlegenheit. Die Höhenordnung wird durch die gegenseitige Annäherung aufgehoben: Der Obere muss sich senken, der Untere sich erheben, damit Begegnung möglich wird.

Auch die Schwerter bilden keinen vollkommenen Parallelismus. Sie stehen annähernd aufrecht, neigen sich aber leicht und werden auf unterschiedlicher Höhe umfasst. Ihre roten Flächen beherrschen das Bild, während die metallischen Spitzen nur unten sichtbar werden. Die Waffen befinden sich demnach in einem zurückgehaltenen Zustand. Sie sind vorhanden, schwer und potentiell verletzend, doch ihre Schneiden oder Klingen werden nicht freigelegt. Die Karte zeigt weniger den vollzogenen Schnitt als die gebundene Möglichkeit des Schneidens. Kraft ist sichtbar, aber eingeschlossen; Entscheidung ist vorbereitet, aber noch nicht ausgeführt.

Darin liegt die erste innere Dramaturgie der Schwerterfolge. Das Ass zeigt den Ursprung und die Konzentration der Schwertkraft: das einzelne, alles überragende Zeichen einer noch ungeteilten Macht. In der Zwei begegnet dieses Prinzip seinem Gegenüber. Aus Einheit wird Polarität. Die Kraft kann nun nicht länger nur sich selbst behaupten; sie muss sich zu einer zweiten Kraft verhalten. Mit der Drei wird diese Spannung aus der leiblichen Begegnung herausgelöst und in eine sachhaftere, unerbittlichere Ordnung überführt: Drei Schwerter durchdringen dort eine einzelne zentrale Form. Was in der Zwei noch als Nähe, Zurückhaltung und wechselseitige Prüfung erscheint, wird in der folgenden Rangstufe zum vollzogenen Eindringen. Die Zwei ist deshalb kein schwacher Anfang, sondern der letzte Augenblick, in dem die Trennung noch nicht geschehen ist.

Historisch bezeichnet das Schwert zunächst keine feststehende esoterische „Luft“-Sphäre. Es ist Waffe, Rangzeichen und Instrument weltlicher Gewalt. Es kann schützen, bedrohen, Recht durchsetzen oder Herrschaft sichtbar machen. Erst spätere okkulte Tarotsysteme ordneten die Schwerter regelmäßig der Luft, dem Denken, der Unterscheidung und dem Konflikt des Intellekts zu. Diese spätere Zuordnung darf nicht zur ursprünglichen Bedeutung erklärt werden; als hermeneutische Fortsetzung ist sie dennoch fruchtbar. Denn das sichtbare Schwert vollzieht materiell, was der Intellekt geistig tut: Es scheidet, setzt Grenzen und trennt Gestalten voneinander. Auf der Zwei ist diese Funktion noch suspendiert. Die Fähigkeit zur Unterscheidung ist vorhanden, doch sie hat ihr Urteil nicht gesprochen.

Die Zahl Zwei bezeichnet die erste Abweichung von der Einheit. Neuplatonisch gedacht, ist sie der Beginn der Vielheit: Sobald das Eine ein Gegenüber hervorbringt, entstehen Beziehung, Differenz und die Möglichkeit des Konflikts. Doch die Zwei ist nicht bloß Abfall vom Einen. Sie macht Erkenntnis überhaupt erst möglich, denn etwas kann nur erkannt werden, wenn Erkennender und Erkanntes, Inneres und Äußeres, Gleichheit und Unterschied auseinanderzutreten beginnen. Die Karte zeigt diesen ontologischen Augenblick nicht als ruhige Geometrie, sondern als körperliche Nähe. Das Andere steht nicht in sicherer Entfernung. Es tritt so nahe heran, dass Abwehr, Vertrauen, Begehren und Gefahr noch nicht voneinander geschieden werden können.

Gerade deshalb lässt sich die Szene nicht auf einen Zweikampf reduzieren. Keine Klinge ist erhoben, kein Körper verwundet, keine Fluchtbewegung sichtbar. Ebenso

wenig zwingt das Bild zu einer erotischen Handlung. Die Nacktheit, die Nähe der Gesichter und die fast spiegelbildliche Ausstattung eröffnen allerdings einen homoerotischen Resonanzraum, wie ihn Peter Mark Adams für mehrere Bilder des Decks hervorgehoben hat. Eine solche Lesart betrifft nicht moderne sexuelle Identitäten. Sie gehört vielmehr in die Renaissancewelt männlicher Schönheit, militärischer Gemeinschaft, Freundschaft, Rivalität und initiatischer Bindung. Zwischen den Gestalten kann sich *philia* ebenso spiegeln wie *agon*: Verbundenheit und Wettstreit sind noch ungetrennt.

Die Waffen verstärken diese Ambivalenz. Jedes Schwert gehört einer Gestalt, doch beide Schwerter bestimmen den gemeinsamen Raum. Sie können als Grenzen zwischen den Männern erscheinen, zugleich aber auch als das, was sie einander ähnlich macht. Was trennt, verbindet. Der Besitz derselben Macht schafft Gemeinschaft und Gefahr zugleich. Hier berührt die Karte eine Grundfrage jeder Einweihung: Wie begegnet eine erwachende Kraft einer anderen Kraft, ohne sie sofort zu unterwerfen oder von ihr verschlungen zu werden? Die Antwort liegt zunächst in der Zurückhaltung. Die Schwerter bleiben gebunden. Die Gestalten ertragen die Nähe, bevor sie handeln.

Innerhalb der Kleinen Arkana bezeichnet diese Situation den Übergang vom bloßen Vermögen zur Beziehung. In den Stäben kann die Zwei als Teilung oder Ausrichtung der antreibenden Kraft erscheinen; in den Kelchen als Begegnung und Austausch; in den Münzen als Verteilung, Gewichtung oder materielle Paarung. Die Zwei der Schwerter stellt dieselbe Rangstufe unter die Bedingung der Schneide. Ihre Beziehung ist niemals unschuldig, weil jedes Gegenüber die Macht besitzt, eine Grenze zu ziehen. Eben dadurch gewinnt sie ihre besondere Würde. Sie lehrt nicht Harmonie durch Aufhebung der Differenz, sondern Nähe unter Wahrung der Verschiedenheit.

Auch Innen und Außen sind verschränkt. Äußerlich befinden sich zwei Männer in einem gemeinsamen Bildraum. Innerlich kann dieselbe Ordnung als Begegnung zweier Willensrichtungen gelesen werden. Der tiefer sitzende, teilweise verhüllte Körper und der höhere, sich herabneigende Körper können zwei Zustände eines einzigen Menschen spiegeln: Gebundenheit und Beweglichkeit, Empfangen und Hervortreten, Verwahrung und Entblößung. Diese Zuordnung ist keine Identifikation der Figuren mit feststehenden Seelenteilen, sondern eine aus ihrer formalen Stellung gewonnene Möglichkeit. Die Karte wird so zum Mikrokosmos eines Bewusstseins, das nicht mehr ungeteilt ist, seine Gegensätze aber noch nicht gewaltsam entschieden hat.

Die hornartigen Formen an beiden Köpfen verlangen besondere Vorsicht. Sichtbar sind gebogene Fortsätze; ob sie als wirkliche Hörner, Bestandteile von Kopfbedeckungen oder bewusst mehrdeutige Ornamente gemeint sind, lässt sich aus dem Bild allein nicht abschließend bestimmen. Erst auf dieser Grundlage darf an den Alexanderstoff erinnert werden. In der spätantiken und mittelalterlichen Alexanderroman-Tradition gilt der ägyptische König und Magier Nektanebos als Alexanders geheimer Vater. Er nähert sich Olympias in der Gestalt des Ammon oder

Zeus-Ammon, dessen Bildtradition Widderhörner kennt. Auch Alexander selbst wurde in antiken Münzbildern mit den Hörnern Ammons verbunden. Die Karte beweist jedoch weder die Darstellung Nektanebos' noch eine Szene der Zeugungslegende. Es fehlen Olympias, ein eindeutig bestimmbarer Gott und jede sichtbare Zeugungshandlung.

Dennoch kann die formale Verdoppelung hornartiger Attribute als vorsichtiger Alexanderbezug gelesen werden. Dann ginge es nicht um eine Illustration der Legende, sondern um ihr Grundproblem: die doppelte Herkunft des Helden. Alexander ist in der Erzählung Sohn Philipps und zugleich Sohn Ammons, Mensch und Träger göttlicher Legitimation, geschichtliche Person und mythische Gestalt. Die Zwei der Schwerter stellt eine vergleichbare Schwelle dar. Zwei Ursprünge stehen einander gegenüber, ohne bereits in einer eindeutigen Identität aufzugehen. Das Neue entsteht nicht aus reiner Einheit, sondern aus einer spannungsvollen Doppelung.

Diese Lesart gewinnt innerhalb des Decks zusätzliches Gewicht, weil die benannten Hofkarten auffällig viele Personen aus dem Alexanderkreis versammeln: Nektanebos, Olympias, Philipp, Ammon und Alexander bilden kein zufälliges Nebeneinander. Peter Mark Adams hat daraus die These entwickelt, dass nicht Alexanders historische Feldzüge, sondern die legendäre Vorgeschichte seiner Empfängnis einen wichtigen narrativen Schlüssel des Kartenwerks darstelle. Für die Zwei der Schwerter bleibt dies eine kontextuelle, moderne Deutung. Ihr belastbarer Ausgangspunkt sind allein die zwei männlichen Körper, die zwei Schwerter, die hornartigen Kopfformen und die eigentümliche Nähe der Gestalten. Erst das Zusammenwirken dieser sichtbaren Details erlaubt die Frage, ob die Karte an eine doppelte, menschlich-göttliche Erzeugung erinnern könnte.

Auch der Bezug zum Haus Este muss auf der Ebene historischer Wahrscheinlichkeit bleiben. Ferrara war im fünfzehnten Jahrhundert ein bedeutendes Zentrum der Kartenproduktion und der gelehrten Hofkunst. Unter den Este verbanden sich humanistische Antikenrezeption, dynastische Selbstdarstellung, Astrologie, Musik und Interesse an verschlüsselten Bildprogrammen. Ferraresische Künstler und Gelehrte gehören zum plausiblen Entstehungsmilieu des Sola Busca; eine direkte Auftraggeberschaft der Este ist jedoch nicht gesichert. Die Karte darf deshalb nicht als Este-Emblem bezeichnet werden. Sie lässt sich vielmehr als Erzeugnis einer Hofkultur verstehen, in der bewaffnete Männlichkeit, antike Genealogie und mehrdeutige Gelehrsamkeit gleichzeitig lesbar sein konnten.

In einem solchen Milieu war Macht stets doppelt. Sie beruhte auf Waffen und auf Zeichen, auf tatsächlicher Gewalt und auf ihrer kontrollierten Darstellung. Die beiden großen, noch gebundenen Schwerter verkörpern genau diese Spannung. Herrschaft besteht nicht allein darin, schneiden zu können, sondern ebenso darin, den Schnitt aufzuschieben. Selbstbeherrschung ist hier keine Abwesenheit von Kraft, sondern ihre Verdichtung. Die Szene zeigt zwei Träger von Macht in einer Nähe, die weder bloße Unterordnung noch offene Feindschaft erkennen lässt. Das Verhältnis bleibt schwebend und damit politisch wie initiatisch bedeutsam.

Auf der hermetisch-alchemistischen Ebene kann diese Schwebelage als Zustand vor der coniunctio verstanden werden. Zwei Substanzen oder Prinzipien sind einander angenähert, aber noch nicht vereinigt. Das alchemistische Werk beginnt nicht mit einer vorschnellen Verschmelzung. Zunächst müssen die Gegensätze erkannt, voneinander unterschieden und in einem Gefäß gehalten werden. Die dunkle Rahmung der Karte und die beiden roten, geschlossenen Waffenformen erzeugen ein solches Bild der Umgrenzung. Was später verwandelt werden soll, wird zunächst konzentriert. Die Zwei ist das Gefäß der Spannung.

Hier tritt Saturn als übergeordneter Schlüssel hinzu. Eine unmittelbare astrologische Kennzeichnung Saturns ist auf der Karte nicht sichtbar; weder Planetensymbol noch eindeutig saturnisches Attribut erlauben eine historische Zuordnung. Saturn gehört daher ausschließlich zur späteren hermetischen Deutungsebene des Gesamtwerks. In Adams' moderner Saturn-These bezeichnet er jene Macht, die Anfang und Grenze miteinander verschränkt: Zeit, Tod, Konzentration, Melancholie, Weisheit und Transformation. Saturn beendet Formen, aber gerade dadurch schafft er die Bedingung, unter der neue Formen entstehen können.

Die Zwei der Schwerter ist saturnisch nicht, weil sie ein Ende darstellt, sondern weil sie die Grenze vor dem Vollzug erfahrbar macht. Die Schwerter sind vorhanden und dennoch zurückgehalten; die Körper sind einander nahe und bleiben dennoch zwei. Saturn bewahrt diese Differenz. Er verhindert die verfrühte Entladung und zwingt die Kräfte, ihre eigene Schwere auszuhalten. Darin liegt seine Konzentration. Die Zeit zwischen Möglichkeit und Handlung wird gedehnt, bis Entscheidung nicht mehr bloßer Impuls, sondern Erkenntnis werden kann.

Auch die Melancholie Saturns erhält hier eine präzise Form. Sie ist nicht bloß Traurigkeit, sondern das Bewusstsein, dass keine Begegnung die ursprüngliche Einheit unverändert wiederherstellen kann. Sobald Zweierheit entstanden ist, trägt jede Beziehung die Möglichkeit von Trennung, Verletzung und Verlust in sich. Weisheit besteht nicht darin, diese Möglichkeit zu leugnen. Sie besteht darin, die Schneide zu kennen und sie dennoch nicht vorschnell zu gebrauchen. Die Karte macht damit aus der Zurückhaltung eine geistige Leistung.

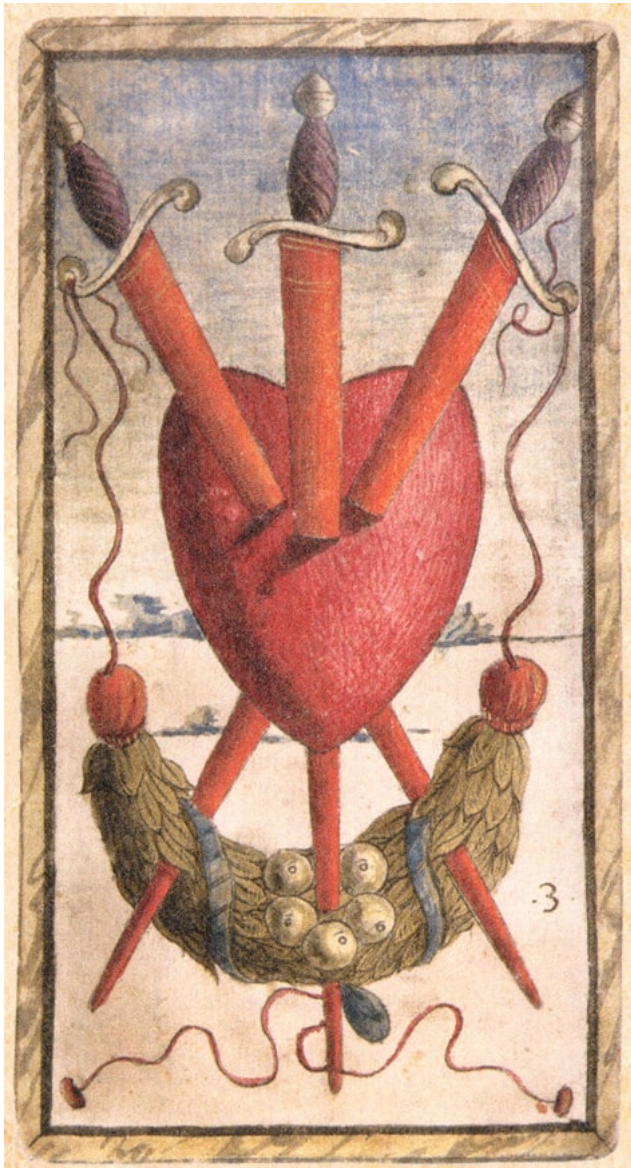
Zeitlich steht sie zwischen Geburt und Wunde. Das Ass setzt die Kraft frei; die Zwei hält sie in der Begegnung; die Drei zeigt die Konsequenz des Eindringens. Rückblickend bewahrt die Zwei noch etwas von der ungeteilten Macht des Asses. Vorausblickend enthält sie bereits Schmerz, Teilung und Opfer. In ihr liegt der gesamte spätere Weg der Schwerter als Möglichkeit beschlossen: Unterscheidung kann zu Erkenntnis werden, aber auch zu Spaltung; Selbstbehauptung kann Schutz gewähren, aber auch Verwundung hervorbringen; geistige Klarheit kann befreien, aber ebenso verhärten. Die nachfolgenden Karten entfalten, was hier noch im Zustand gespannter Nähe ruht.

Für den Einweihungsschüler bezeichnet diese Karte daher keine Aufforderung zu einer äußeren Wahl. Sie zeigt eine tiefere Bedingung des Erkennens. Der Nous erwacht nicht dadurch, dass er jeden Gegensatz vernichtet, sondern indem er die

Vielheit auf ihren Ursprung hin durchsichtig macht. Zweiheit muss durchschritten werden, weil eine Rückkehr zum Einen, die den Unterschied niemals erfahren hat, keine bewusste Henosis wäre. Die Begegnung mit dem Anderen ist somit keine Störung des Weges, sondern sein notwendiger Anfang.

Die besondere Wahrheit der 2 der Schwerter liegt schließlich im unvollzogenen Schnitt. Sie verkörpert jenen seltenen Augenblick, in dem Macht sich ihrer selbst bewusst wird, bevor sie zur Tat gerinnt. Zwei Gestalten, zwei Waffen und zwei Richtungen sind bereits vorhanden; dennoch bleibt offen, ob aus ihrer Nähe Bund, Spiegelung, Zeugung, Trennung oder Kampf hervorgehen wird. Gerade diese Offenheit macht die Karte innerhalb der Kleinen Arkana notwendig. Ohne sie führte der Weg unmittelbar von der Einheit zur Verletzung. Durch sie wird zwischen Ursprung und Folge ein Raum der Erkenntnis eingeschoben. In diesem Raum wacht Saturn über die Grenze, und an dieser Grenze kann ein neuer Anfang empfangen werden.

3 der Schwerter



Die Karte ist von einem breiten, hellen Rand eingefasst, dessen unregelmäßige graubraune Linien den Eindruck eines plastisch hervortretenden Rahmens erzeugen. Innerhalb dieses Rahmens erstreckt sich ein hochformatiges Bildfeld. Sein oberer Bereich ist blau gefärbt; weiter unten geht die Fläche in einen hellen, beinahe weißen Grund über. Mehrere schmale, waagerechte blaue Spuren durchziehen diesen unteren Bereich. Rechts neben der unteren Bildgruppe steht die arabische Ziffer 3.

Die Mitte der Karte wird von einem großen roten Gebilde eingenommen. Seine obere Kontur bildet zwei gerundete Erhebungen, während es sich nach unten zu einer Spitze verjüngt. Drei Schwerter durchdringen dieses Gebilde. Das mittlere

Schwert steht annähernd senkrecht in der Bildachse. Die beiden äußeren Schwerter sind schräg gestellt: Das linke steigt nach links, das rechte nach rechts empor. Ihre oberen Enden bilden mit dem mittleren Schwert eine weit geöffnete Dreiergruppe. Alle drei Schwerter besitzen rote Klingen beziehungsweise rot gefasste Schwertkörper, helle, geschwungene Parierstangen und dunkle, violett getönte Griffe, die jeweils in einem hellen Knauf enden. Von den Parierstangen hängen dünne rote Schnüre in unregelmäßigen Windungen herab.

Die drei Schwerter setzen sich unterhalb des roten Mittelgebildes fort. Die beiden schrägen Klingen treten seitlich wieder hervor und laufen nach links und rechts unten in Spitzen aus. Die senkrechte Klinge reicht durch die Mitte der unteren Bildgruppe bis fast an den unteren Kartenrand. Dort ist ein kleiner, querstehender roter Griff- oder Schlaufenabschnitt sichtbar. Eine lange rote Schnur liegt in weiten Windungen auf dem hellen unteren Grund und endet nahe den beiden unteren Ecken jeweils in einer kleinen Verdickung.

Unter dem roten Mittelgebilde befindet sich eine bogenförmige, nach oben geöffnete Anordnung aus braungrünen, blatt- oder federartig gegliederten Formen. Ihre beiden Enden steigen seitlich empor und tragen jeweils einen rundlichen roten Körper. Blaue Bänder umfassen die seitlichen Partien. Im unteren Zentrum liegen fünf kleine runde Gesichter dicht beieinander. Augen, Nasen und Münder sind eingezeichnet; die Gesichter sind gegeneinander versetzt und nicht alle gleich ausgerichtet. Unterhalb dieser Gruppe hängt eine einzelne dunkelblaue, tropfenförmige Partie. Eine menschliche Gestalt, ein vollständiger menschlicher Körper oder eine eigenständige Handlungsszene ist auf der Karte nicht vorhanden.

Die formale Ordnung ist zugleich streng und unruhig. Streng ist sie durch die senkrechte Mittelachse, die von Knauf, Griff, Parierstange, Schwertkörper, roter Spitze, Gesichtergruppe und unterem Schwertabschnitt gebildet wird. Auch die beiden schrägen Schwerter und die beiden aufsteigenden Enden der unteren Bogenform sind annähernd spiegelbildlich angeordnet. Unruhig wird diese Ordnung durch die herabhängenden Schnüre, die geringfügigen Verschiebungen der fünf Gesichter und die asymmetrische Modellierung der Farben und Schatten. Die Karte verbindet damit eine feste geometrische Konstruktion mit einem Geflecht aus krummen, nicht vollständig kontrollierten Linien.

Erst auf dieser gesicherten Bildgrundlage kann die Deutung beginnen. Das große rote Mittelgebilde besitzt unverkennbar die äußere Form eines Herzens. Seine Gestalt darf deshalb als Herz bezeichnet werden, ohne dass damit schon entschieden wäre, ob ein körperliches Organ, ein Emblem, ein alchemistisches Gefäß oder mehrere Bedeutungsebenen zugleich gemeint sind. Ebenso eindeutig sind die drei Schwerter: Sie stehen nicht lediglich vor dem Herzen, sondern durchdringen es. Das Bild handelt somit nicht durch menschliche Akteure. Seine Handlung liegt in der Beziehung der Gegenstände selbst. Das Herz ist der Ort, an dem drei gerichtete Kräfte zusammentreffen.

Die Dreizahl verwandelt die vorausgehende Zweiheit. In der Zwei der Schwerter stehen sich zwei Kräfte in einer menschlich bestimmten Spannung gegenüber. In der Drei verschwindet die vollständige menschliche Gestalt aus dem Bild. Was zuvor als Begegnung zweier Körper und zweier Richtungen erscheinen konnte, ist nun in eine emblematische Ordnung überführt. Das dritte Schwert vermittelt die beiden schrägen Schwerter nicht, indem es ihren Gegensatz aufhebt. Es tritt senkrecht zwischen sie und führt die Spannung durch das Zentrum hindurch. Die Drei erzeugt daher keine beruhigte Harmonie. Sie macht den Gegensatz produktiv, indem sie ihm eine Mitte gibt, an der etwas gespalten, geöffnet oder offengelegt wird.

Das Herz ist dabei nicht in zwei getrennte Hälften zerfallen. Es behält trotz der dreifachen Durchdringung seine geschlossene äußere Form. Diese Beobachtung ist für die innere Dramaturgie entscheidend. Die Karte zeigt Verletzung, aber nicht Zerstückelung; Öffnung, aber nicht vollständige Auflösung; Vielheit innerhalb einer noch bestehenden Einheit. Das Ganze wird von drei Kräften getroffen und bleibt dennoch als Ganzes sichtbar. Damit erscheint das Herz nicht nur als leidendes Objekt, sondern auch als ein Gefäß, das die dreifache Einwirkung aufnimmt.

Die Farbe der Schwerter bezeichnet innerhalb des Sola Busca zunächst eine konkrete Welt der Waffen, der Herrschaft und der gerichteten Kraft. Eine feste Gleichsetzung der Schwerter mit dem modernen esoterischen Element Luft lässt sich für das Deck des späten fünfzehnten Jahrhunderts historisch nicht ohne Weiteres voraussetzen. Begründbarer ist eine Deutung aus der sichtbaren Funktion der Waffe: Das Schwert trennt, entscheidet, begrenzt und eröffnet durch den Schnitt eine zuvor geschlossene Form. Erst in einer späteren hermetischen Lesart kann daraus die Kraft der Unterscheidung werden, durch welche die Seele Wahres und Scheinbares, Bleibendes und Vergängliches, wesentliches Selbst und angenommene Identität voneinander scheidet.

Im As erscheint die Schwertkraft als Ursprung und Konzentration; in der Zwei tritt sie in Beziehung und Polarität. Die Drei führt sie in einen gemeinsamen Mittelpunkt. Aus Möglichkeit und Gegenüberstellung wird ein Vorgang. Die Zahl Drei ist deshalb hier weder bloße Vermehrung noch ein abstraktes Zeichen der Vollkommenheit. Sie bezeichnet die erste wirkliche Hervorbringung innerhalb der Reihe: Aus zwei Polen und einer vermittelnden Achse entsteht ein neuer Zustand. Doch dieser Zustand wird nicht sanft geboren. Er entsteht durch das Eindringen in eine geschlossene Mitte.

Die drei Schwerter bilden oberhalb des Herzens eine nach außen geöffnete Fächerform, unterhalb des Herzens hingegen eine nach unten zusammenlaufende Struktur. Oben herrscht Ausdehnung, unten Verdichtung. Im oberen Kartenraum treten die drei Griffe klar voneinander getrennt hervor; im unteren Raum werden ihre Klingen durch das Herz und die bogenförmige Gruppe zu einem zusammenhängenden Gefüge gebunden. Die Karte führt somit von der Vielheit der Ursprünge zur Konzentration ihrer Wirkungen. Das mittlere Schwert hält diese Bewegung zusammen. Es verbindet oben und unten, durchquert das Herz und reicht bis in die Gruppe der fünf Gesichter hinab.

Diese Gesichter sind keine vollständigen Personen. Gerade ihre körperlose Erscheinung verhindert, sie vorschnell als handelnde Menschen zu behandeln. Sie bilden eine gedrängte Vielheit von Blicken innerhalb der unteren Bogenform. Das einzelne Herz darüber steht damit einer Mehrzahl kleiner Gesichter gegenüber: oben beziehungsweise in der Mitte eine große geschlossene Form, unten fünf voneinander unterscheidbare, aber eng zusammengedrückte Antlitze. Das Verhältnis von Einheit und Vielheit wird sichtbar, ohne dass das Bild seine Beziehung erklärt. Hermetisch lässt es sich als ein Abstieg der einen inneren Kraft in mehrere seelische Vermögen lesen; ebenso wäre die umgekehrte Richtung denkbar, als Sammlung zerstreuter Anteile in einem gemeinsamen Zentrum. Da das mittlere Schwert beide Bereiche verbindet, wird Unterscheidung zugleich zur Verbindungslinie.

Die bogenförmige untere Partie erinnert in ihrer Gliederung an Blätter oder Federn und in ihrer Gesamtform an einen geöffneten Kranz. Diese Benennungen bleiben aufgrund der eigentümlichen Gestaltung vorsichtig zu verwenden; sicher sichtbar sind die wiederholten, übereinanderliegenden spitzen Formen und die annähernd symmetrische Krümmung. Der Bogen trägt die fünf Gesichter und wird seinerseits von den beiden schrägen Schwertern durchschnitten. Das Untere ist daher kein unberührtes Fundament. Auch die tragende Ordnung steht unter derselben dreifachen Einwirkung wie das Herz.

Die langen roten Schnüre verstärken diesen Eindruck. Während die Schwerter geradlinige Richtungen festlegen, entziehen sich die Schnüre der Geraden. Sie hängen, rollen sich ein, bilden Schleifen und führen bis an den unteren Rand. Gerade und Windung, Zwang und Spielraum, festgelegte Richtung und unabgeschlossene Bewegung stehen nebeneinander. Die Schwertkraft setzt Grenzen; die Schnüre zeigen das Fortwirken dessen, was nicht vollständig gebunden werden kann. Innen und Außen bleiben miteinander verflochten: Was am Griff beginnt, reicht als dünne Linie über Herz, Kranz und Boden hinaus.

Eine kunsthistorisch-alchemistische Deutung, wie sie im Umfeld der Brera-Forschungen formuliert wurde, versteht die drei Schwerter als Hinweise auf drei für die alchemistische Arbeit maßgebliche metallische Prinzipien und das rote Herz als alchemistisches Feuer. Diese Zuordnung ist keine unmittelbar aus den Farben der einzelnen Klingen ablesbare Tatsache, denn die drei Schwerter sind in der kolorierten Karte nicht durch verschiedene Metallfarben unterschieden. Sie gehört bereits zur interpretierenden Einordnung. Plausibel wird sie durch die deutlich feuerrote Mitte und durch den nachweisbaren hermetisch-alchemistischen Horizont des Gesamtdecks. Die Brera-Forschung ordnet die Schwerterfolge dem Alexanderkomplex und dem Streben nach Unsterblichkeit zu und sieht im Deck einen Weg, der antike Exempla, Metallarbeit, Alchemie und hermetische Erkenntnis miteinander verbindet. Historisch sicherer als jede Einzelgleichsetzung bleibt jedoch die Feststellung, dass das vollständige Deck um 1490 gestochen und die erhaltene farbige Fassung 1491 in Venedig ausgemalt wurde; die Zuschreibung an Nicola di maestro Antonio, die Verbindung mit Marin Sanudo dem Jüngeren und die Rolle Ludovico Lazzarellis als möglicher geistiger Anreger sind begründete Forschungsvorschläge, keine lückenlos dokumentierten Gewissheiten. Die

zeitgenössische Verwendung war zunächst die eines anspruchsvollen höfischen Spiels; die systematische divinatorische und operative Lesart gehört späteren Deutungsgeschichten an. Pinacoteca di Brera, *Il segreto dei segreti*

Innerhalb der Alexanderüberlieferung besitzt die Farbe der Schwerter eine besondere Geschlossenheit. Ihre Hofkarten nennen Amone, Olinpia und Alecxandro M.; hinzu kommt Natanabo bei den Kelchen. Diese Namen bilden einen erkennbaren Zusammenhang mit der spätantiken und mittelalterlichen Alexanderlegende. Im Alexanderroman erscheint Nektanebos als ägyptischer König, Astrologe und Magier, der sich Olympias in der Gestalt des Gottes Ammon nähert und Alexander zeugt. Der historische Alexander war der Sohn Philipps II. und der Olympias; die Nektanebos-Erzählung gehört nicht zur gesicherten Biographie, sondern zur legendären Überhöhung seiner Herkunft.

Für die Drei der Schwerter lässt sich daraus keine historische Illustration der Zeugungsgeschichte beweisen. Auf dem Bild sind weder Nektanebos noch Olympias, Ammon oder Alexander dargestellt. Dennoch kann die Karte innerhalb der gesamten Schwerterfolge auf einer späteren hermetischen Ebene mit der Struktur dieser Legende in Beziehung gesetzt werden. Drei gerichtete Kräfte treffen in einem einzigen roten Zentrum zusammen; aus der Spannung von Zweiheit und vermittelndem Drittem entsteht eine neue Ordnung. Die Zeugungslegende erzählt ebenfalls von einer dreifachen Konstellation: menschliche Mutter, göttlich-magisch auftretender Erzeuger und das daraus hervorgehende Kind. Diese Entsprechung bleibt eine strukturelle Analogie, keine Identifikation der sichtbaren Gegenstände mit bestimmten Figuren.

Gerade als strukturelle Analogie besitzt sie jedoch Gewicht. Alexander wird innerhalb des Decks nicht allein als historischer Eroberer, sondern als Träger des mittelalterlichen Unsterblichkeitsmotivs sichtbar. Sein sagenhafter Aufstieg zum Himmel, der an italienischen Höfen einschließlich der Este bekannt war, machte ihn zu einem Bild des menschlichen Verlangens, die gegebene Grenze zu überschreiten. Die Drei der Schwerter stellt diesem Streben zunächst keine Erhöhung, sondern eine Verwundung der Mitte voran. Bevor die Alexanderkraft zur Herrschaft, Ausdehnung oder Apotheose gelangt, muss das geschlossene Herz der Ausgangsnatur geöffnet werden. Die Geburt des Außerordentlichen setzt eine Durchbrechung des bloß Gegebenen voraus.

Auch die Verbindung mit dem Haus Este ist entsprechend zu begrenzen. Der Ferrareser Hof ist für die Geschichte früher Tarockspiele, für humanistische Bildprogramme und für die Pflege astrologischer und gelehrter Kultur außerordentlich bedeutsam. Dokumente belegen die Herstellung kostbarer Karten für Angehörige der Este. Ein unmittelbarer Auftrag der Familie für das Sola-Busca-Deck ist dagegen nicht bewiesen. Das Este-Milieu bildet einen historisch plausiblen Resonanzraum, aber keinen sicheren Schlüssel für jedes einzelne Bilddetail. Wo die Drei der Schwerter Einheit, Mehrzahl, Verwundung und konzentrierte Kraft verbindet, kann sie an eine höfische Kultur erinnern, die politische Macht,

dynastische Fortdauer und das Nachleben antiker Helden zusammendachte. Sie zeigt jedoch kein Este-Wappen und keine identifizierbare Person des Hauses.

Peter Mark Adams liest das Sola Busca als geschlossenes rituelles und hermetisches System, dessen leitender Schlüssel Saturn sei. Seine These gehört zu den bedeutendsten modernen Gesamtinterpretationen des Decks, ist aber keine allgemein anerkannte Rekonstruktion seiner ursprünglichen Verwendung. Ihr Erkenntniswert liegt vor allem darin, Anfang und Grenze zusammenzudenken. Saturn ist bei Adams nicht lediglich der Planet des Endes. Er bezeichnet Zeit, Gesetz, Tod, Konzentration, Melancholie und die Verdichtung, durch die eine Form ihre Grenze erfährt. Eben darin schafft er die Voraussetzung eines neuen Anfangs: Was keine Grenze besitzt, kann keine bestimmte Gestalt annehmen; was nicht sterben kann, kann auch nicht verwandelt werden. Adams' historische Ableitungen und seine Annahme einer verborgenen paganen Ritualgemeinschaft bleiben kontrovers, während seine Deutung des Decks als kohärente Transformationsdramaturgie eine fruchtbare moderne Lesart eröffnet. Peter Mark Adams, *The Game of Saturn*

Unter diesem saturnischen Schlüssel erscheint das Herz der Drei als begrenzte Form. Seine Kontur schließt ein Inneres ein und unterscheidet es vom umgebenden Raum. Die Schwerter verletzen diese Grenze, zerstören sie jedoch nicht vollständig. Saturn wirkt daher doppelt: als Kontur, die dem Herzen Gestalt gibt, und als Notwendigkeit, diese Gestalt der Prüfung zu unterwerfen. Das senkrechte Schwert konzentriert den Vorgang in der Achse; die schrägen Schwerter erweitern ihn zur Dreiheit. Die Karte zeigt nicht das unbestimmte Strömen eines Gefühls, sondern dessen Fixierung, Begrenzung und Durcharbeitung.

In alchemistischer Sprache lässt sich diese Situation als Beginn einer *separatio* innerhalb der *nigredo* verstehen. Das alte Ganze wird nicht einfach vernichtet. Es wird durchdrungen, damit seine verborgenen Bestandteile unterscheidbar werden. Die rote Farbe kann in einer späteren Deutung zugleich Feuer, Blut und fortbestehende Lebenskraft bezeichnen; keine dieser Bedeutungen ist mit der historischen Bildabsicht abschließend gleichzusetzen. Entscheidend ist die sichtbare Spannung: Das Herz wird getroffen und bleibt dennoch Träger der gesamten Komposition. Leiden erscheint damit nicht als bloßes Defizit, sondern als eine Form erzwungener Erkenntnis.

Neuplatonisch gesprochen wird die Einheit durch die Vielheit nicht aufgehoben, sondern entfaltet. Das Eine bleibt nicht unberührt über den Dingen stehen; seine Wirksamkeit zeigt sich darin, dass es in mehrere Richtungen ausstrahlt und diese wieder auf eine Mitte bezieht. Auf der Karte entspricht dem die Beziehung zwischen dem einen Herzen, den drei Schwertern und den fünf Gesichtern. Daraus darf keine feste arithmetische Geheimlehre konstruiert werden. Gleichwohl macht das Bild selbst eine gestufte Vielheit sichtbar. Eine große Einheit nimmt drei Kräfte auf; unter ihr erscheint eine Gruppe von fünf einzelnen Antlitzen. Das Ganze enthält Teile, ohne mit einem einzelnen Teil identisch zu sein.

Psychologisch ist die Karte deshalb mehr als ein Bild des Schmerzes. Schmerz wäre lediglich die erste Erfahrung der Durchdringung. Tiefer liegt die Erfahrung, dass das Innere nicht so ungeteilt ist, wie es sich zuvor erschien. Das Herz wird zum Schauplatz unterschiedlicher Richtungen. Die fünf kleinen Gesichter verdichten diesen Gedanken: Unter der scheinbar einen Mitte liegt eine Mehrzahl von Perspektiven. Die saturnische Prüfung besteht darin, diese Vielheit weder zu verleugnen noch ihr die Herrschaft zu überlassen. Konzentration bedeutet, das Zerstreute um eine Achse zu sammeln.

Im Verhältnis zu den anderen Farben nimmt die Drei der Schwerter eine besondere Stellung ein. Was bei den Münzen als Bearbeitung und Umwandlung stofflicher Materie erscheinen kann, vollzieht sich hier als Durchdringung einer inneren Mitte. Was die Stäbe in Wachstum, Arbeit und gerichteter Tätigkeit entfalten, wird bei den Schwertern zur schneidenden Entscheidung. Was die Kelche aufnehmen, mischen und bewahren, wird hier nicht in einem Gefäß gehalten, sondern durch eine Öffnung hindurchgeführt. Die Schwerter machen sichtbar, dass keine Transformation ohne Unterscheidung auskommt. Verbindung allein genügt nicht; das Vermischte muss erkannt, getrennt und neu geordnet werden.

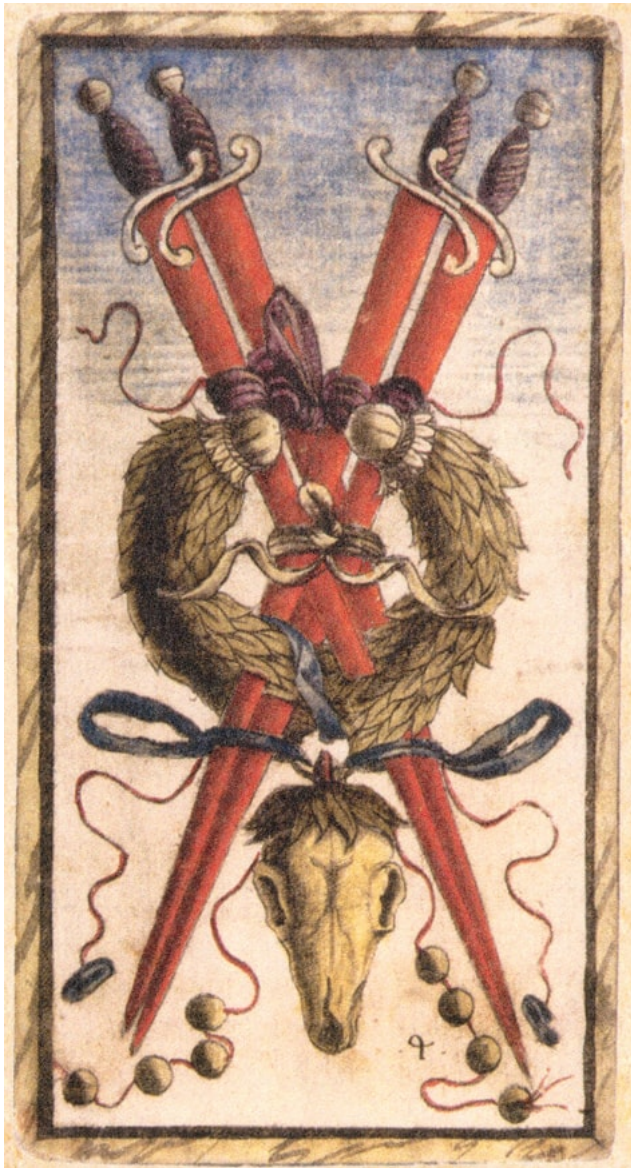
Die Vier der Schwerter wird die drei gerichteten Kräfte in eine stärker geschlossene Kreuzung und in die Nähe eines deutlich sichtbaren Tierschädels überführen. Damit deutet die Drei bereits voraus, dass die Öffnung des Herzens nicht das Ende der Prüfung ist. Auf die erste Durchdringung folgt eine noch festere Konfrontation mit Form, Sterblichkeit und Erstarrung. Rückblickend hat die Zwei die Spannung zweier Kräfte vorbereitet; vorausblickend führt die Drei diese Spannung an die Schwelle einer sichtbareren Todesordnung. Sie ist der Augenblick, in dem Beziehung zur Wunde und Wunde zur Erkenntnis wird.

Innerhalb des Gesamtweges der Kleinen Arkana ist diese Karte notwendig, weil kein Anfang in seiner ursprünglichen Reinheit bestehen bleiben kann. Das As setzt eine Kraft frei, die Zwei stellt sie einem Gegenüber gegenüber, doch erst die Drei lässt aus dieser Begegnung eine unumkehrbare innere Veränderung hervorgehen. Sie verkörpert die Wahrheit, dass Erkenntnis nicht nur erhellt, sondern in bestehende Einheit einschneidet. Jede wirkliche Unterscheidung beendet eine frühere Unschuld.

Die besondere Weisheit der Drei der Schwerter liegt deshalb nicht in der Verherrlichung des Leidens. Sie liegt in der Einsicht, dass eine geschlossene Mitte erst dann zum geistigen Organ werden kann, wenn sie Durchgang geworden ist. Saturn setzt die Grenze; das Schwert öffnet sie; die Drei verwandelt die Öffnung in eine Ordnung. Das Herz bleibt bestehen, aber es ist nicht mehr dasselbe Herz. Es hat erfahren, dass Ganzheit nicht Unverletztheit bedeutet. Wahre Ganzheit entsteht dort, wo eine Form die Kräfte, die sie durchdringen, aufnehmen kann, ohne ihre Mitte zu verlieren.

4 der Schwerter

-



Vier lange, rot gefärbte Schwerter füllen nahezu die gesamte hochrechteckige Bildfläche. Ihre Griffe und Knäufe liegen im oberen Teil der Karte, ihre Spitzen weisen nach unten. Je zwei Schwerter steigen von einer Seite schräg zur gegenüberliegenden Seite auf, sodass sich die vier Waffen in der Mitte überschneiden und eine doppelte, annähernd symmetrische Kreuzordnung bilden. Die oberen Enden tragen dunkle, gegliederte Griffe und runde Knäufe; darunter sitzen helle, seitlich ausschwingende Parierstangen mit eingerollten Enden. Entlang der roten Flächen verläuft jeweils eine schmale helle Linie. Die äußeren Spitzen reichen bis nahe an den unteren Kartenrand.

Vor dem mittleren Kreuzungspunkt befinden sich zwei große, einander zugewandte Vögel. Ihre rundlichen Köpfe liegen oben, ihre gefiederten Körper ziehen sich an den Seiten nach unten und bilden gemeinsam eine fast geschlossene Ringform. Die braun-goldenen Federn sind einzeln gegliedert und durch dunkle Konturen voneinander abgesetzt. Zwischen den beiden Köpfen erscheint eine kleine helle Form. Eine helle, gewundene Schnur läuft quer durch die ringförmige Vogelordnung und bildet vor den roten Schwertern mehrere Bögen. Oberhalb der Vögel stehen dunkle, violette, gefaltete oder gefiederte Formen zwischen den Waffen. Unterhalb des Vogelringes liegt ein breites dunkelblaues Band, das sich links und rechts zu zwei großen Schlaufen öffnet.

Im unteren Bildfeld hängt zwischen den auseinanderstrebenden Schwertspitzen ein einzelner langgestreckter Tierkopf. Zwei seitlich abstehende Ohren, eine schmale Stirn, deutlich umrissene Augenpartien und eine nach unten zulaufende Schnauze sind zu erkennen. Über der Stirn liegt ein Büschel dunkler Haare. Der Kopf ist gelblich-braun gefärbt und ohne sichtbaren Körper dargestellt. Um ihn und zwischen den Schwertspitzen verlaufen mehrere dünne rote Schnüre. An ihnen sitzen kleine runde, gelblich-braune Kugeln sowie dunkle Endstücke und Quasten. Rechts neben dem Tierkopf steht eine kleine schwarze Ziffer 4. Der Hintergrund ist im oberen Bereich blau, darunter hell und weitgehend ungegliedert. Eine dunkle innere Linie und ein breiter, hell gemusterter äußerer Rand schließen die Darstellung ein. Eine menschliche Gestalt ist nicht vorhanden; ebenso wenig wird eine zeitlich ablaufende Handlung gezeigt. Alles Sichtbare ist zu einer unbewegten, frontal dargebotenen Gegenstandsordnung verdichtet.

Die formale Macht dieser Karte beruht auf der Spannung zwischen Kreuz und Kreis. Die Schwerter erzeugen eine kantige, gerichtete Struktur. Sie kommen aus vier oberen Ansatzpunkten, schneiden einander und öffnen sich wieder zu vier unteren Bahnen. Die Vögel dagegen bilden mit ihren gekrümmten Körpern eine runde Mitte. Das lineare Gefüge wird von einem organisch wirkenden Ring umfasst, ohne dass dieser die Schwerter verdeckt oder beseitigt. Unterhalb dieser Mitte hängt der Tierkopf auf der senkrechten Kartenachse. Er ist weder Bestandteil des Kreises noch eines der vier Schwerter, bleibt aber durch Bänder und Schnüre an die Gesamtkomposition gebunden. So entstehen drei deutlich unterscheidbare Zonen: die geöffneten Griffe oben, die kreisförmig verdichtete Überschneidung in der Mitte und der vereinzelter Tierkopf unten.

Erst auf dieser Grundlage darf die Deutung beginnen. Das Schwert gehört historisch zunächst in die Welt der Waffe, der Herrschaft und des rechtlich vollzogenen Urteils. Seine spätere hermetische Bedeutung als Träger von Unterscheidungskraft ist eine interpretierende Erweiterung, keine gesicherte ursprüngliche Kartenbedeutung. Innerhalb einer solchen Lesart bezeichnet das Schwert die Fähigkeit, Grenzen zu ziehen: wahr und falsch, wesentlich und nebensächlich, geordnet und ungeordnet voneinander zu scheiden. Auf der Vier der Schwerter erscheint diese Kraft nicht einmalig. Sie ist vervierfacht und zugleich durch die Kreuzung gebunden. Der unterscheidende Geist begegnet seinen eigenen Gegenrichtungen. Kein Schwert kann die Bildmitte für sich allein beanspruchen.

Die Schwerterfolge beginnt mit der einzelnen Kraft des As. In der Zwei tritt ihr ein Gegenüber entgegen; in der Drei entsteht eine vermittelnde, aber noch spannungsreiche Mehrzahl. Mit der Vier wird aus dieser Entwicklung erstmals ein umgrenztes Feld. In pythagoreisch-platonischer Zahlenspekulation konnte die Vier als Zahl der räumlichen Ordnung und der gegliederten Ganzheit gelten. Die ersten vier Zahlen bilden zusammen die Zehn der Tetraktys; die Vier bezeichnet darin nicht bloß eine weitere Menge, sondern die Ausfaltung der Einheit zu einem geordneten Kosmos. Diese überlieferte Zahlensymbolik beweist nicht, dass der Gestalter der Karte eine bestimmte pythagoreische Lehre illustrieren wollte. Sie bietet jedoch ein historisch verfügbares Deutungsmodell, das zur sichtbaren Vierteilung und zur strengen Symmetrie des Bildes passt.

Das Verhältnis von Zahl und Farbe ist daher spannungsreich. Die Vier will festlegen, einhegen und stabilisieren; das Schwert will schneiden, richten und entscheiden. Ihre Verbindung bringt keine behagliche Ruhe hervor, sondern eine befestigte Spannung. Die vier Waffen sind nicht nebeneinander aufgereiht, sondern ineinander verschränkt. Ordnung entsteht hier aus wechselseitiger Begrenzung. Jede Richtung wird durch eine andere gekreuzt. Die Karte verkörpert deshalb nicht die Abwesenheit von Konflikt, sondern dessen vorläufige Formgebung. Was ungeordnet auseinanderbrechen könnte, wird in ein strenges Verhältnis gezwungen.

Der Ring der beiden Vögel verändert diese starre Geometrie. Das Lebendige befindet sich nicht außerhalb der Waffen, sondern unmittelbar vor ihrem Kreuzungspunkt. Die beiden Tiere bleiben unterscheidbar, bilden aber gemeinsam eine runde Gestalt. In einer vorsichtigen symbolischen Lesart kann darin eine Vereinigung gesehen werden, die die Gegensätze nicht auslöscht. Zwei Körper erzeugen eine Mitte, ohne zu einem einzigen Körper zu verschmelzen. Der Kreis wird nicht durch Gleichheit, sondern durch Entsprechung geschlossen. Gegenüber der geraden Richtung der Schwerter bringt die Vogelordnung Krümmung, Rückkehr und Beziehung in das Bild.

Das helle Band, das durch diese Mitte läuft, macht den Kreis nicht vollkommen geschlossen. Es zieht Schleifen, wechselt die Richtung und verbindet voneinander entfernte Stellen. Auch das dunkelblaue Band unterhalb des Ringes bildet keine straffe Fessel, sondern zwei große Schlaufen. Das Bild kennt Bindung daher in mehreren Abstufungen: die harte Kreuzung der Waffen, den fast geschlossenen Ring der Vögel, die lockeren Windungen der Schnüre und die seitlich geöffneten Schleifen des Bandes. Festhalten und Freigeben sind nicht als einfache Gegensätze verteilt. Sie greifen ineinander. Die Ordnung ist stabil, aber sie bleibt durchlässig.

Der Tierkopf im unteren Feld führt eine andere Erfahrung ein. Er ist von seinem Körper getrennt dargestellt, doch das Bild zeigt weder den Vorgang noch eine dafür verantwortliche Gestalt. Von einer Enthauptung als sichtbarer Handlung zu sprechen wäre deshalb unzulässig. Feststellbar ist allein die isolierte Erscheinung des Kopfes. Symbolisch kann diese Absonderung als Konzentration gelesen werden: Ein Teil wird aus einem nicht gezeigten Ganzen herausgehoben und zum Träger der Aufmerksamkeit gemacht. Ebenso kann sie Verlust oder Unterbrechung anzeigen.

Welche dieser Möglichkeiten stärker wiegt, entscheidet nicht ein vermeintlich feststehendes Tarotlexikon, sondern das Verhältnis zum übrigen Bild. Der Kopf hängt unter dem geordneten Zentrum, an Schnüren und Kugeln befestigt, zwischen den Spitzen der vier Schwerter. Er ist abgesondert, aber nicht beziehungslos.

Damit erhält die Karte eine innere Dramaturgie, obwohl sie keine äußere Handlung zeigt. Oben stehen die vier geöffneten Griffe für verfügbare, aber nicht ergriffene Kräfte. In der Mitte werden ihre Richtungen gekreuzt und durch die beiden Vögel in einen Kreislauf eingefasst. Unten erscheint eine einzelne organische Form, die das Ergebnis dieser Verdichtung zu tragen scheint. Die Bewegung ist keine Bewegung eines Körpers durch den Raum, sondern eine Bewegung des Blicks: von der Vierheit zur Kreuzung, von der Kreuzung zum Ring, vom Ring zur Vereinzelung. Das Ganze zieht sich in einen Teil zurück.

Innerhalb der Schwerterreihe ist die Vier deshalb eine notwendige Schwelle. Sie hält die zunehmende Vielheit zunächst an. Die Kräfte müssen ein Verhältnis gewinnen, bevor die Folge weitergehen kann. Die späteren Zahlen werden diese vorläufige Geschlossenheit erneut überschreiten: Die Fünf fügt dem ausgeglichenen Vierergefüge einen Überschuss hinzu; die Sechs kann eine neue Verteilung herstellen; die höheren Zahlen steigern die Belastung der Schwertsphäre, bis die Zehn ihre quantitative Grenze erreicht. Diese Entwicklungslogik ist zahlenphilosophisch und hermetisch zu verstehen, nicht als Behauptung einer historisch gesicherten ursprünglichen Lesereihenfolge. Dennoch erklärt sie, weshalb die Vier nicht Endzustand sein kann. Ihre Ordnung ist eine Kammer der Sammlung, kein endgültiges Ziel.

Auch zu den anderen Farben verhält sich die Karte wie ein Mikrokosmos. Die vier Schwerter können in einer späteren elementaren Lesart an die vier Grundsphären des Systems erinnern, ohne dass deshalb jedem einzelnen Schwert eine bestimmte Farbe zugewiesen werden dürfte. Der Vogelring bringt eine organische Qualität ein, die der geraden Härte der Waffen entgegensteht; Schnüre und Schmuckformen führen Verbindung und Maß ein; der vereinzelte Tierkopf verweist auf die leibliche und vergängliche Seite des Daseins. So nimmt die Schwertkarte Eigenschaften in sich auf, die über bloße Trennung hinausgehen. Urteilkraft wird erst vollständig, wenn sie Beziehungen, Verkörperung und Begrenztheit mitbedenkt.

Historisch gehört das Sola-Busca-Tarot in das gelehrte und höfische Milieu Norditaliens am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. Die vollständige Folge wird heute mit einer ferraresischen Entstehung und einer späteren venezianischen Ausmalung verbunden. Der Hof der Este war ein bedeutendes Zentrum der Kartenproduktion, der humanistischen Gelehrsamkeit, der Astrologie und der anspruchsvollen Bildprogramme. Eine unmittelbare Beauftragung gerade dieser Karte durch das Haus Este ist jedoch nicht belegt. Peter Mark Adams hat weitergehend vorgeschlagen, das Deck sei am Hof Ercoles I. d'Este konzipiert und als politisch bedeutsames Geschenk für einen venezianischen Patrizier bestimmt worden. Diese Rekonstruktion ist eine moderne Forschungsthese, keine gesicherte Provenienztatsache. Für die Vier der Schwerter ist entscheidend, dass ihre

außergewöhnlich sorgfältige Ordnung mit einem Milieu vereinbar ist, in dem Bilder zugleich ästhetische Gegenstände, Gedächtnisträger und verschlüsselte Denkformen sein konnten.

Der Alexanderbezug ist noch zurückhaltender zu behandeln. Die Hofkarten der Schwerter führen mit Amone, Olinpia und Alexandro M. in den Umkreis der Alexanderüberlieferung. Gemeinsam mit Natanabo aus der Kelchreihe lässt sich darin die spätantike und mittelalterliche Zeugungslegende erkennen: Nektanebos nähert sich Olympias in der Gestalt des Gottes Ammon und wird in der Romantradition zum verborgenen Vater Alexanders. Diese Namen schaffen einen belegbaren Zusammenhang innerhalb des Decks. Auf der Vier der Schwerter selbst erscheint jedoch weder Alexander noch Olympias, Ammon oder Nektanebos. Auch der sichtbare Tierkopf darf nicht ohne ein eindeutiges Attribut zum Tier Ammons oder zu einer bestimmten Episode des Alexanderromans erklärt werden. Ein solcher Schluss würde die Ikonographie aus der Legende rekonstruieren und damit die Richtung der Auslegung verkehren.

Dennoch kann die Karte innerhalb der Alexanderfolge eine strukturelle Resonanz entfalten. Die Zeugungslegende handelt von einem Anfang, der durch Verhüllung, astrologisches Wissen und die Verbindung verschiedener Ordnungen zustande kommt. Die Vier zeigt keinen Zeugungsakt, wohl aber eine streng gefügte Mitte, in der mehrere Richtungen zusammenlaufen und aus der sich nach unten eine vereinzelte Gestalt absetzt. Darin kann, ausdrücklich als spätere hermetische Analogie, die Form eines noch unoffenbaren Anfangs gesehen werden: Nicht Alexander selbst ist dargestellt, sondern die Bedingung, unter der das Viele sich so verdichtet, dass etwas Einzelnes hervortreten kann. Der Alexanderbezug liegt somit nicht in einem behaupteten Porträt oder Emblem, sondern in der Stellung der Karte innerhalb einer Farbe, deren Hofkarten den legendären Herkunftsraum Alexanders entfalten.

Hier berührt die Vier der Schwerter den Saturnschlüssel. Adams' Deutung des gesamten Decks als „Spiel des Saturn“ versteht Saturn nicht lediglich als einen ikonographisch anwesenden Planeten. Saturn bezeichnet bei ihm eine übergeordnete rituelle und kosmologische Macht: Zeit und Grenze, Schöpfung und Vernichtung, Gesetz, Melancholie und Einweihung. Diese These ist eine einflussreiche moderne hermetische Interpretation, in ihren weitreichenden historischen Gleichsetzungen jedoch nicht allgemein anerkannt. Auf der Vier der Schwerter ist kein eindeutig identifizierbares Saturnattribut zu sehen. Die saturnische Ebene kann deshalb nur aus der formalen Erfahrung des Bildes entwickelt werden.

Gerade dort ist sie jedoch stark. Die Vier setzt Grenzen. Die Schwerter halten einander auf. Der Kreis sammelt, was auseinanderstreben könnte. Der Tierkopf erscheint als vereinzelter Rest unterhalb einer festgefügtten Mitte. Zeit ist im Bild nicht als Ablauf dargestellt, sondern als Stillstellung. Alles scheint angehalten, gebunden und zur Betrachtung ausgesetzt. Das ist die saturnische Konzentration: die Unterbrechung des unmittelbaren Handelns, durch die Gestalt überhaupt erst erkennbar wird. Saturn ist hier nicht einfach Tod. Er ist das Gesetz, dass jede Form

nur entstehen kann, indem Möglichkeiten ausgeschlossen und Kräfte begrenzt werden.

Alchemistisch lässt sich diese Verdichtung mit der ersten, dunklen Arbeit der Absonderung und Zersetzung vergleichen. Auch diese Zuordnung ist keine historisch beweisbare Kartenbedeutung, sondern eine spätere hermetische Lesart. Die vier Schwerter trennen und kreuzen; die Mitte hält unterschiedliche Formen zusammen; der isolierte Tierkopf führt die Erfahrung des vom Ganzen gelösten Teils vor Augen. Solve und coagula erscheinen dabei nicht nacheinander, sondern gleichzeitig. Die Schwerter scheiden, während Ring und Bänder verbinden. Die Karte ist weder reine Auflösung noch vollendete Vereinigung. Sie zeigt den Augenblick, in dem Trennung so weit geordnet ist, dass eine neue Verbindung möglich wird.

Neuplatonisch betrachtet liegt ihre Aufgabe in der Rückführung der zerstreuten Vielheit auf eine intelligible Ordnung. Die Einheit wird dabei nicht durch Auslöschung der Unterschiede erreicht. Vier Schwerter bleiben vier Schwerter, zwei Vögel bleiben zwei Vögel, der einzelne Tierkopf bleibt von ihnen unterschieden. Dennoch bildet alles zusammen eine einzige, streng zentrierte Gestalt. Die Einheit steht nicht anstelle der Vielheit, sondern wird als deren richtige Beziehung sichtbar. Für den Einweihungsschüler ist dies eine entscheidende Einsicht: Sammlung bedeutet nicht, alle inneren Kräfte gleichzumachen, sondern jeder Kraft eine Grenze und einen Ort zu geben.

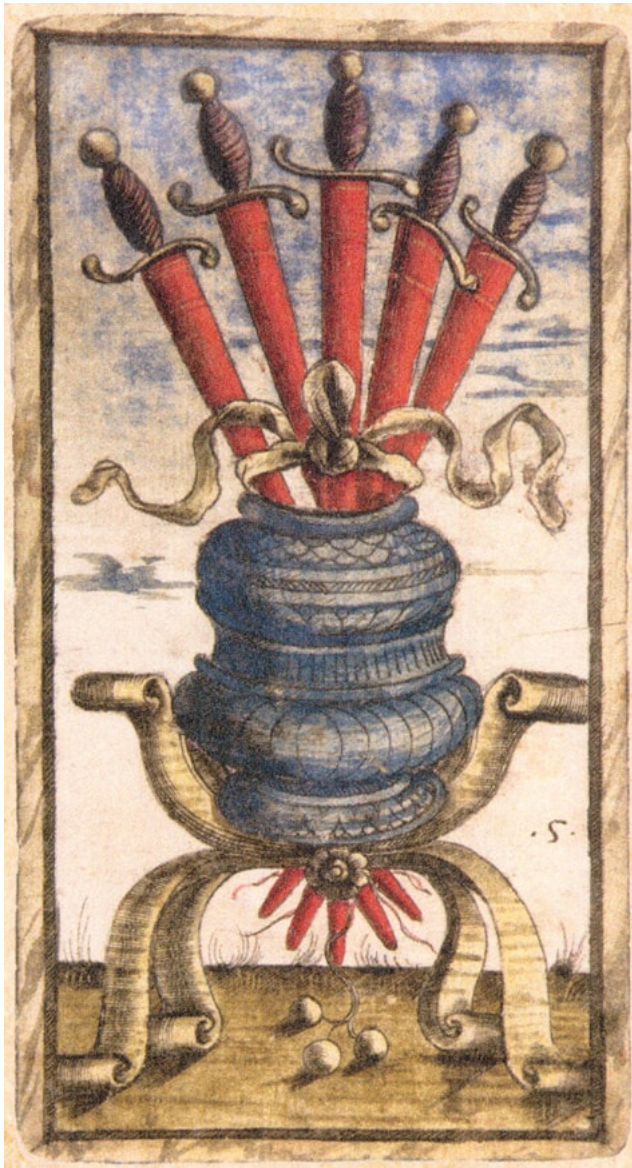
Das Verhältnis von Innen und Außen ist entsprechend verschränkt. Die Schwerter bilden das äußere Gerüst, doch sie schneiden durch die Bildmitte. Die Vögel umschließen einen Innenraum, öffnen ihn aber durch ihre getrennten Körper und die hindurchlaufende Schnur. Der Tierkopf liegt außerhalb dieses Kreises und zugleich auf derselben Mittelachse. Das Innere ist daher kein abgeschlossener Zufluchtsort, und das Äußere ist kein bloßes Gegenüber. Beide entstehen erst durch die Grenze, die sie unterscheidet. Saturn, als Herr dieser Grenze, trennt nicht nur; er macht Beziehung möglich.

Die menschliche Bedeutung der Karte liegt folglich nicht in einer Empfehlung zu äußerem Rückzug und auch nicht in der späteren, aus anderen Tarotbildern bekannten Vorstellung eines ruhenden Ritters. Ein solcher Ritter ist hier nicht vorhanden. Die Ruhe der Sola-Busca-Vier ist gegenständlich und strukturell. Sie ist die Ruhe einer Kraft, die nicht verschwindet, sondern sich selbst bindet. Urteil wird zum Maß, Gewalt zur zurückgehaltenen Möglichkeit, Vielheit zur Komposition. Melancholie erscheint auf dieser Ebene nicht als bloße Niedergeschlagenheit, sondern als Schwere des Bewusstseins, das die Endlichkeit jeder Gestalt erkennt.

Innerhalb des Gesamtweges der Kleinen Arkana verkörpert die Vier der Schwerter daher die erste volle Erfahrung der Grenze. Ohne sie bliebe der Anfang des As ungeprüfte Möglichkeit, die Zwei bloße Gegenüberstellung und die Drei eine noch offene Vermittlung. Erst die Vier schafft einen Raum, in dem Kräfte einander standhalten können. Doch dieser Raum muss später wieder geöffnet werden, weil

jede gewonnene Ordnung zur Erstarrung neigt. Die Karte ist notwendig, gerade weil sie nicht das Ziel ist. Sie lehrt, dass Transformation weder aus grenzenloser Ausdehnung noch aus ungehemmter Zerstörung entsteht, sondern aus der strengen Kunst, eine Form lange genug zu halten, damit in ihr ein neuer Anfang reifen kann.

So verschränkt die Vier der Schwerter die beiden saturnischen Prinzipien Anfang und Grenze. Das Neue erscheint nicht außerhalb der Begrenzung, sondern wird durch sie vorbereitet. Die gekreuzten Waffen, der lebendige Ring und der vereinzelte Kopf bilden zusammen das Bild einer Schwelle, an der das Alte weder einfach fortbesteht noch schon vollständig vergangen ist. Die besondere Wahrheit dieser Karte lautet deshalb: Erst was seiner Grenze begegnet, kann seine Gestalt erkennen; und erst was seine Gestalt erkannt hat, kann verwandelt werden.



Innerhalb eines schmalen, hochrechteckigen Rahmens steht eine aus mehreren Teilen zusammengesetzte Gegenstandsgruppe. Ihr oberster Abschnitt wird von fünf Schwertern gebildet. Alle fünf befinden sich in roten Scheiden; ihre dunklen, schräg gerippten Griffe enden jeweils in einem annähernd kugelförmigen Knauf. Zwischen Griff und Scheide liegen geschwungene Parierstangen. Das mittlere Schwert steht nahezu senkrecht. Je zwei weitere Schwerter neigen sich nach links und nach rechts, sodass die fünf Waffen einen nach oben geöffneten Fächer bilden. Ihre unteren Enden verschwinden in der runden Öffnung eines großen blauen, gefäßartigen Körpers.

Zwischen den Scheiden verläuft ein helles, bandförmiges Gebilde. Es legt sich in Bögen um die Schwerter, tritt seitlich aus der Gruppe hervor und endet links wie rechts in frei herabhängenden, mehrfach gekrümmten Abschnitten. Das blaue Gefäß unterhalb der Schwerter besteht aus mehreren übereinanderliegenden, gerundeten Zonen. Seine Oberfläche ist durch horizontale Bänder, schraffierte Felder, Rauten und gekreuzte Linien gegliedert. Der obere Rand ist deutlich abgesetzt; darunter erweitert und verengt sich der Körper mehrfach. Seitlich treten zwei helle, röhrenförmige Ansätze hervor, deren Enden nach außen weisen und offen erscheinen.

Unter dem blauen Körper liegt eine zweite, hell gefärbte Konstruktion. Zwei breite, bogenförmige Teile führen von der Mitte nach unten und wenden sich an ihren Enden nach innen. Hinter ihnen sind weitere gekrümmte Abschnitte sichtbar. In der oberen Mitte dieser unteren Konstruktion befindet sich eine kleine rosettenartige Form. Von ihr gehen mehrere rote, zugespitzte Elemente nach unten und zu den Seiten aus. Auf dem Boden darunter liegen drei kleine, helle Rundkörper; feine gebogene Linien verbinden oder berühren sie. Der Hintergrund ist im oberen Kartenraum blau, im unteren Bereich nahezu weiß. Eine schmale waagerechte Bodenzone zieht sich am unteren Rand entlang; dort erscheinen kurze dunkle Striche, die wie vereinzelter Bewuchs aussehen. Rechts neben der Gegenstandsgruppe steht eine kleine schwarze Ziffer 5. Menschen, Tiere oder eine ausgeführte Handlung sind nicht dargestellt.

Die formale Ordnung beruht auf einer ausgeprägten Mittelachse. Das senkrechte Schwert, die Öffnung des Gefäßes, dessen übereinandergeschichteter Körper, die kleine Rosette und die Rundkörper am Boden folgen einander von oben nach unten. Zugleich weitet sich die Darstellung in mehreren Bewegungen aus: Die fünf Schwerter streben fächerförmig nach oben, das helle Band greift seitlich aus, die röhrenartigen Ansätze öffnen sich nach links und rechts, und die unteren Bögen umfassen einen breiten Raum. Konzentration und Ausbreitung sind dadurch gleichzeitig gegenwärtig. Vieles sammelt sich in einem Mittelpunkt, doch aus diesem Mittelpunkt gehen wieder seitliche und aufsteigende Richtungen hervor. Die Karte zeigt keine ruhige geometrische Starre. Ihre Symmetrie bleibt annähernd, nicht mechanisch; die Neigungen der Schwerter, die Windungen des Bandes und die ungleichen Rundkörper am Boden erzeugen eine kontrollierte Unregelmäßigkeit.

Erst auf dieser gesicherten Grundlage beginnt die Deutung. Das zentrale Verhältnis ist dasjenige zwischen den fünf einzelnen Waffen und dem einen Gefäß. Die Schwerter bleiben unterscheidbar, sind aber an ihrem unteren Ende einer gemeinsamen Aufnahme übergeben. Aus der Vielheit wird keine Verschmelzung: Jeder Griff, jeder Knauf und jede Parierstange behält seine eigene Form. Dennoch besitzen die fünf eine gemeinsame Basis. Die Karte kann deshalb als Bild einer gebundenen Vielheit gelesen werden, als eine Ordnung, in der mehrere gerichtete Kräfte gesammelt werden, ohne ihre Verschiedenheit zu verlieren.

Das Schwert gehört historisch zunächst in die Sphäre von Waffe, Herrschaft, Recht, Rang und militärischer Gewalt. Eine feste Gleichsetzung der Tarotfarben mit den

vier Elementen ist für die Entstehungszeit des Sola Busca jedoch nicht ohne Weiteres als ursprüngliche Bedeutung vorauszusetzen. Die spätere esoterische Tradition verbindet die Schwerter häufig mit Luft, Denken, Unterscheidung und sprachlicher Urteilskraft. Diese Zuordnung kann als hermeneutische Ebene fruchtbar sein, muss aber als spätere Systematisierung erkennbar bleiben. Auf der vorliegenden Karte gewinnt sie ihre Berechtigung nicht aus einer behaupteten unsichtbaren Elementarsignatur, sondern aus der sichtbaren Form der Waffen: Ein Schwert trennt, begrenzt und bestimmt. Hier aber sind die Klingen selbst nicht zu sehen. Die Waffen erscheinen in ihren Scheiden und werden in einem Gefäß zusammengehalten. Die trennende Möglichkeit ist vorhanden, doch sie wird nicht vollzogen.

Darin liegt die besondere Spannung dieser Fünf. Die Schwerter sind einsatzbereit und zugleich gebunden. Ihre Griffe ragen frei hervor, während ihre unteren Teile verborgen bleiben. Sichtbarkeit und Verborgenheit teilen jede einzelne Waffe. Außen erscheint die gegliederte Fünfheit, innen liegt ein nicht einsehbarer gemeinsamer Grund. So entsteht ein Bild geistiger Kräfte, die bereits differenziert, aber noch nicht in Handlung umgesetzt sind. Die Karte handelt nicht vom geführten Kampf, sondern von der Sammlung dessen, was kämpfen, entscheiden oder trennen könnte. Ihre Ruhe ist deshalb keine Kraftlosigkeit. Sie ist zurückgehaltene Möglichkeit.

Die Zahl Fünf steht zwischen der gefestigten Vier und der zur neuen Ausgewogenheit fähigen Sechs. In geometrischer und philosophischer Zahlenspekulation kann die Vier eine geordnete Ganzheit bezeichnen, während die Fünf ein weiteres Prinzip in diese Ordnung einführt: ein Zentrum, einen Überschuss oder eine Störung, durch welche die bestehende Form beweglich wird. Diese Bedeutung ist keine urkundlich gesicherte Erklärung der Karte, wohl aber eine mit ihrem Aufbau vereinbare spätere Lesart. Vier geneigte Schwerter umgeben das fünfte, nahezu senkrechte. Das mittlere Schwert hebt die bloße Paarordnung auf. Es ist nicht einfach ein weiteres gleichartiges Stück, sondern bildet die Achse, an der die übrigen ihre Richtung gewinnen.

Damit wird die Fünf zur Zahl der konzentrierten Krise. Krise meint hier nicht notwendig Niederlage oder Streit, wie es aus modernen Deutungen anderer Fünf-Schwerter-Karten bekannt sein mag. Nichts im Bild zeigt einen Sieger, einen Besiegten oder ein Schlachtfeld. Die Krise liegt vielmehr in der formalen Überschreitung: Eine stabile Ordnung genügt nicht mehr; mehrere Kräfte müssen um eine neue Mitte versammelt werden. Das fünfte Schwert ist der Zusatz, der die geschlossene Vierheit öffnet und zugleich neu zentriert.

Innerhalb der Zahlenfolge der Schwerter bezeichnet diese Rangstufe deshalb eine Schwelle. Das As kann als ungeteilte Möglichkeit der Farbe gelten; die folgenden Zahlen führen Differenz, Beziehung und erste Formbildung ein. In der Fünf ist die Differenzierung so weit fortgeschritten, dass Einheit nicht mehr durch Einfachheit entstehen kann. Sie muss als Ordnung des Verschiedenen hergestellt werden. Die Karte blickt daher auf die früheren Stufen zurück, indem sie deren Vermehrung und Strukturierung voraussetzt. Zugleich deutet sie auf spätere Stufen voraus, denn die

gesammelten Kräfte können nicht für immer im Gefäß verbleiben. Was konzentriert worden ist, verlangt nach neuer Verteilung, Prüfung und schließlich nach einer umfassenderen Gestalt.

Die vorliegende Karte erlaubt diesen Gedanken, ohne eine unsichtbare Handlung zu erfinden. Ihre zeitliche Dimension liegt in der Spannung zwischen Bereitstellung und Vollzug. Die Schwerter befinden sich weder in Bewegung noch liegen sie ungeordnet am Boden. Sie sind aufgerichtet und zugänglich, doch nicht gezogen. Der dargestellte Augenblick gleicht einer Pause, in der Entscheidungskraft verdichtet wird. Er steht nach dem Sammeln und vor dem Gebrauch, nach der Bildung einer Ordnung und vor deren Bewährung.

Das helle Band verstärkt diese Zwischenstellung. Es verläuft nicht als gerader Verschluss, sondern in Schleifen, Bögen und seitlichen Ausläufern. In einer vorsichtigen symbolischen Lesart kann es als Verbindung der fünf Einzelkräfte verstanden werden. Es beseitigt ihre Abstände nicht, sondern durchquert und umspielt sie. Bindung erscheint damit nicht als starre Fessel, sondern als bewegliche Beziehung. Das Band hält die Vielheit zusammen, während seine freien Enden anzeigen, dass diese Ordnung nicht vollkommen abgeschlossen ist.

Auch das Gefäß ist mehr als bloßer Sockel, sofern man ausdrücklich von der sichtbaren Funktion ausgeht: Es nimmt die fünf Schwerter auf und verbirgt einen Teil von ihnen. In hermetischen und alchemistischen Bildwelten kann ein Gefäß den umschlossenen Raum des Werkes bezeichnen, in dem verschiedene Stoffe oder Kräfte gesammelt und verwandelt werden. Eine solche Deutung ist für das Sola Busca aufgrund seines spätquattrocentistischen hermetisch-alchemischen Umfeldes plausibel, aber nicht als zweifelsfrei ursprüngliche Einzelbedeutung zu behaupten. Auf dieser Karte wird sie durch die konkrete Anordnung gestützt: Das Gefäß ist tatsächlich das gemeinsame Innere der fünf Waffen. Es macht aus einer bloßen Ansammlung ein Ensemble.

In neuplatonischer Sprache lässt sich darin das Verhältnis von Vielheit und Einheit erkennen. Die Einheit liegt nicht darin, dass alle Unterschiede ausgelöscht wären. Sie wirkt als tragender Grund, in dem das Viele zusammenkommt und von dem aus es sich entfaltet. Das Eine ist hier nicht als sichtbarer Gegenstand dargestellt; sichtbar ist vielmehr die formale Wirkung eines gemeinsamen Zentrums. Die fünf Schwerter zeigen unterschiedliche Richtungen, bleiben aber auf dieselbe Öffnung bezogen. So kann die Karte zum Bild der Seele werden, die ihre zerstreuten Kräfte nicht vernichtet, sondern auf einen inneren Mittelpunkt zurückführt.

Das Verhältnis von Innen und Außen ist dabei entscheidend. Außen liegen Griffe, Knäufe, Parierstangen, Farbe und Richtung; innen verschwinden die Scheiden in einer dunkleren Öffnung. Das Innere ist nicht leer, aber es ist dem Blick entzogen. Erkenntnis besteht daher nicht allein im Erfassen dessen, was hervortritt. Sie verlangt auch die Anerkennung eines verborgenen Zusammenhangs, der die sichtbaren Einzelheiten trägt. Für den Einweihungsschüler bedeutet dies:

Unterscheidung darf nicht mit Zersplitterung verwechselt werden. Der Geist muss trennen können, ohne den gemeinsamen Ursprung seiner Urteile zu verlieren.

Im Verhältnis zu den anderen Farben nimmt die Schwerterosphäre damit eine prüfende Funktion ein. Wo Gefäße aufnehmen, Münzen verdichten und Stäbe eine gerichtete, wachsende oder antreibende Kraft verkörpern können, bestimmen die Schwerter Grenzen und Unterschiede. Doch die Fünf der Schwerter nimmt selbst die Gestalt eines Gefäßbildes an. Darin überschneiden sich die Sphären: Das Trennende wird aufgenommen, das Gerichtete wird gebunden, die Mehrzahl wird in einem tragenden Körper konzentriert. Die Karte ist deshalb ein Mikrokosmos der Kleinen Arkana. Sie zeigt, dass keine Farbe ausschließlich aus sich selbst lebt. Jede Kraft bedarf der anderen, wenn sie nicht in ihre eigene Einseitigkeit fallen soll.

Der historische Alexanderbezug ist auf dieser Zahlenkarte nicht unmittelbar dargestellt. Weder Alexander noch Olympias, Ammon oder Nektanebos erscheinen im Bild. Ein Zusammenhang entsteht erst durch die Stellung der Karte in der gesamten Schwerterreihe des Sola Busca. Deren Hofkarten tragen die Namen Amone, Olinpia und Alecxandro M. und stellen damit eine nachprüfbare Verbindung zum Alexanderstoff her. Die mittelalterliche Alexanderroman-Tradition erzählt von Alexanders außerordentlicher Empfängnis: Der ägyptische König und Magier Nektanebos nähert sich Olympias in der Gestalt des Gottes Ammon und begründet so die Legende einer zwischen menschlicher und göttlicher Herkunft stehenden Zeugung. Die historische Person Alexanders und diese literarische Zeugungslegende sind strikt auseinanderzuhalten.

Unter diesem Vorbehalt kann die Fünf der Schwerter innerhalb der Alexanderfolge als Vorbereitung von Herrschaft gelesen werden. Sie zeigt nicht den Helden und nicht seine Zeugung, sondern eine Ordnung konzentrierter Waffenkräfte, die später im benannten König der Schwerter ihre personale Zuspitzung findet. Alexander erscheint dort als Herrschernamen; hier ist die Macht noch unpersönlich, gesammelt und eingeschlossen. Der Weg führt somit nicht vom sichtbaren Alexander zu einer vermeintlich überall verborgenen Alexanderikonographie, sondern von der tatsächlich vorhandenen Karte zum belegten Namensprogramm der Reihe und erst von dort zu einer möglichen hermetischen Rückdeutung. Die Fünf wäre dann nicht ein Bild Alexanders, sondern eine Vorform jener gebündelten Entscheidungsmacht, die der Alexanderstoff verkörpert.

Ähnlich vorsichtig ist das Verhältnis zum Haus Este zu bestimmen. Ferrara und der Este-Hof gehören zum entscheidenden kulturellen Umfeld der norditalienischen Tarotproduktion des 15. Jahrhunderts. Der Hof förderte Kunst, humanistische Gelehrsamkeit und astrologische Praxis; Spielkarten konnten dort höfische Repräsentation mit gelehrten Bildprogrammen verbinden. Ein urkundlicher Nachweis, dass gerade diese Karte oder das vollständige Sola-Busca-Deck von den Este in Auftrag gegeben wurde, liegt jedoch nicht vor. Das Este-Milieu ist daher ein historisch plausibler Resonanzraum, kein gesicherter Besitzervermerk im Bild. Die organisierte Waffenfülle mag zu einer höfischen Kultur sprechen, in der militärische

Macht, Bildung und dynastische Ordnung eng verbunden waren; sie trägt aber kein eindeutig sichtbares Este-Emblem, das eine weitergehende Behauptung erlaubte.

Peter Mark Adams hat in seiner modernen Deutung des Decks Saturn zum übergeordneten Schlüssel eines verschlüsselten, rituell-hermetischen Bildsystems erhoben. Seine These ist einflussreich, bleibt jedoch eine neuzeitliche Interpretation und darf nicht mit einer gesicherten ursprünglichen Bedeutung gleichgesetzt werden. Für die Fünf der Schwerter wird sie dort überzeugend, wo sie sich an das Bild hält: Saturn ist das Prinzip der Grenze, der Verdichtung, der Verzögerung und der Konzentration. Genau diese Qualitäten prägen die fünf eingeschlossenen Waffen. Ihre mögliche Gewalt wird begrenzt; ihre Vielheit wird in einen gemeinsamen Körper zurückgenommen; der Vollzug ist aufgeschoben.

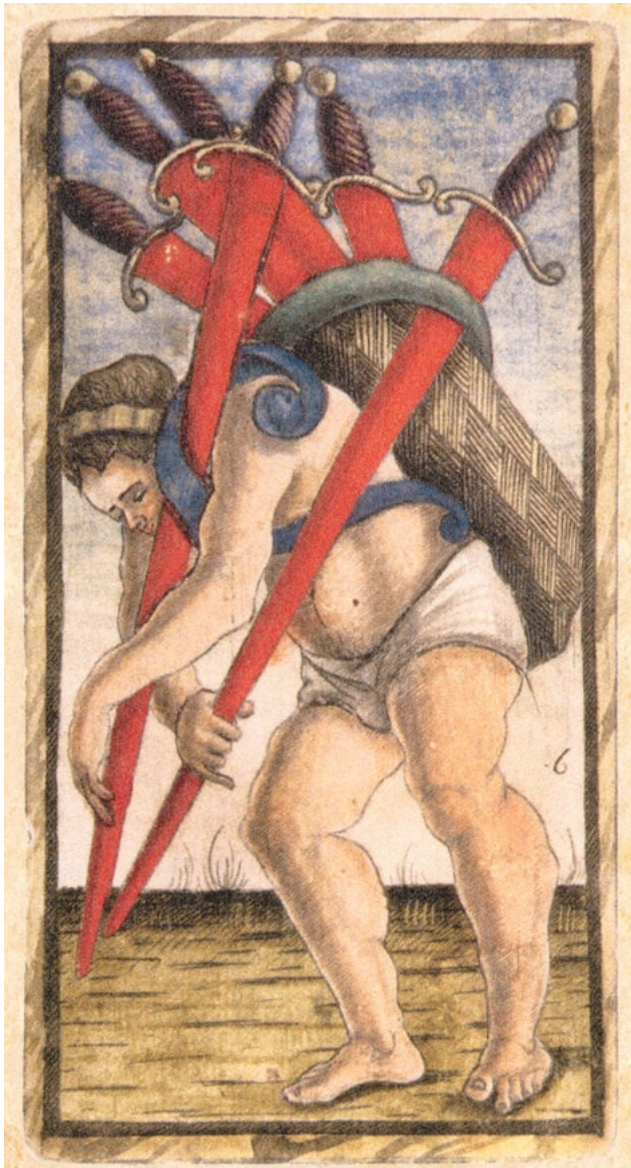
Saturn bezeichnet hier nicht bloß Tod oder Ende. Er ist die Bedingung, unter der Kraft überhaupt Gestalt gewinnt. Ohne Scheide, Gefäß und bindende Ordnung wären die fünf Schwerter lediglich verstreute Möglichkeiten. Die Grenze macht sie zu einem Gefüge. In alchemistischer Sprache wäre dies ein Moment der Verdichtung vor der Umwandlung: Das Verschiedene wird in einen umschlossenen Raum gebracht, damit sein bisheriger Zustand nicht unverändert fortbesteht. Die Karte zeigt keine sichtbare stoffliche Verwandlung; sie bietet jedoch eine formale Konstellation, die eine solche hermetische Lesart trägt.

Darin verschränken sich Anfang und Grenze. Die Fünf überschreitet eine vorangegangene Ordnung und beginnt eine neue Bewegung, doch dieser Anfang entsteht nicht durch grenzenlose Ausdehnung. Er entsteht durch Sammlung. Saturnische Begrenzung wird so zur Voraussetzung des Kommenden. Zeit ist nicht nur das, was Kräfte verbraucht, sondern auch das, was sie reifen lässt. Melancholie ist nicht nur Lähmung, sondern die nach innen gewendete Konzentration, in der das Zerstreute seine gemeinsame Mitte findet. Tod ist nicht als Körper oder Handlung dargestellt, kann aber auf der hermetischen Ebene als Ende einer ungeordneten Form verstanden werden. Transformation beginnt dort, wo die alte Verteilung der Kräfte nicht mehr fortgesetzt wird.

Die menschliche Wahrheit der Karte liegt deshalb nicht im Sieg über einen Gegner. Sie liegt in der schwereren Kunst, die eigenen trennenden Kräfte zu ordnen. Urteil, Wille, Sprache, Erinnerung und Entschluss können wie fünf Schwerter gegeneinanderstehen oder in einem gemeinsamen inneren Gefäß gesammelt werden. Erst im zweiten Fall wird Unterscheidung zu Weisheit. Das Zentrum zwingt die Vielheit nicht in Gleichförmigkeit; es gibt ihr Zusammenhang.

Innerhalb des Gesamtweges der Kleinen Arkana ist diese Karte notwendig, weil Entwicklung nicht allein durch Wachstum geschieht. Jede Entfaltung erreicht einen Punkt, an dem sie angehalten, gebündelt und neu ausgerichtet werden muss. Die Fünf der Schwerter verkörpert diesen Punkt. Sie ist die Schwelle, an der Macht aufhört, bloße Möglichkeit zu sein, aber noch nicht zur äußeren Tat geworden ist. Ihre tiefste Erkenntnis lautet daher: Ein neuer Anfang wird nicht dadurch geboren,

dass jede Grenze fällt, sondern dadurch, dass die Vielheit eine Form findet, stark genug, sie zu tragen.



Innerhalb eines schmalen, dunkel gefassten Bildrahmens steht eine einzelne menschliche Gestalt auf einem hellbraunen, durch waagerechte und senkrechte Linien gegliederten Boden. Hinter dem Boden verläuft ein niedriger dunkler Streifen mit einzelnen kurzen Halmen; darüber liegt eine überwiegend blaue, stellenweise aufgehellte Fläche. Die Gestalt nimmt fast die gesamte Höhe der Karte ein. Ihr Körper ist nach vorn und zur linken Bildseite gebeugt. Beide Knie sind angewinkelt, der Rücken ist gekrümmt, der Kopf gesenkt. Das Gesicht erscheint im Profil beziehungsweise in einer schrägen Dreiviertelansicht. Die Augen sind nach unten gerichtet. Das braune Haar ist zu einer hoch sitzenden, mehrfach gewundenen Form zusammengefasst.

Der Oberkörper und die Beine sind unbekleidet. Um Hüften und Gesäß liegt ein kurzes, helles, grau schattiertes Tuch. Die Füße sind unbeschuht. Der linke Fuß ist seitlich aufgesetzt, während der rechte weiter vorn steht und dem Betrachter stärker zugewandt ist. Der linke Arm hängt vor dem Körper herab. Die Hand ist geöffnet, die Finger sind leicht gekrümmt. Der andere Arm ist ebenfalls nach unten geführt; seine Hand umfasst einen langen roten Gegenstand.

Sechs Schwerter bestimmen die obere und mittlere Zone des Bildes. Ihre Klingen sind rot. Mehrere verlaufen schräg hinter und vor dem Körper; zwei reichen bis nahe an den Boden. Die dunklen, eng gerippten Griffe stehen fächerartig über dem Kopf und den Schultern hervor. An ihren Enden sitzen helle, annähernd runde Knäufe. Die Parierstangen sind geschwungen und enden in kleinen kugelförmigen Verdickungen. Ein Schwert kreuzt den Oberkörper in einer langen Diagonale von rechts oben nach links unten. Ein weiteres verläuft nahe dem linken Bildrand abwärts. Die übrigen gehören zu dem dicht zusammengedrängten Bündel oberhalb und hinter der Gestalt.

Hinter dem rechten Schulter- und Rückenbereich befindet sich eine große, längliche Fläche mit regelmäßigem Flecht- oder Gittermuster. Über ihrer oberen Kante liegt ein breiter graugrüner Bogen. Blaue, eingerollte Formen erscheinen an Schulter, Brust und Rücken. Sie verbinden den Körper optisch mit der Konstruktion, in der die Schwerter getragen werden. Am rechten Bildrand steht ungefähr auf Hüfthöhe die kleine Ziffer 6. Weitere Personen, Tiere, Gebäude oder eindeutig bestimmbare Pflanzen sind nicht dargestellt. Auch ein Ziel, zu dem die Gestalt unterwegs wäre, ist nicht sichtbar.

Die formale Ordnung beruht auf dem Gegensatz zwischen dem aufrechten Kartenformat und der gebeugten Körperhaltung. Rahmen und Schwerter betonen Länge und Vertikale, doch der Mensch kann diese aufwärtsweisende Ordnung nicht selbst verkörpern. Sein Körper bildet eine Folge abwärts gerichteter Bögen: vom gesenkten Kopf über den gekrümmten Rücken und die Schultern bis zu den angewinkelten Knien. Die roten Klingen setzen dagegen harte Diagonalen. Sie schneiden durch die weicheren Formen des Körpers, ohne ihn sichtbar zu verwunden. Das Bild zeigt daher keine Kampfszene. Seine Spannung entsteht aus dem Tragen, Halten und körperlichen Ausgleichen einer Last.

Die sechs Schwerter bilden keine gleichmäßig verteilte ornamentale Ordnung. Sie sind zu einem gedrängten Verband vereinigt. Oben öffnen sich die Griffe wie ein dunkler Fächer, während die langen roten Klingen nach unten zusammenlaufen und den ohnehin begrenzten Bewegungsraum der Gestalt weiter verengen. Vielheit erscheint nicht als Entfaltung, sondern als Verdichtung. Die Schwerter befinden sich weder in den Händen mehrerer Kämpfer noch in einem freien Gefüge; sie sind an einen einzigen Körper gebunden. Der Mensch steht damit zwischen zwei Ordnungen: der fest versammelten Gesamtheit auf seinem Rücken und dem Boden, auf dem jeder Schritt einzeln vollzogen werden muss.

Erst von dieser sichtbaren Ordnung aus beginnt die Deutung. Das Schwert gehört zur Sphäre der Scheidung. Es trennt, grenzt ab und entscheidet. Als Waffe kann es verletzen; als Werkzeug des Geistes kann es Unterschiede sichtbar machen, Ungeformtes gliedern und das Wahre vom Falschen sondern. Im Sola-Busca-Tarot ist diese geistige Qualität jedoch niemals bloß abstrakt. Das Schwert besitzt Gewicht, Länge und Widerstand. Erkenntnis erscheint nicht als körperlose Helligkeit, sondern als Macht, deren Besitz Verpflichtungen erzeugt. Was geschieden und erkannt worden ist, kann nicht ohne Folgen wieder vergessen werden.

Auf der Sechs der Schwerter wird diese Grundsphäre in eine besondere Lage gebracht. Die Waffen werden nicht eingesetzt, sondern getragen. Ihre Schärfe bleibt vorhanden, doch ihre unmittelbare Funktion ruht. Dadurch verschiebt sich die Bedeutung vom äußeren Konflikt zur inneren Verwaltung des Konfliktpotenzials. Der Träger muss die Kräfte, die schneiden und verletzen könnten, zusammenhalten. Seine Aufgabe besteht nicht im Sieg über einen sichtbaren Gegner, sondern darin, unter der Last unterscheidender Kräfte standzuhalten, ohne von ihnen auseinandergerissen zu werden.

Die Zahl Sechs führt eine erste Möglichkeit geordneter Vermittlung in die Reihe ein. Sie lässt sich als zweimal Drei und als Verbindung zweier Dreiergruppen verstehen. In geometrischer Hinsicht kann sie auf Ausgleich, Gegenüberstellung und die Versöhnung einander entsprechender Teile verweisen. Doch das Kartenbild zeigt keine mühelos vollendete Harmonie. Die sechs Gegenstände sind zwar zu einer Einheit zusammengefasst, diese Einheit belastet jedoch den Körper. Ordnung ist erreicht, aber sie ist noch nicht angeeignet. Der Mensch trägt das geordnete Ganze äußerlich, während seine Haltung erkennen lässt, dass die innere Übereinstimmung mit ihm erst errungen werden muss.

Darin liegt die eigentümliche Stellung der Sechs innerhalb der Schwerterfolge. Die vorausgehenden Rangstufen können als zunehmende Differenzierung der schneidenden Kraft verstanden werden: Aus dem einzelnen Prinzip entsteht Mehrzahl, aus Mehrzahl Verhältnis, aus Verhältnis Spannung. Mit der Sechs tritt die Frage hervor, wie eine bereits entstandene Vielheit gebündelt und durch eine Übergangslage hindurchgetragen werden kann. Die Karte hebt den Konflikt nicht auf. Sie sammelt seine Instrumente und bindet sie an ein menschliches Maß. Was zuvor als getrennte Möglichkeit erschien, wird nun zur gemeinsamen Last.

Die späteren Stufen sind in dieser Verdichtung bereits angelegt. Eine Last, die nur äußerlich zusammengebunden bleibt, kann nicht dauerhaft unverändert getragen werden. Sie muss neu verteilt, geprüft, verringert oder in eine andere Ordnung überführt werden. Die Sechs ist deshalb weder Abschluss noch Ruhepunkt. Sie ist eine belastete Mitte. Der Weg der Schwerter kann nach ihr nur fortschreiten, wenn aus bloßer Zusammenfassung wirkliche Beherrschung wird. Die Karte bereitet damit jene Zuspitzungen vor, in denen die unterscheidende Macht des Schwertes ihre Folgen immer deutlicher am Menschen selbst offenbart.

Im Verhältnis zu den anderen Farben verkörpert die Schwerterosphäre eine besondere Strenge. Was in den Kelchen aufgenommen und vermischt, in den Münzen verdichtet und bewahrt oder in den Stäben angetrieben und entzündet werden kann, wird durch das Schwert getrennt und beurteilt. Die Sechs zeigt jedoch, dass keine dieser Funktionen für sich allein bestehen kann. Das geflochtene Behältnis hinter dem Körper verweist zunächst nur sichtbar auf eine tragende Konstruktion; in der Deutung erinnert seine regelmäßige Textur an die bindende und bewahrende Tätigkeit der materiellen Sphäre. Die Kraft der Schwerter ist auf etwas angewiesen, das sie zusammenhält. Selbst die schärfste Unterscheidung bedarf eines Gefäßes, einer Form und eines Körpers.

Die dargestellte Situation ist konkret: Ein Mensch befindet sich unter einer schweren, aus sechs Schwertern bestehenden Traglast. Seine Füße berühren den gegliederten Boden, seine Knie geben nach, sein Oberkörper ist vorgeneigt, eine Hand hält einen der langen roten Gegenstände. Ob er gerade voranschreitet oder für einen Augenblick innehält, lässt sich nicht sicher entscheiden. Gerade diese Unbestimmtheit ist bedeutsam. Das Bild zeigt keinen vollendeten Übergang, sondern den Zustand, in dem Bewegung und Stillstand kaum voneinander zu trennen sind. Jeder Halt dient möglicherweise dem nächsten Schritt; jeder Schritt droht zugleich, die fragile Balance des Bündels zu verändern.

Zeit erscheint hier nicht als gemessene Folge äußerer Ereignisse, sondern als Dauer der Belastung. Der Träger kann die Distanz zu einem Ziel nicht überblicken, denn ein solches Ziel wird nicht gezeigt. Seine Zeit ist die Zeit des Aushaltens. Damit verlagert sich die Handlung von der sichtbaren Umgebung in die Beziehung zwischen Körper und Last. Außen befinden sich die Schwerter, die Bindungen, der Boden und der Rahmen; innen liegt die unsichtbare Leistung, durch welche die Gestalt diese Ordnung überhaupt aufrechterhält. Das Äußere ist dicht, schwer und klar konturiert. Das Innere bleibt dem Blick entzogen, wird aber in der Haltung gegenwärtig.

In neuplatonischer Perspektive kann diese Spannung als Lage der Seele in der Vielheit gelesen werden. Der Mensch besitzt die Fähigkeit, Unterschiede zu erkennen, doch er ist zunächst an die Ergebnisse seines unterscheidenden Denkens gebunden. Begriffe, Urteile und Erinnerungen können sich zu einer Last verdichten, wenn sie nicht auf ein einigendes Prinzip zurückgeführt werden. Die sechs Schwerter wären dann nicht sechs beliebige Gedanken, sondern das Bild einer vervielfachten geistigen Kraft, die noch nicht in ihrem gemeinsamen Ursprung ruht. Der gesenkte Kopf bezeichnet auf dieser späteren Deutungsebene keine nachweisbare historische Geste der Demut, wohl aber eine mögliche innere Sammlung: Der Blick löst sich von der Ferne und richtet sich auf den nächsten tragfähigen Schritt.

Das Verhältnis von Teil und Ganzem ist dabei entscheidend. Jedes Schwert bleibt als einzelnes Instrument erkennbar, doch keines wird für sich gebraucht. Erst der Verband macht die Last aus. Umgekehrt besteht das Bündel nur aus den einzelnen Klingen, Griffen und Verbindungen. So wird die Karte zum Mikrokosmos der Kleinen Arkana: Jede Kraft besitzt Eigenart, doch erst ihre Einfügung in eine Reihe

offenbart ihren Entwicklungswert. Der Einweihungsschüler soll die Teile weder verwechseln noch isolieren. Unterscheidung ohne Rückbindung zerstreut; Einheit ohne Unterscheidung bleibt ungegliedert. Die Sechs verlangt beides zugleich.

Der Alexanderbezug der Karte muss mit besonderer Zurückhaltung behandelt werden. Auf der Sechs selbst ist weder eine Inschrift noch ein eindeutig identifizierbares Attribut vorhanden, das die dargestellte Gestalt historisch als Alexander, Philipp, Olympias, Nektanebos oder Ammon bestimmen ließe. Auch das Bild zeigt keine Zeugungsszene und keinen sicher erkennbaren Ausschnitt aus dem Alexanderroman. Ein unmittelbarer ikonographischer Nachweis wäre daher unzulässig.

Der begründbare Zusammenhang entsteht vielmehr durch die Schwerterfolge als Ganzes. Ihre benannten Hofkarten führen mit Amone, Olinpia und Alexandro M. in den Überlieferungskreis um Alexander. Zusammen mit Natanabo, der im Deck einer anderen Farbe angehört, lässt sich darin eine Konstellation erkennen, die an die spätantike und mittelalterliche Alexanderlegende erinnert: Nektanebos gewinnt Olympias, indem er sich als Ammon ausgibt, und Alexander empfängt dadurch eine doppelte, menschliche und göttlich behauptete Herkunft. Historisch ist die Existenz Alexanders sowie seine Abstammung von Philipp II. und Olympias belegt; die Vaterschaft des ägyptischen Magiers gehört dagegen zur literarischen Legende des Pseudokallisthenes und ihrer späteren Bearbeitungen.

Für die Sechs der Schwerter bedeutet dieser Zusammenhang nicht, dass ihr gebeugter Träger Alexander darstellen müsse. Plausibel ist lediglich eine strukturelle Entsprechung. Der Alexander der Legende entsteht aus einer Überlagerung verschiedener Ursprünge: makedonischer Dynastie, ägyptischer Weisheit, göttlicher Vaterschaft und astrologisch bestimmtem Schicksal. Ebenso trägt die Gestalt der Sechs mehrere schneidende Kräfte als ein einziges Bündel. In einer späteren hermetischen Lesart wird sie damit zu einer Vorstufe des philosophischen Königtums: Bevor der Mensch Kräfte beherrschen kann, muss er lernen, ihre Vielheit zu tragen. Herrschaft beginnt nicht mit dem Befehl, sondern mit der Fähigkeit, das Gewicht widersprüchlicher Erbschaften auszuhalten.

Auch das Haus Este gehört zunächst in den historischen Kontext und nicht in die sichtbare Ikonographie dieser Karte. Ferrara war im 15. Jahrhundert ein bedeutendes Zentrum höfischer Kartenproduktion und humanistischer Kultur. Der Este-Hof förderte Kunst, Literatur, Astrologie und gelehrte Bildprogramme. Eine unmittelbare Beauftragung des Sola-Busca-Tarots durch die Este ist jedoch nicht urkundlich gesichert. Das Este-Milieu bietet einen plausiblen Entstehungs- und Verständnishorizont, keinen Beweis für eine konkrete dynastische Bedeutung der gebeugten Gestalt oder der sechs roten Schwerter.

Gerade in einem solchen höfischen Horizont erhält das Bild dennoch eine politische Schärfe. Herrschaft erscheint nicht als prunkvolle Oberfläche, sondern als Last gebündelter Gewaltmittel. Die Schwerter können getragen werden, weil ein menschlicher Körper ihre Ordnung aufrechterhält. Die Karte entzieht der Macht

damit jeden Anschein müheloser Souveränität. Derjenige, der über Waffen verfügt, wird zugleich von ihnen geformt und niedergezogen. Für eine Dynastie, die ihre Legitimität durch militärische Stärke, Bildung und symbolische Repräsentation sichern musste, wäre dies ein ernstes Denkbild: Macht besitzt nur Bestand, wenn ihre Träger der Last ihrer eigenen Mittel gewachsen sind.

Auf der astrologisch-hermetischen Ebene lässt sich die Karte unter den übergeordneten Schlüssel Saturns stellen, ohne Saturn als sichtbare Figur oder als historisch gesicherte ursprüngliche Zuordnung auszugeben. Peter Mark Adams hat Saturn in seiner modernen Gesamtauslegung des Sola-Busca-Tarots als umfassendes Prinzip des Decks verstanden. Seine These ist eine weitreichende hermetische Interpretation, keine allgemein anerkannte Feststellung zur ursprünglichen Bedeutung jeder einzelnen Karte. Sie wird dort fruchtbar, wo sie an überprüfbare Bildverhältnisse anschließt.

Auf der Sechs sind Gewicht, Begrenzung, Konzentration und eine verlangsamte Körperhaltung tatsächlich sichtbar. Das Bündel ist eng versammelt; der Körper kann sich nicht frei aufrichten; der Rahmen schließt die Szene ein; der Boden verlangt den konkreten Schritt. Hier findet die Saturndeutung ihren legitimen Ansatz. Saturn ist die Kraft, die beschränkt und verdichtet. Er zwingt das Zerstreute in eine Form und setzt dem unbegrenzten Impuls eine Grenze. Seine Zeit ist langsam, sein Wissen wird nicht im schnellen Zugriff gewonnen, sondern in der Dauer der Prüfung.

Die Melancholie Saturns darf dabei nicht vorschnell als dargestellter Gemütszustand behauptet werden. Sichtbar sind ein gesenkter Kopf und ein nach unten gerichteter Blick; ob die Gestalt traurig, erschöpft oder konzentriert ist, bleibt offen. Hermetisch kann diese Haltung jedoch als Bild jener Sammlung gelesen werden, in der das Bewusstsein seine Ausbreitung zurücknimmt. Die Seele wird schwer, damit sie Tiefe gewinnt. Sie verliert die ungebundene Beweglichkeit, doch gerade diese Einschränkung kann sie vor Zerstreuung bewahren.

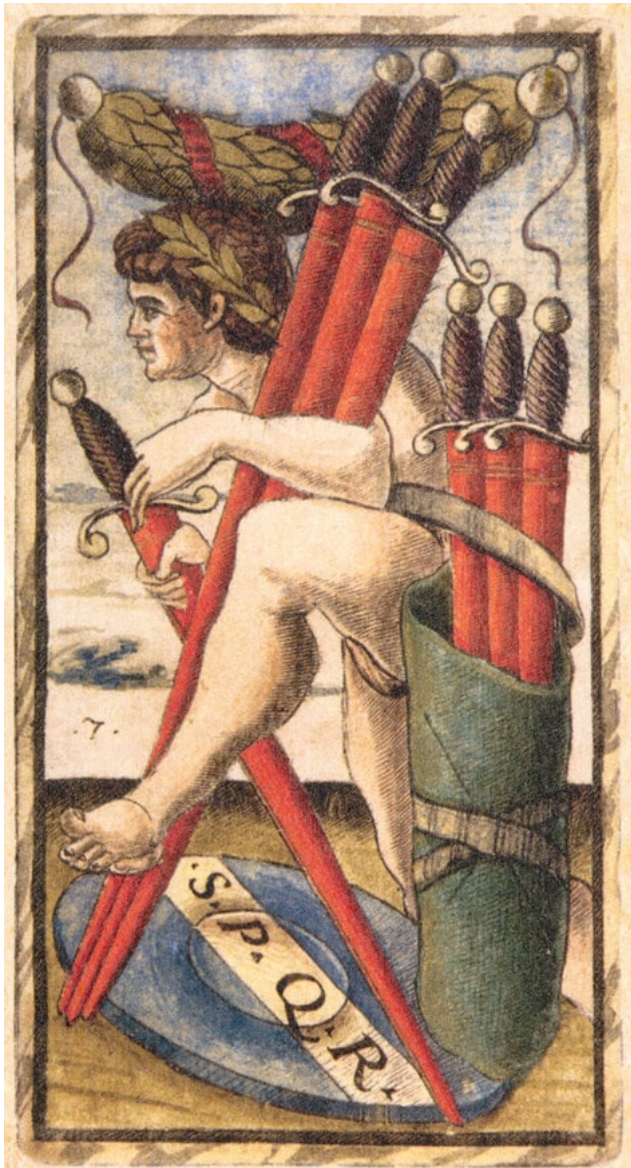
Alchemistisch entspricht die Karte nicht eindeutig einer historisch belegten Operationsdarstellung. Es sind weder ein Ofen noch ein Gefäßprozess oder eine Stoffumwandlung sichtbar. Gleichwohl erlaubt die formale Verdichtung eine spätere Analogie zur coagula: Getrennte Kräfte werden zusammengebunden und einer gemeinsamen Tragstruktur unterworfen. Zugleich bleibt die Möglichkeit der dissolutio gegenwärtig, denn die versammelte Form kann ihre Spannung nicht unbegrenzt bewahren. Was gebunden ist, muss zu gegebener Zeit wieder gelöst werden, damit eine höhere Ordnung entstehen kann.

Damit verschränkt die Sechs Anfang und Grenze. Sie steht nicht am Beginn der Zahlenreihe, doch sie erzeugt einen neuen Anfang innerhalb des bereits fortgeschrittenen Prozesses. Die zuvor vervielfachte Schwertkraft erhält eine vorläufige Form. Saturnisch ist diese Form Grenze; hermetisch ist sie Voraussetzung der Verwandlung. Der alte Zustand endet, weil die einzelnen Kräfte nicht länger unverbunden bleiben können. Der neue Zustand hat aber noch nicht begonnen, weil das Bündel lediglich getragen und noch nicht innerlich gemeistert wird.

Die menschliche Wahrheit der Karte liegt daher weder im bloßen Leiden noch in einer Verheißung leichter Befreiung. Sie zeigt die Würde einer Zwischenlage, in der Erkenntnis schwer geworden ist. Es gibt Erfahrungen, die den Menschen nicht durch unmittelbare Einsicht erlösen, sondern ihm zunächst als Verantwortung aufgeladen werden. Jede klare Unterscheidung fügt dem Leben ein Gewicht hinzu. Wer erkannt hat, kann nicht mehr ganz in die frühere Unbestimmtheit zurückkehren. Er muss das Erkannte durch die Zeit tragen, bis es sich von äußerem Besitz in innere Gestalt verwandelt.

Innerhalb des Gesamtweges der Kleinen Arkana ist die Sechs der Schwerter deshalb notwendig, weil sie den Preis der geistigen Ordnung offenbart. Das Schwert wäre ohne sie nur Schneide, Entschluss und Trennung. Hier wird es zur getragenen Konsequenz. Die Karte lehrt, dass der Weg zum Nous nicht allein aus Erhebung besteht. Er führt auch durch die Bindung an dasjenige, was der Geist selbst geschieden, benannt und hervorgebracht hat. Erst wenn diese Vielheit weder abgeworfen noch vergötzt, sondern bewusst getragen wird, kann sie auf ihre Einheit zurückgeführt werden.

Die besondere Erkenntnis der Sechs liegt schließlich darin, dass Grenze und Last nicht nur Hindernisse des Weges sind. Sie geben dem Weg überhaupt erst Richtung. Der gebeugte Mensch steht nicht außerhalb der geistigen Arbeit; seine gebeugte Haltung ist deren gegenwärtige Form. In ihm wird Saturn zum verborgenen Diener des Anfangs: Er nimmt der Kraft ihre Beliebigkeit, zwingt sie zur Konzentration und macht aus sechs getrennten Möglichkeiten ein Schicksal, das getragen werden kann. Nicht trotz der Schwere, sondern durch sie beginnt die Seele, eine Gestalt zu erwerben, die mehr ist als die Summe ihrer Schwerter.



Die Karte zeigt eine unbedeckte männliche Gestalt in einer eng gefüllten, hochrechteckigen Bildfläche. Der Körper ist nach rechts ausgerichtet, während der Kopf im Profil nach links blickt. Das braune Haar liegt in kurzen Locken am Kopf. Darüber befindet sich ein Kranz aus länglichen grünen Blättern. Hinter Kopf und Schultern steigen zwei große, aus zahlreichen länglichen Federformen zusammengesetzte Flächen auf. Über die linke dieser Flächen verlaufen zwei rote Bänder.

Der Oberkörper ist stark gedreht. Ein Arm zieht sich fast waagrecht nach links. Die zugehörige Hand umfasst den dunklen Griff eines Schwertes. Die zweite Hand liegt

etwas tiefer und berührt dessen roten unteren Teil. Dieses einzelne Schwert wird annähernd senkrecht vor der linken Körperseite gehalten; seine Spitze weist nach unten. Ein Bein ist angewinkelt und vor den Körper gezogen. Der linke Fuß erscheint nahe dem unteren linken Bildrand. Ein breites graues Band verläuft von rechts hinter dem Körper schräg nach links und überschneidet den Rumpf.

Sechs weitere Schwerter sind hinter der Gestalt zu zwei Gruppen aus jeweils drei Schwertern zusammengefasst. Die drei Schwerter der mittleren Gruppe stehen schräg hinter Kopf, Rücken und Beinen. Ihre dunklen, eng schraffierten Griffe ragen oben aus roten Scheiden hervor und enden in hellen runden Knäufen. Die Scheiden laufen getrennt nebeneinander nach unten und überschneiden sich teilweise. Ihre Spitzen reichen bis in den unteren Teil der Karte.

Die zweite Dreiergruppe steht rechts hinter dem Körper. Auch hier sind drei dunkle Griffe mit hellen runden Knäufen zu sehen. Die roten Scheiden liegen dicht nebeneinander. Ihre unteren Abschnitte werden von einer breiten grünen Umfassung zusammengehalten. Das graue Band führt von diesem rechten Bündel über beziehungsweise hinter den Körper. Die beiden Schwertgruppen sind somit nicht in großen roten Behältnissen untergebracht; sichtbar sind vielmehr sechs einzelne, rot gescheidete Schwerter, die in zwei Dreierbündeln zusammengefasst sind.

Am Boden liegt eine große blaue ovale Form mit einem grauen Rand. Über sie zieht sich ein helles Schriftband. Darauf stehen die Buchstaben „S.P.Q.R.“. Die Spitzen der mittleren Schwerter liegen vor dieser blauen Form. Links oberhalb ihres Randes ist die arabische Zahl 7 eingetragen. Der unmittelbar sichtbare Boden ist gelblich braun. Hinter der Gestalt verläuft ein schmaler heller Landschaftsstreifen; links ist darin eine kleine blau-graue Erhebung zu erkennen. Der obere Hintergrund ist blau. An mehreren Stellen erscheinen dünne, gewundene Linien, die von den Schwertgriffen und aus den seitlichen Partien der Komposition herabhängen.

Die räumliche Ordnung wird von den sieben Schwertern bestimmt, doch diese bilden keine gleichförmige Reihe. Sechs befinden sich hinter der Gestalt und sind symmetrisch als drei und drei gegliedert. Das siebte liegt vor dem Körper und wird mit beiden Händen berührt. Damit entsteht eine klare, unmittelbar sichtbare Teilung: zweimal drei Schwerter im Hintergrund, ein einzelnes Schwert im Vordergrund. Die Zahl Sieben ist nicht nur als Ziffer vorhanden; sie ist in der Komposition selbst ausgeführt.

Die beiden Dreiergruppen richten sich überwiegend nach oben und unten aus. Der gedrehte Körper durchquert diese senkrechte Ordnung. Hinzu kommen das schräg verlaufende graue Band, der annähernd waagrecht ausgestreckte Arm und die nach unten gerichteten Schwertspitzen. Mehrere Richtungen überlagern sich. Die Karte wirkt deshalb zugleich gesammelt und bewegt. Die Waffen sind gebündelt, doch der Körper befindet sich in einer Haltung, die keine ruhige Frontalität zulässt.

Auch das Verhältnis von Sichtbarkeit und Verdeckung ist genau abgestuft. Kein Schwert verschwindet vollständig. Von allen sieben sind wenigstens Griff, Scheide oder Spitze so weit sichtbar, dass die Gesamtzahl überprüft werden kann. Dennoch zeigt sich keines der beiden Dreierbündel ungehindert. Die Gestalt steht vor ihnen, das graue Band durchzieht ihre Ordnung, und die einzelnen Scheiden überschneiden einander. Das Bild macht die sieben Teile zählbar, verhindert aber ihre vollständige Vereinzelung. Es zeigt Vielheit als Zusammenhang.

Erst auf dieser Grundlage beginnt die Deutung. Das Schwert ist ein Werkzeug des Trennens. Es kann schneiden, öffnen, unterscheiden und eine Grenze ziehen. Als Waffe verbindet es diese Fähigkeit mit der Möglichkeit der Verwundung. Die Grundsphäre der Schwerter ist daher nicht ein abstrakter, vom Körper gelöster Geist. Sie bezeichnet ein Denken, dessen Entscheidungen Folgen besitzen. Erkenntnis wird zur Schneide, sobald sie zwischen wahr und falsch, innen und außen, zugehörig und ausgeschlossen unterscheidet.

Die Scheiden sind dabei ebenso bedeutsam wie die Klingen. Auf der Karte sind die Schwerter nicht mit entblößten Klingen dargestellt. Ihre roten Scheiden machen sie als vorhandene, aber zurückgehaltene Möglichkeiten sichtbar. Die Kraft des Trennens ist gegeben, doch sie befindet sich in einer begrenzenden Form. Das Schwert ist weder verschwunden noch ungehemmt freigesetzt. Es wird getragen, gesammelt und aufbewahrt.

Diese Spannung zwischen Kraft und Zurückhaltung prägt die gesamte Karte. Sechs Schwerter liegen in geordneten Bündeln am Rücken der Gestalt. Sie bilden einen Vorrat, eine Last oder eine Bereitschaft. Das siebte befindet sich vor dem Körper. Doch auch dieses Schwert ist nicht eindeutig gezogen. Eine Hand umfasst seinen Griff, die andere berührt die rote Scheide. Der entscheidende Augenblick liegt deshalb zwischen Bewahrung und Freisetzung. Das Bild zeigt keine vollendete Handlung, sondern eine Schwelle der Handlung.

Die Sieben entsteht aus der Überschreitung der Sechs. In der Sechs kann eine gegliederte Ausgewogenheit erscheinen: zwei Gruppen von drei, zwei einander entsprechende Ordnungen. Die Sieben bewahrt diese Sechserstruktur und fügt ihr ein Einzelnes hinzu. Dieses einzelne Element steht nicht einfach neben den übrigen. Es wird von der menschlichen Gestalt ergriffen. Was in den beiden Dreiergruppen als geordneter Bestand vorliegt, tritt im siebten Schwert in die Sphäre persönlicher Entscheidung.

Die Zahl Sieben bezeichnet hier deshalb keinen beliebigen Zuwachs. Sie markiert den Übergang von einer vorhandenen Ordnung zu deren bewusster Verwendung. Sechs Schwerter können als gegliedertes Ganzes getragen werden; das siebte verlangt eine besondere Beziehung. Es bindet Hand, Blick, Körperhaltung und Richtung aneinander. Die Vielheit wird nicht aufgehoben, aber aus ihr wird ein einzelnes Vermögen hervorgehoben.

Darin liegt die innere Dramaturgie der Karte. Zunächst erscheint die Gestalt von einer großen Zahl gleichartiger Waffen umgeben. Bei näherer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass diese Waffen verschieden behandelt werden. Sechs sind gebündelt und zurückgenommen. Eines befindet sich vor dem Körper. Die eigentliche Bewegung der Karte führt damit vom Bestand zur Auswahl, von der bloßen Möglichkeit zur bestimmten Aufmerksamkeit.

Der zur Seite gewandte Kopf verstärkt diese Spannung, ohne eine konkrete äußere Handlung zu erklären. Der Blick folgt nicht dem vor dem Körper gehaltenen Schwert. Auge und Hände sind verschiedenen Richtungen zugeordnet. Die Hände stehen in unmittelbarem Kontakt mit dem Werkzeug; der Blick richtet sich aus dem sichtbaren Handlungsraum hinaus. Innen und Außen fallen nicht zusammen. Der Körper ist mit dem gegenwärtigen Gegenstand beschäftigt, während die Aufmerksamkeit über ihn hinausweist.

Daraus lässt sich keine bestimmte Geschichte von Diebstahl, Täuschung oder Flucht ableiten. Solche Deutungen stammen vor allem aus späteren Tarottraditionen und dürfen nicht rückwirkend in dieses Bild eingesetzt werden. Sichtbar ist weder ein bestohlener Gegner noch ein Lager, aus dem Waffen entfernt würden. Ebenso wenig ist eine Verfolgung dargestellt. Die Sola-Busca-Karte zeigt eine andere Konstellation: einen einzelnen Menschen, sieben gescheidete Schwerter, zwei Bündel, ein Band und eine römische Inschrift. Ihre Bedeutung muss aus dieser eigenen Ordnung entwickelt werden.

Der Blattkranz auf dem Kopf kann im kulturellen Horizont der Antike und Renaissance mit Auszeichnung, Ruhm oder einer hervorgehobenen Stellung verbunden werden. Das Bild zeigt jedoch keinen öffentlichen Triumph. Die Gestalt steht allein. Niemand überreicht ihr den Kranz, und kein Publikum bestätigt seine Bedeutung. Auszeichnung erscheint hier als etwas bereits Getragenes, dessen Bewährung noch aussteht. Der Kranz macht die Gestalt sichtbar besonders; die sieben Schwerter zeigen, dass diese Besonderheit an eine schwere Aufgabe gebunden ist.

Die großen Federflächen hinter Kopf und Schultern erzeugen eine Gegenrichtung zur Schwere der gebündelten Waffen. Die Schwerter ziehen durch ihre Länge und ihre nach unten gerichteten Spitzen zum Boden. Die Federformen öffnen den oberen Bildraum. Ohne ihre genaue ikonographische Funktion festzulegen, lässt sich eine formale Polarität feststellen: Oben entfaltet sich eine leichte, gegliederte Fläche, unten sammeln sich Gewicht, Füße, Schwertsitzen und die blaue Ovalform. Der Mensch befindet sich zwischen Aufstieg und Bindung.

Diese Spannung wiederholt sich im Verhältnis von Kranz und Band. Der Kranz sitzt frei um den Kopf und hebt ihn hervor. Das breite graue Band führt dagegen quer durch die Komposition und verbindet den Körper mit dem rechten Schwertbündel. Was oben ausgezeichnet erscheint, ist in der Mitte gebunden. Geistige oder gesellschaftliche Erhöhung hebt die Verpflichtung nicht auf. Sie vergrößert sie.

Das Schriftband mit „S.P.Q.R.“ verankert die Szene in einer römischen Vorstellungswelt. Die Abkürzung steht für *Senatus Populusque Romanus*, Senat und Volk von Rom. Sie bezeichnet die politische Gemeinschaft als Verbindung unterschiedlicher Glieder. Auf der Karte liegt diese Formel im unteren Bildraum. Die Gestalt und die Schwerter erheben sich darüber; zugleich überschneiden die Schwertspitzen die blaue Form und das Schriftband.

Damit tritt zur individuellen Entscheidung eine politische Dimension. Das einzelne Schwert befindet sich in den Händen eines Menschen, doch unter seinen Füßen und unter der Last der übrigen Waffen liegt das Zeichen des Gemeinwesens. Persönliche Handlung und öffentliche Ordnung können nicht voneinander getrennt werden. Wer über die Schneide verfügt, entscheidet nicht nur über sich selbst. Jede Unterscheidung greift in ein größeres Ganzes ein.

Dieser Zusammenhang entspricht dem humanistischen Interesse des späten Quattrocento an römischer Geschichte und politischer Tugend. Antike Namen und Formeln wurden an den norditalienischen Höfen nicht lediglich antiquarisch gesammelt. Sie dienten als Spiegel gegenwärtiger Herrschaft. Rom stellte Modelle für Gesetz, Krieg, Ruhm, Aufstieg und Verfall bereit. Das Sola-Busca-Tarot gehört in diesen geistigen Raum, ohne dass damit für jede Einzelkarte eine eindeutige historische Person oder Begebenheit bestimmt wäre.

Das Haus Este bildet hierfür einen möglichen kulturellen Hintergrund. Ferrara war ein bedeutendes Zentrum der Kartenkunst und einer höfischen Kultur, in der Literatur, Astrologie, antike Geschichtsschreibung und politische Selbstdarstellung eng miteinander verbunden waren. Eine unmittelbare Auftraggeberschaft der Este für das Sola-Busca-Tarot ist jedoch nicht zweifelsfrei belegt. Für die Sieben der Schwerter existiert erst recht kein sicherer Nachweis, dass sie eine bestimmte Person oder ein bestimmtes Ereignis aus der Geschichte des Hauses Este darstellt.

Der Este-Bezug ist daher als historischer Resonanzraum zu verstehen. Ein gebildeter Betrachter aus diesem Milieu konnte in der Verbindung von Kranz, Waffen und „S.P.Q.R.“ die Frage nach legitimer Herrschaft erkennen: Wodurch unterscheidet sich der bloße Besitzer militärischer Mittel von demjenigen, der sie verantwortlich ordnet? Die Karte antwortet nicht durch ein Herrscherporträt. Sie stellt den Augenblick vor der eindeutigen Entscheidung dar.

Innerhalb der Schwerterfolge ist dieser Augenblick von besonderem Gewicht. Das As setzt das einzelne Schwert als Ursprung der Reihe. Mit den folgenden Zahlen vervielfältigt sich die Kraft. Schwerter werden einander gegenübergestellt, gekreuzt, getragen und zu immer dichteren Kompositionen verbunden. In der Sieben kehrt das einzelne Schwert wieder, nun jedoch nicht mehr in ursprünglicher Einsamkeit. Es tritt aus einer bereits gebildeten Vielheit hervor.

Dadurch spricht die Sieben mit dem As, ohne zu ihm zurückzukehren. Das As bezeichnet den ungeteilten Anfang. Das einzelne Schwert der Sieben ist dagegen ein

ausgewähltes Schwert unter sieben. Zwischen beiden liegt die Erfahrung der Vervielfältigung. Der Anfang kann noch reine Möglichkeit sein; die Sieben verlangt Unterscheidung innerhalb einer gewachsenen Ordnung. Ihre Einheit ist nicht gegeben, sondern gewählt.

Zugleich weist die Karte auf die späteren Stufen voraus. Mit Acht, Neun und Zehn nimmt die Verdichtung der Waffen weiter zu. Die menschliche Gestalt gerät immer stärker in ein Gefüge, dessen Umfang ihre Beweglichkeit bestimmt. Auf der Sieben bleibt ein klarer Unterschied zwischen den sechs getragenen Schwertern und dem einen vor dem Körper gehaltenen Schwert erhalten. Noch kann die Vielheit gegliedert werden. Die späteren Karten verschärfen die Frage, ob der Mensch Herr seiner Werkzeuge bleibt oder von ihrer angesammelten Masse beherrscht wird.

Im Verhältnis zu den übrigen Farben nimmt das Schwert die Funktion der Bestimmung ein. Die Münzen verdichten Wert und Stofflichkeit; die Kelche geben dem Aufnehmen und Bewahren eine Form; die Stäbe verkörpern gerichtete Kraft und Wachstum. Die Schwerter scheiden innerhalb dieser Kräfte. Sie bestimmen, welcher Wert gelten, welcher Inhalt aufgenommen und welcher Impuls verfolgt werden soll. Die Sieben führt diese Funktion an die Grenze persönlicher Verantwortlichkeit: Aus mehreren möglichen Schnitten muss einer gewählt werden.

Hier öffnet sich der Alexanderbezug, allerdings nicht aus einer Identifikation der dargestellten Gestalt. Nichts auf der Karte benennt sie als Alexander. Der Bezug entsteht aus dem größeren Zusammenhang der Schwerterfarbe. Deren benannte Hofkarten führen zu Amone, Olinpia und Alexandro M. und damit in den Überlieferungskreis um Ammon, Olympias und Alexander. Über Natanabo, den Ritter der Kelche, wird außerdem jene legendäre Vorgeschichte berührt, die aus dem Alexanderroman bekannt ist.

In der Alexanderzeugungslegende erscheint Nektanebos beziehungsweise Natanabo als ägyptischer König, Magier und Astrologe. Er nähert sich Olympias unter der Gestalt des Gottes Ammon und wird in der Legende zum verborgenen Vater Alexanders. Diese Erzählung ist keine historisch glaubwürdige Nachricht über Alexanders biologische Abstammung. Sie gehört zur mythischen Alexandertradition. Ihre Bedeutung liegt in der Vorstellung einer doppelten Herkunft: Der künftige Herrscher besitzt eine sichtbare menschliche Abstammung und eine unsichtbare göttlich-kosmische Herkunft.

Auf die Sieben der Schwerter bezogen bedeutet dies nicht, dass das Kartenbild die Zeugung Alexanders darstellt. Eine solche Szene ist nicht vorhanden. Die Karte kann vielmehr als eine Stufe innerhalb jener Sphäre gelesen werden, die schließlich im König der Schwerter, Alexandro M., personale Gestalt gewinnt. Zwischen der außergewöhnlichen Herkunft und der königlichen Verkörperung liegt die Schulung der Urteilkraft. Der künftige Herrscher muss lernen, die vielen verfügbaren Kräfte zu ordnen und eine bestimmte Handlung aus ihnen hervorgehen zu lassen.

Das römische Schriftband erweitert diesen Alexanderhorizont. Alexander steht in der Renaissance nicht nur für Eroberung, sondern für das Problem universaler Herrschaft. „S.P.Q.R.“ steht dagegen für die gegliederte römische Gemeinschaft. Die Karte bringt damit, zumindest auf einer späteren philosophischen Deutungsebene, zwei politische Prinzipien in Spannung: die außerordentliche Einzelgestalt und die überindividuelle Ordnung. Das eine Schwert in den Händen des Einzelnen erhebt sich über einer Formel des Ganzen. Wahre Herrschaft müsste beide miteinander vermitteln, ohne das Gemeinwesen dem persönlichen Willen zu opfern.

Die astrologisch-hermetische Deutung führt schließlich zu Saturn. Eine unmittelbare astrologische Kennzeichnung Saturns ist auf der Karte nicht eindeutig sichtbar. Saturn darf deshalb nicht als Bestandteil der beobachteten Ikonographie ausgegeben werden. Er tritt erst als übergeordneter hermetischer Schlüssel hinzu. Peter Mark Adams hat das Sola-Busca-Tarot in seiner modernen Deutung als ein rituell und philosophisch geordnetes System gelesen, in dessen Zentrum eine umfassende Saturnidee steht. Diese These ist ein bedeutender interpretativer Ansatz, aber keine allgemein gesicherte historische Entschlüsselung.

Saturn verbindet Zeit und Grenze, Tod und Konzentration, Melancholie und Weisheit. Er beendet, indem er Möglichkeiten beschränkt. Zugleich ermöglicht er einen Anfang, weil keine Gestalt entstehen kann, solange alles gleichermaßen möglich bleibt. Die Sieben der Schwerter lässt sich genau an dieser Schwelle lesen. Die sechs Schwerter im Hintergrund verkörpern die vorhandene Vielheit; das siebte bindet die Aufmerksamkeit an eine einzelne Form. Entscheidung wird zur saturnischen Operation.

Diese Operation enthält notwendig einen Verlust. Wird eine Möglichkeit gewählt, bleiben andere zurück. Die beiden Dreierbündel verschwinden nicht, doch sie sind gegenüber dem einzelnen Schwert in die zweite Ebene versetzt. Das Bewusstsein kann nicht alle Wege zugleich verwirklichen. Es muss seine Kraft verdichten. Melancholie entsteht aus dem Wissen um das Unverwirklichte; Weisheit daraus, diesen Verlust nicht durch wahllose Tätigkeit zu verleugnen.

Auch die Scheiden erhalten in dieser Lesart eine saturnische Bedeutung. Sie begrenzen die Klingen und halten ihre Wirkung zurück. Grenze erscheint nicht als bloße Verhinderung, sondern als Bedingung beherrschbarer Kraft. Ein unablässig schneidendes Schwert wäre kein Werkzeug bewusster Unterscheidung mehr. Erst seine Begrenzung macht den bestimmten Gebrauch möglich. Saturn ist daher nicht nur derjenige, der die Kraft hemmt. Er gibt ihr Dauer, Form und Zeitpunkt.

Alchemistisch kann diese Verdichtung als Wechselspiel von *solve* und *coagula* verstanden werden. Das eine Schwert wird aus der Ordnung der sechs hervorgehoben: eine Lösung aus dem bisherigen Zusammenhang. Zugleich wird es durch die Hände und die Körperhaltung an eine neue Einheit gebunden: eine Gerinnung zu bestimmter Handlung. Auflösung und Neubildung geschehen im selben Augenblick.

Die rote Farbe der Scheiden darf dabei nicht vorschnell als Beweis einer bestimmten alchemistischen Stufe gelten. Sichtbar ist jedoch ihr starker Kontrast zum blauen Hintergrund, zur blauen Ovalform und zur grünen Umfassung des rechten Bündels. Die warmen roten Vertikalen beherrschen die Mitte, während Blau den oberen und unteren Raum besetzt. Formal steht konzentrierte Aktivität zwischen zwei kühleren Feldern. Eine spätere alchemistische Lesart kann darin eine Spannung zwischen gebundener Kraft und umgebendem Raum erkennen, ohne daraus eine historisch gesicherte Farbcodierung abzuleiten.

Neuplatonisch lässt sich die Karte als Bewegung von der Vielheit zur geordneten Einheit verstehen. Die sechs Schwerter werden nicht vernichtet. Sie bleiben als gegliederte Möglichkeiten bestehen. Das eine vor dem Körper gehaltene Schwert gibt ihnen jedoch eine Mitte. Einheit bedeutet hier nicht Verarmung, sondern die Fähigkeit, eine Vielheit auf ein leitendes Prinzip zu beziehen.

Der Mensch erscheint in diesem Prozess weder als uneingeschränkter Herr noch als passives Opfer. Er trägt die sechs Schwerter und umfasst das siebte, wird aber zugleich durch Band, Körperdrehung und Gegenstände in eine enge Ordnung eingebunden. Sein Inneres und sein Äußeres spiegeln einander: Die äußere Bündelung entspricht der notwendigen Sammlung der inneren Kräfte; die äußere Enge entspricht der Konzentration des Bewusstseins. Freiheit besteht nicht darin, ohne Bindung zu bleiben. Sie entsteht als Fähigkeit, innerhalb gegebener Bindungen bewusst zu unterscheiden.

Damit verkörpert die Sieben der Schwerter eine notwendige Erfahrung innerhalb des Weges der Kleinen Arkana. Die Kräfte sind nicht mehr ursprünglich und ungeteilt, aber auch noch nicht zur undurchdringlichen Gesamtlast geworden. Zwischen Anfang und Überfülle liegt die Prüfung der Auswahl. Der Mensch muss aus dem, was er trägt, eine bestimmte Möglichkeit hervorheben, ohne den Zusammenhang des Ganzen zu vergessen.

Die besondere Wahrheit der Karte liegt deshalb in der Verantwortung der Konzentration. Nicht die Zahl der verfügbaren Schwerter entscheidet über die Reife des Menschen, sondern sein Verhältnis zu ihnen. Sechs können als ungenutzter Vorrat am Rücken verbleiben; eines kann zum bewussten Werkzeug werden. Doch jede solche Wahl steht über dem Zeichen einer größeren Ordnung. Das einzelne Urteil muss sich vor dem Ganzen verantworten.

So führt die Karte Anfang und Grenze zusammen. Der Griff nach dem einzelnen Schwert beendet die Unbestimmtheit, eröffnet aber gerade dadurch eine neue Wirklichkeit. In dieser paradoxen Verbindung offenbart sich ihre saturnische Tiefe: Form entsteht durch Verzicht, Weisheit durch Begrenzung, Handlung durch Konzentration. Die Sieben der Schwerter ist der Augenblick, in dem aus vielen möglichen Schneiden eine verantwortete Richtung hervorgehen muss.



Innerhalb eines schmalen, hochrechteckigen Rahmens steht eine junge männliche Gestalt vor einem blauen Hintergrund. Im unteren Bildbereich ist ein heller, annähernd waagerechter Bodenstreifen zu sehen; dahinter verläuft eine niedrige Horizontlinie. Links erscheinen in der Ferne kleine blaugraue Formen. Die Gestalt ist barfuß. Ihr Oberkörper und das rechte Bein sind unbekleidet, während den unteren Körperbereich ein voluminöser blauer Stoff umgibt. Mehrere lange rote Bänder liegen und winden sich auf dem Boden, ziehen sich über den blauen Stoff und hängen von der Mitte der Darstellung herab.

Der Kopf der Gestalt befindet sich rechts neben der Mittelachse. Er ist leicht geneigt und zur rechten Bildseite gewendet. Das lockige Haar wird von einem hellen, turbanartig gewundenen Tuch bedeckt. Die Augen sind seitwärts gerichtet, der Mund ist leicht geöffnet. Der linke Arm greift nach einem langen, schräg nach links oben gerichteten roten Gegenstand. Der rechte Unterarm verläuft quer vor dem Körper; die rechte Hand befindet sich inmitten einer großen, den Hüftbereich umgebenden Anordnung.

Acht Schwerter nehmen den oberen und mittleren Teil des Bildes ein. Ihre dunklen, spiralig gegliederten Griffe enden in annähernd kugelförmigen Knäufen. Sieben Schwerter stehen in dichter Folge nahezu senkrecht oder leicht gegeneinander geneigt; ein achttes liegt links davon in deutlich schräger Stellung. Unterhalb der Parierstangen erscheinen breite rote, nach unten schmaler werdende Scheiden oder scheidenartige Hüllen. Diese roten Flächen stehen eng nebeneinander und bilden hinter dem Oberkörper eine fächerförmige Reihe.

Um die Körpermitte liegt ein breites, waagrecht ausgerichtetes Gebilde. Sein oberer Rand ist hell und gerippt; darunter folgen dunkle Konturen, goldfarbene Partien und eine dichte Folge blattartiger Formen. In diese Zone sind mehrere helle runde Gebilde eingefügt. An beiden Seiten sitzen große eingerollte Formen, durch deren Öffnungen rote Bänder geführt sind. In der Mitte hängt ein graues, nach unten ausgebauchtes Stoffstück. Davor befindet sich ein großer Ring, in dessen Innerem ein kleineres rotes und helles Element erscheint. Links unten steht die arabische Ziffer 8. Weitere Schriftzeichen sind auf der Karte nicht erkennbar.

Erst aus dieser sichtbaren Ordnung darf die Deutung hervorgehen. Das Bild zeigt keine still nebeneinandergelegten Waffen, sondern eine Verdichtung. Die acht Schwerter bilden oberhalb der Körpermitte eine nahezu geschlossene Wand. Ihre Knäufe liegen in einer Reihe am oberen Bildrand, ihre roten Hüllen verengen sich nach unten und münden in den Bereich, in dem sich Hand, Leib, Stoff und ornamentale Einfassung überschneiden. Die Vielheit ist somit nicht zerstreut, sondern gebündelt. Das einzelne Schwert könnte schneiden, trennen oder einen freien Weg markieren; acht dicht zusammengeführte Schwerter erzeugen dagegen eine Masse, in der die Unterscheidung selbst zur Belastung wird.

Die schräge Stellung des linken Schwertes unterbricht die Ordnung. Die Hand hält es, doch aus der Darstellung lässt sich nicht sicher entscheiden, ob die Gestalt es aus dem Bündel herauszieht, darin einfügt oder lediglich festhält. Gerade diese Unbestimmtheit ist wesentlich. Das Bild fixiert keinen abgeschlossenen Vorgang, sondern einen Augenblick zwischen Bindung und Lösung. Eine Bewegung ist möglich, aber ihr Ziel bleibt offen. Die Hand am schrägen Schwert besitzt einen gewissen Spielraum, während die andere Hand tief in das verdichtete Zentrum greift. Außen und innen werden dadurch miteinander verschränkt: Eine Hand berührt den Rand der Ordnung, die andere befindet sich in ihrem Kern.

Die Grundsphäre der Schwerter ist die Macht des Trennens. Das Schwert scheidet eines vom anderen, öffnet Grenzen und macht Unterschiede sichtbar. In geistiger

Hinsicht entspricht ihm daher die unterscheidende Vernunft; politisch und leiblich bleibt es zugleich Waffe, Instrument des Zwanges und Zeichen gewaltsamer Entscheidung. Im Sola Busca darf diese Sphäre nicht auf eine spätere schematische Zuordnung zum Element Luft reduziert werden. Die sichtbaren Schwerter sind schwere, gefertigte Gegenstände. Ihre Dichte verbindet geistige Schärfe mit materieller Last. Erkenntnis erscheint nicht als körperlose Klarheit, sondern als Kraft, die den Erkennenden in Anspruch nimmt.

Die Acht steigert diese Spannung. Als Verdoppelung der Vier wiederholt sie die Möglichkeit einer festen Ordnung, führt sie aber über die einfache Stabilität hinaus. Zwei Vierheiten können einander tragen, spiegeln oder einschließen. In der Karte entsteht daraus keine ruhige Symmetrie. Die Waffen stehen zwar annähernd gereiht, doch ihre Richtungen weichen voneinander ab; der rote Fächer ist geordnet und zugleich gedrängt. Die Acht bezeichnet hier weniger Vollendung als Überorganisation: Das, was Sicherheit schaffen sollte, ist so stark verdichtet worden, dass es den Bewegungsraum einengt.

Zahl und Farbe treten dadurch in ein widersprüchliches Verhältnis. Die Acht verlangt nach gegliederter Ganzheit, das Schwert nach eindeutiger Scheidung. Acht Schwerter erzeugen jedoch acht mögliche Schnitte, acht Richtungen der Entscheidung und acht Grenzen. Die unterscheidende Kraft vervielfacht sich, bis sie ihren Träger umstellt. Vernunft kann das Ungeordnete beherrschen; sie kann aber auch ein Geflecht von Kategorien schaffen, in dem das Lebendige keinen unverstellten Ort mehr findet. Die Karte handelt daher nicht von Unwissenheit, sondern von einer Intelligenz, die unter der Last ihrer eigenen Instrumente steht.

Innerhalb der Schwerterfolge nimmt die Acht eine Schwellenstellung ein. Die Reihe hat die anfängliche Einzelkraft des Asses und die ersten Verbindungen, Verletzungen, Häufungen und Belastungen bereits hinter sich gelassen. In der Siebenzahl blieb noch eine Unruhe des Übergangs bestehen; mit der Acht wird das Getragene zu einer den Körper umgebenden Struktur. Die Schwerter sind nicht mehr bloß einzelne Herausforderungen. Sie bilden eine Ordnung, an der die Gestalt selbst teilnimmt. Auf den folgenden Stufen wird sich diese Verdichtung nicht einfach lösen. Die Neun steigert die Verflechtung von menschlicher Tätigkeit, Waffen und aufgebauter Bildstruktur, während die Zehn die Reihe an ihren äußersten numerischen Rand führt. Die Acht ist deshalb der Augenblick, in dem aus wiederholten Entscheidungen ein System geworden ist.

Das unterscheidet sie zugleich von den anderen Farben. Wo Kelche etwas aufnehmen und bewahren, dringen die Schwerter auf Scheidung. Wo Münzen geschlossene Werte und greifbare Einheiten bilden, setzen Schwerter Richtungen und Grenzen. Wo Stäbe Kraft als Wachstum, Stütze oder Stoß verkörpern können, verengen die Schneiden den Raum auf eine Entscheidung. Doch die 8 der Schwerter nimmt Eigenschaften der übrigen Farben in sich auf: Die Anordnung um die Hüften besitzt etwas Behälterartiges, die runden Formen innerhalb des Blattwerks erinnern formal an verdichtete Einheiten, und die eng aufgerichteten Waffen bilden beinahe ein Bündel. Die Karte ist damit ein Mikrokosmos der Kleinen Arkana: Aufnahme,

Wert, Kraft und Trennung erscheinen ineinander verschränkt, ohne ihre Verschiedenheit aufzugeben.

Die sichtbare Situation ist keine einfache Gefangenschaft. Es sind weder Fesseln an Händen oder Füßen eindeutig zu erkennen noch eine äußere Person, welche die Gestalt festhält. Der junge Mann steht vielmehr innerhalb einer kunstvoll zusammengesetzten Last. Das Bild zeigt damit eine subtilere Form der Begrenzung: Der Mensch ist nicht nur Opfer einer Ordnung, sondern greift selbst in sie hinein und hält eines ihrer Elemente fest. Seine Lage entsteht aus Teilnahme. Das System der Schwerter umgibt ihn, weil er es trägt, berührt und möglicherweise verändert. Freiheit und Bindung lassen sich nicht sauber auf zwei verschiedene Seiten verteilen.

Der Kopf wendet sich aus der Mittelachse heraus, während die Arme in die Mitte zurückführen. Darin zeigt sich die Spannung von Innen und Außen. Das Gesicht sucht einen seitlichen Raum; die Hände bleiben an das Zentrum gebunden. Bewusstsein und Tätigkeit weisen nicht in dieselbe Richtung. Philosophisch bezeichnet dies einen Zustand, in dem ein Mensch die Begrenztheit seiner Lage bereits wahrnimmt, seine Handlung aber noch an eben jene Ordnung geheftet ist, die er überschreiten möchte. Erkenntnis ist vorhanden, doch sie hat noch keine neue Gestalt des Handelns hervorgebracht.

Die roten Bänder verstärken diese zeitliche Dimension. Sie verlaufen nicht in geraden Bahnen, sondern bilden Schleifen, Krümmungen und lose Enden. Ihre sichtbare Unregelmäßigkeit steht der strengen Aufrichtung der Schwerter gegenüber. Oben herrscht Reihung, unten Verwicklung; oben wiederholen sich Knäufe und Griffe, unten verlieren sich die Bänder in wechselnden Richtungen. Die Karte gliedert den Weg daher vertikal: Im oberen Raum erscheint eine beinahe abstrakte Ordnung, in der Körpermitte ihre Verdichtung, im unteren Raum ihre unübersichtliche Fortsetzung. Was als klares Prinzip beginnt, kann im gelebten Bereich zu Verstrickung werden.

Historisch gehört das Blatt zu dem um 1490 entstandenen und 1491 kolorierten Sola-Busca-Komplex, dem ältesten vollständig erhaltenen Satz von achtundsiebzig Tarocchi-Karten mit durchgehend ausgestalteten Zahlenkarten. Die vollständige kolorierte Folge wird heute in der Pinacoteca di Brera bewahrt. Zuschreibung, Auftraggeber und ursprüngliche Funktion sind weiterhin Gegenstände der Forschung; gesichert ist daher nicht jede umfassende Deutung des Decks, wohl aber seine Herkunft aus dem kulturellen Spannungsraum der italienischen Renaissance. Die erhaltene historische Reproduktion der 8 der Schwerter bestätigt die hier beschriebene Gestalt, die acht Waffen, die ornamentale Hüftzone, den blauen Stoff und die roten Bänder. Eine unmittelbare Benennung der Figur oder eine eindeutige Erklärung ihrer Tätigkeit ist dagegen nicht überliefert. Historische Kartenreproduktion

Die Verbindung zum Haus Este ist deshalb mit Vorsicht zu behandeln. Ferrara war unter den Este ein bedeutendes Zentrum höfischer Kunst, humanistischer Gelehrsamkeit, astrologischer Beratung und der Herstellung früher Tarocchi. Peter

Mark Adams ordnet die Konzeption des Sola Busca einem gelehrten, von Ferrareser Interessen geprägten Umfeld zu und nimmt zugleich eine Herstellung für eine venezianische Elite an. Diese Rekonstruktion eröffnet einen plausiblen historischen Horizont, beweist jedoch nicht, dass die 8 der Schwerter eine bestimmte Person oder ein konkretes Ereignis des Hauses Este darstellt. Auf dem Blatt ist kein eindeutig identifizierbares Este-Emblem sichtbar. Der Zusammenhang liegt daher nicht in einem einzelnen Wappenzeichen, sondern allenfalls in der Bildkultur eines Milieus, das Macht, Geheimwissen, höfische Selbstformung und politische Gefährdung eng miteinander verband. Adams betont für das Deck gerade die Themen von Machtprojektion, Zwang, Krieg, Verrat und Spionage vor dem Hintergrund der ferraresisch-venezianischen Spannungen. Diese These ist eine moderne historische und esoterische Rekonstruktion, keine zeitgenössische Erklärung der Karte. Peter Mark Adams, *The Game of Saturn*

Auch der Alexanderbezug entsteht nicht aus dem Namen oder Gesicht der dargestellten Gestalt. Nichts auf der 8 der Schwerter erlaubt ihre Identifikation mit Alexander, Nektanebos, Olympias oder Ammon. Die Beziehung ergibt sich erst aus der Stellung des Blattes innerhalb der Schwerterfarbe: Deren Hofkarten tragen Namen aus dem Alexanderkreis, insbesondere Alecxandro M. als König, Olinpia als Königin und Amone als Ritter. Natanabo, der in der Alexanderzeugungslegende als ägyptischer Magier und verborgener Vater erscheint, begegnet im Sola Busca als Ritter der Kelche. Adams versteht solche Benennungen als Rückgriffe auf die mittelalterliche Alexanderroman-Tradition, nicht als bloße Hinweise auf die historisch gesicherte Biographie Alexanders.

In dieser Legende täuscht Nektanebos Olympias durch astrologisches und magisches Wissen und gibt der Zeugung Alexanders den Anschein göttlicher Einwirkung. Historisch belegt ist die Verbreitung dieser Erzählung im Alexanderroman; nicht belegt ist, dass die 8 der Schwerter unmittelbar eine Szene daraus wiedergibt. Als späterer hermetischer Deutungshorizont kann die Legende dennoch eine präzise Beziehung zur Karte gewinnen. Alexanders Anfang steht unter einer erzeugten Erscheinung: Herkunft, göttlicher Anspruch, astrologischer Zeitpunkt und politische Zukunft werden zu einem einzigen künstlichen Gefüge verdichtet. Entsprechend befindet sich die Gestalt der Acht in einer Ordnung, deren Teile sie umgeben und an deren Zentrum sie selbst mitwirkt. Die Parallele betrifft nicht eine dargestellte Zeugung, sondern die philosophische Frage, wie ein neuer Mensch aus einem Netz vorgegebener Mächte hervorgeht.

Hier berührt der Alexanderbezug den saturnischen Schlüssel. Alexander verkörpert in der späteren hermetischen Lesart den Anfang einer außerordentlichen Wirksamkeit; Saturn verkörpert Grenze, Zeit und das Ende jeder unbeschränkten Ausdehnung. Die Acht stellt beide Prinzipien ineinander. Die Gestalt ist jung, doch sie steht bereits im Gefüge der Waffen. Der mögliche Anfang einer Tat ist von der Grenze umgeben, die jede Tat formt. Macht entsteht nicht außerhalb der Beschränkung, sondern durch Konzentration innerhalb einer gesetzten Form.

Saturn ist auf der Karte nicht als Planetengestalt, astrologisches Zeichen oder eindeutig identifizierbares Attribut dargestellt. Seine Verbindung mit der 8 der Schwerter gehört daher ausdrücklich der späteren hermetisch-astrologischen Interpretation an. Als solche lässt sie sich jedoch aus den sichtbaren Verhältnissen entwickeln. Die dichte Reihung der Waffen, die Beschränkung des Körperraums, die Schwere der umgebenden Konstruktion und der unentschiedene Augenblick der Handlung entsprechen saturnischen Themen von Grenze, Konzentration, Verzögerung und Prüfung. Das Bild zeigt nicht die grenzenlose Ausbreitung einer Kraft, sondern ihre Einfassung.

In Adams' moderner Deutung des gesamten Sola Busca bildet Saturn beziehungsweise Baal Hammon den dunklen planetarischen Schlüssel eines elitären, theurgisch und machtpolitisch aufgeladenen Bildsystems. Diese weitreichende These ist von der historischen Evidenz zu unterscheiden und darf nicht als allgemein gesicherte ursprüngliche Bedeutung der 8 der Schwerter gelten. Für die Einweihungslehre besitzt sie dennoch Schärfe, sofern sie nicht zur Erfindung von Bildelementen führt: Saturn bezeichnet dann jene Macht, die das Viele zusammenzieht, die Bewegung verlangsamt und den Menschen zwingt, seine wirkliche Lage anzusehen. Er ist Zeit, Grenze, Tod und Melancholie, aber ebenso Sammlung, Weisheit und Transformation.

Alchemistisch gesprochen liegt in dieser Konzentration ein Moment der nigredo. Nicht weil die Karte eine alchemistische Substanz oder einen bestimmten Laborvorgang sichtbar zeigte, sondern weil ihre formale Ordnung eine Verdichtung bis an die Grenze der Beweglichkeit vorführt. Das bisher voneinander Geschiedene ist in ein schweres Ganzes geraten. Eine solche Phase kann nicht durch bloße Vermehrung überwunden werden. Das neunte Schwert wäre zunächst nur ein weiteres Element derselben Last. Erforderlich ist eine Änderung der Beziehung zwischen Teil und Ganzem: Das einzelne Schwert muss wieder als einzelnes erkannt werden, ohne dass die Gesamtheit verleugnet wird.

Neuplatonisch lässt sich darin die Krise der Vielheit erkennen. Die vielen Formen stammen nicht aus sich selbst; ihre Ordnung verweist auf eine Einheit, die in ihnen gegenwärtig ist, aber von keiner einzelnen Form erschöpft wird. Die Gestalt der Karte befindet sich mitten in der Vielheit und kann die Einheit nicht durch Flucht aus dem Bild gewinnen. Sie muss das ordnende Prinzip innerhalb der Verflechtung entdecken. Das schräge Schwert wird so, ohne seine bildliche Unbestimmtheit zu verlieren, zum möglichen Ansatz einer Umordnung: Ein Element weicht aus der Reihe, eine Richtung trennt sich vom Fächer, eine Hand gewinnt Kontakt zu dem, was einzeln bewegt werden könnte.

Darin liegt die menschliche Wahrheit der Karte. Der gefährlichste Zwang ist nicht immer eine sichtbar von außen angelegte Fessel. Er kann aus Fähigkeiten, Pflichten, Gedanken und Schutzordnungen entstehen, die einst einzeln sinnvoll waren und sich allmählich zu einem undurchdringlichen Zusammenhang verdichtet haben. Die 8 der Schwerter zeigt den Augenblick, in dem der Mensch begreift, dass er weder ganz

außerhalb noch ganz innerhalb dieses Zusammenhangs steht. Er ist sein Träger, sein Bearbeiter und sein Gefangener zugleich.

Innerhalb des Gesamtweges der Kleinen Arkana ist diese Erfahrung notwendig. Ohne sie bliebe Unterscheidung eine naive Tugend und Ordnung ein unbefragtes Gut. Die Acht enthüllt, dass jedes Werkzeug des Bewusstseins eine Grenze erzeugt und dass jede Grenze mit der Zeit zum Gefäß, zur Last oder zur Schwelle werden kann. Saturn verschränkt hier Anfang und Ende: Er beendet die Illusion grenzenloser Verfügung und eröffnet gerade dadurch einen anderen Anfang. Nicht die Zerstörung aller Schwerter wäre die Lösung, sondern die Rückgewinnung eines freien Verhältnisses zu ihnen.

Die besondere Erkenntnis der Karte besteht deshalb nicht darin, dass der Mensch von acht Waffen eingeschlossen sei, sondern dass die Grenze selbst zum Ort der Geburt werden kann. Was ihn einengt, sammelt zugleich seine Kraft. Was die Bewegung hemmt, zwingt zur Richtung. Was als Ende erscheint, verdichtet die Möglichkeit einer neuen Form. Die 8 der Schwerter ist die notwendige Stunde, in der Erkenntnis aufhört, bloß zu schneiden, und lernen muss, sich selbst zu verwandeln.



Innerhalb eines schmalen, hellen und unregelmäßig marmorierten Rahmens öffnet sich ein hochrechteckiges Bildfeld. Im Hintergrund liegt eine überwiegend blaue Fläche, die im unteren Bereich in einen hellen Streifen und schließlich in einen dunklen Boden übergeht. Im Zentrum steht ein großes, violett gefärbtes Gebilde. Es besitzt einen breiten runden Fuß, einen sich verjüngenden Mittelteil und einen waagerechten oberen Rand. Hinter diesem Rand steigen mehrere rot gefärbte Schwertscheiden oder umhüllte Klingen fächerförmig nach oben. Ihre dunklen, gerippt erscheinenden Griffe enden in hellen Knäufen; die gebogenen Parierstangen heben sich als schmale helle Linien gegen das Rot ab.

Neun Schwerter sind über das Bild verteilt. Sechs ihrer Griffe bilden am oberen Rand eine annähernd regelmäßige Reihe. Ein weiteres Schwert steht links unterhalb dieser Reihe schräg im Fächer. Ein Schwert verläuft hinter der kleineren Gestalt auf der rechten Seite; sein dunkler Griff und seine gebogene Parierstange bleiben sichtbar. Das neunte Schwert liegt diagonal im Vordergrund. Seine rote Scheide oder Klinge reicht vom linken unteren Rand bis zur rechten Bildhälfte, wo dunkler Griff, heller Knauf und gebogene Parierstange hervortreten.

Vor dem violetten Gebilde befindet sich eine größere menschliche Gestalt. Ihr Oberkörper ist weit nach vorn gebeugt, der Kopf gesenkt. Das Gesicht erscheint im Dreiviertelprofil; das kurze, gewellte Haar liegt eng am Kopf. Die Gestalt trägt ein helles, langärmeliges Obergewand und helle Beinkleider. Ein Fuß steht auf dem runden violetten Sockel. Eine Hand befindet sich nahe diesem Fuß, die andere umfasst das diagonal liegende Schwert im Bereich der unteren Klinge oder Scheide. Unter dieser Hand liegen zwei Bündel länglicher, gelbgrüner Ähren oder Halme. Sie spreizen sich nach links und rechts auseinander und bedecken einen Teil des Sockels.

Rechts oberhalb der gebeugten Gestalt steht eine kleinere, nackte, geflügelte Gestalt. Ihr Kopf ist gesenkt. Auf dem Haar sitzt eine helle, nach oben auslaufende Kopfbedeckung. Hinter den Schultern erscheinen zwei rote Flügel. Die Arme sind vor dem Oberkörper angewinkelt und übereinandergelegt. Ein Fuß steht auf einem dunklen, gerundeten Teil des zentralen Gebildes; das andere Bein ist leicht vorgestellt. Die kleinere Gestalt berührt das hinter ihr verlaufende Schwert nicht erkennbar. Links im Bild hängt ein schmales rotes Band in mehreren Windungen herab. Neben ihm befindet sich am Rand eine kleine dunkle, metallisch wirkende Form, deren genaue Beschaffenheit nicht eindeutig zu bestimmen ist. Rechts unten steht die arabische Zahl 9.

Die räumliche Ordnung der Karte entsteht aus drei deutlich voneinander unterschiedenen Bewegungsformen. Die Schwerter steigen hinter dem zentralen Körper nach oben und öffnen sich wie ein Fächer. Die größere Gestalt wird durch ihre Haltung nach unten geführt. Das einzelne Schwert im Vordergrund durchquert das Bild diagonal. Dem Aufsteigen der Griffe antwortet somit das Sinken des menschlichen Körpers, während die Diagonale beide Richtungen kreuzt. Zugleich stehen die roten Flächen der Schwerter dem violetten Rundkörper und den gelbgrünen Ähren gegenüber. Die kleine geflügelte Gestalt bleibt aufrecht, doch ihre verschlossenen Arme und der gesenkte Kopf nehmen die Einwärtsbewegung der größeren Gestalt wieder auf.

Damit endet die reine Beschreibung. Erst auf ihrer Grundlage darf die Karte als symbolische Komposition gelesen werden. Was sie zeigt, ist nicht die moderne Szene eines nächtlich erwachenden Menschen unter neun an einer Wand befestigten Klingen. Das Sola-Busca-Bild besitzt seine eigene Handlung: Schwerter sind gesammelt, geordnet und in einen räumlichen Zusammenhang mit einem runden Gerät oder Träger, einer gebeugten menschlichen Gestalt, einer geflügelten kindlichen Gestalt und gebündelten Ähren gebracht. Die Deutung muss bei dieser

eigentümlichen Verbindung von Schneide, Arbeit, Frucht und geflügelter Gegenwart beginnen.

Das Schwert bezeichnet zunächst eine Fähigkeit zur Trennung. Es scheidet ein Vorher von einem Nachher, einen Teil vom Ganzen, das Brauchbare vom Unbrauchbaren. In einer philosophischen Lesart kann es deshalb dem unterscheidenden Geist entsprechen: jener Kraft, die Begriffe schärft, Täuschung durchtrennt und das Vermischte in erkennbare Bestandteile gliedert. Doch neun Schwerter bilden keine einzelne klare Entscheidung mehr. Die vervielfachte Schneide wird zu einer Macht der Zerlegung. Was als Erkenntnisvermögen begann, nähert sich einer Grenze, an der Unterscheidung in Zersplitterung, Konzentration in Verengung und geistige Wachheit in quälende Überanspannung umschlagen können.

Das Bild beantwortet diese Gefahr nicht durch die Vernichtung der Schwerter, sondern durch ihre Sammlung. Die meisten Klingen stehen nicht frei im Raum. Sie sind in das zentrale Gebilde eingestellt und zu einem Fächer geordnet. Vielheit wird getragen und zusammengehalten. Darin liegt der erste entscheidende Schritt der Karte: Die Kräfte des trennenden Geistes müssen nicht beseitigt, wohl aber eingefasst werden. Das Gefäßartige, Runde und Tragende nimmt die linearen Waffen auf. Gerade weil das zentrale Gebilde nicht zweifelsfrei als ein bestimmtes Gerät benannt werden kann, sollte seine formale Funktion im Vordergrund stehen: Es bindet die Vielzahl an einen Mittelpunkt und gibt den voneinander abweichenden Richtungen eine gemeinsame Basis.

Die gebeugte Gestalt vollzieht diese Verdichtung körperlich. Ihr Rücken folgt einem großen Bogen, der Kopf nähert sich dem Werkstück, die Hände befinden sich bei Schwert, Fuß und Ähren. Diese Haltung kann Arbeit, Last, Prüfung oder Anstrengung ausdrücken; welche konkrete Tätigkeit gemeint ist, lässt sich nicht mit letzter Sicherheit bestimmen. Eindeutig ist jedoch, dass die Gestalt nicht triumphierend über den Schwertern steht. Sie befindet sich mitten in ihrem Gefüge und muss sich zu dem hinabbeugen, was am Boden liegt. Erkenntnis wird hier nicht als mühelose Erleuchtung vorgestellt. Sie verlangt eine Bewegung nach unten, in die Nähe des Stofflichen, Widerständigen und bereits Gewachsenen.

Die Ähren verändern den Charakter der Szene. Sie stellen den Schwertern etwas organisch Hervorgebrachtes gegenüber. Eine Ähre entsteht durch Zeit, Wachstum und Reifung; ein Schwert erhält seine Form durch menschliche Bearbeitung und dient dem Schneiden. In der Berührung beider Bildbereiche erscheint daher eine Erntehandlung zumindest als mögliche Lesart, nicht als zweifelsfrei festgelegte Darstellung. Das Gereifte wird an die Schneide gebracht. Damit gewinnt das Trennen eine zeitliche Bedeutung: Es beendet nicht wahllos, sondern löst das Reife aus seinem bisherigen Zusammenhang. Der Schnitt kann Verlust sein, doch ohne ihn bliebe die Frucht an eine Wachstumsphase gebunden, die sich nicht unbegrenzt fortsetzen kann.

Die Neun verstärkt diesen Schwellencharakter. Als letzte einstellige Zahl steht sie unmittelbar vor der Zehn, in der die Reihe ihre erste vollständige Dekade erreicht. In

neuplatonisch geprägter Zahlenspekulation kann die Neun als dreifache Drei gelesen werden: als gesteigerte Entfaltung einer vermittelnden, formbildenden Zahl. Eine solche Zuordnung ist keine nachweisbare ursprüngliche Erklärung des Kartenbildes, eröffnet aber eine spätere philosophische Deutung. Die Neun enthält große Fülle, ohne bereits zur neuen Einheit der Zehn gelangt zu sein. Sie ist Reife unter Spannung. Alles ist nahezu vollendet, doch gerade deshalb wird die verbleibende Grenze besonders fühlbar.

Auf die Sphäre der Schwerter bezogen bedeutet dies, dass der unterscheidende Geist seine höchste Verdichtung vor dem Abschluss erreicht. Er hat gesammelt, geprüft, getrennt und geordnet. Nun muss er erkennen, dass auch seine eigene Tätigkeit begrenzt ist. Denken kann das Gewachsene analysieren, aber es kann dessen Leben nicht ersetzen. Es kann die Ähren schneiden, nicht jedoch ihr inneres Wachstum hervorbringen. Die neunte Stufe führt den Geist deshalb an den Punkt, an dem seine Macht und seine Ohnmacht gleichzeitig sichtbar werden.

Innerhalb der Schwerterfolge antwortet die Karte auf die Acht und weist auf die Zehn voraus. Auf der Acht wird der Schwertfächer von einer einzelnen Gestalt aufrecht gehalten und an ein reich ausgestattetes, den Körper umschließendes Gebilde gebunden. Auf der Neun ist diese geschlossene Haltung aufgebrochen: Der Fächer bleibt bestehen, doch eine Gestalt beugt sich aus seiner Achse heraus bis zum Sockel hinab, während eine zweite, geflügelte Gestalt oberhalb steht. Die Zehn steigert anschließend die Last der gesammelten Schwerter. Dort verschwindet der Oberkörper einer vorwärts geneigten Gestalt weitgehend hinter dem großen Bündel und dem Gefäß oder Behälter, den sie umfasst. So bildet die Neun eine Zwischenstufe zwischen dem Halten der geordneten Vielheit und dem beinahe vollständigen Überwältigtwerden durch sie.

Der Rückbezug auf die Acht zeigt, dass Ordnung allein noch keine Befreiung ist. Die Vorausdeutung auf die Zehn warnt, dass gesammelte geistige Kräfte zur Last werden können, wenn sie nicht verwandelt werden. In der Neun erscheint der entscheidende Augenblick: Die Schärfe muss sich dem Gereiften zuwenden, und die Vielheit muss in eine Handlung übergehen. Bleibt der Geist beim bloßen Sammeln seiner Unterschiede stehen, trägt er schließlich ein Gewicht, das ihn selbst verdeckt.

Die geflügelte kindliche Gestalt führt eine zweite Ebene ein. Flügel, Nacktheit und jugendliche Körperform erlauben eine Annäherung an antike Darstellungen eines Eros oder Genius; eine eindeutige Benennung allein aus dem Bild wäre jedoch zu weitgehend. Sicher ist nur, dass diese Gestalt kleiner, leichter und höher positioniert ist als die arbeitende Figur im Vordergrund. Ihre Arme sind geschlossen, der Blick ist gesenkt. Sie greift nicht sichtbar ein. So steht der schweren, erdnahen Anstrengung eine geflügelte Anwesenheit gegenüber, die weder rettet noch befiehlt. Das Leichte schaut auf das Schwere, das Bewegliche verharret, das Nackte steht dem Bekleideten, die vertikale Haltung der gebeugten gegenüber.

In einer neuplatonischen Lesart kann darin das Verhältnis von äußerem Vollzug und innerem Daimon aufscheinen. Der Daimon handelt nicht anstelle des Menschen. Er

begleitet den Übergang zwischen sinnlicher Welt und geistiger Ordnung, ohne die Aufgabe des verkörperten Menschen aufzuheben. Die kleine Gestalt wäre dann kein dekorativer Zusatz, sondern das Bild einer Gegenwart, die sich gerade im Augenblick der Begrenzung bemerkbar macht. Der Mensch beugt sich zur Materie hinab; das Geflügelte bleibt über ihm. Beide sind jedoch durch denselben Schwertverband und denselben zentralen Körper miteinander verbunden. Oben und unten erscheinen nicht als getrennte Welten, sondern als verschiedene Pole eines einzigen Vorgangs.

Zu den anderen Farben der Kleinen Arkana steht die Karte dadurch in einem stillen Austausch. Die Ähren erinnern an die materielle und hervorbringende Sphäre, die besonders den Münzen nahesteht. Die rote Intensität der Schwertflächen kann an die aktive Kraft der Stäbe denken lassen, ohne dass dadurch eine feste Elementzuordnung bewiesen wäre. Das runde, aufnehmende Zentralgebilde berührt formal jene Fähigkeit des Enthaltens, die in der Kelchreihe besonders deutlich hervortritt. Die Neun der Schwerter wird so zu einem Mikrokosmos der vierfachen Ordnung: Schneide und Erkenntnis, Wachstum und Stoff, Kraft und Tätigkeit, Aufnahme und Begrenzung begegnen in einem einzigen Bild.

Der Alexanderzusammenhang ist nicht aus den Figuren dieser Karte abzuleiten. Keine sichtbare Beischrift benennt Alexander, Olympias, Ammon oder Nektanebos. Der Bezug entsteht erst aus der Stellung der Karte innerhalb der Schwerterreihe. Deren Hofkarten tragen die Namen Alecxandro M., Olinpia und Amone und führen damit in den Umkreis Alexanders des Großen, seiner Mutter Olympias und des Gottes Ammon beziehungsweise der mit ihm verbundenen Abstammungslegende. Im weiteren Gefüge des Decks erscheint zudem Natanabo, dessen Name an Nektanebos erinnert, den ägyptischen König und Magier der spätantiken Alexanderromane.

Nach dieser Legende nähert sich Nektanebos Olympias in der Gestalt des Gottes Ammon und zeugt Alexander unter astrologisch bestimmten Umständen. Historisch belegt ist diese wunderbare Zeugung nicht; sie gehört zur literarischen Überlieferung des Alexanderromans. Für die Renaissance konnte sie jedoch die Geburt des außergewöhnlichen Herrschers mit ägyptischer Magie, Sternenkunde und göttlicher Legitimation verbinden. Auf die Neun der Schwerter lässt sich dieser Stoff nur mittelbar beziehen. Die Karte zeigt nicht Alexanders Zeugung. Sie kann innerhalb der alexandrinisch benannten Farbe jedoch als Bild jener notwendigen Scheidung gelesen werden, durch die eine neue Gestalt aus einer älteren Ordnung hervorgeht: Das Reife wird getrennt, das Vielfache gesammelt, und eine geflügelte Gegenwart begleitet die Schwelle zwischen Herkunft und neuer Form.

Auch der Bezug zum Haus Este muss auf seinen historischen Rang begrenzt bleiben. Die Entstehung des Sola Busca wird in der Forschung mit dem norditalienischen Raum zwischen Ferrara und Venedig verbunden; Ferrara stand unter der Herrschaft der Este und war ein bedeutendes Zentrum humanistischer Hofkultur. Giordano Berti hat die Karten im Zusammenhang mit Spiel und Magie am Estenser Hof behandelt, während der Ausstellungskatalog *Il segreto dei segreti* weitere hermetisch-alchemistische Kontexte erschloss. Eine direkte Bestellung gerade dieser Karte durch

ein bestimmtes Mitglied des Hauses Este ist damit nicht bewiesen. Plausibel ist vielmehr, dass ihre gelehrte Bildsprache in ein Milieu gehört, in dem antike Namen, dynastische Selbstdeutung, Astrologie, Mythographie und höfische Geheimhaltung miteinander verkehren konnten.

Peter Mark Adams hat diese Zusammenhänge in *The Game of Saturn* zu einer umfassenden modernen Deutung des Decks als verborgenem paganen, theurgischen und saturnischen Kultobjekt verdichtet. Seine These ist ein bedeutender hermetischer Interpretationsversuch, nicht aber mit einer gesicherten ursprünglichen Gebrauchserklärung gleichzusetzen. Für die Neun der Schwerter ist sie besonders dort fruchtbar, wo das tatsächlich Sichtbare bereits von Zeit, Grenze und Verdichtung spricht: in den reifen Ähren, in der gesammelten Vielzahl der Klingen, im schweren Rundkörper, in der gebeugten Haltung und in der unmittelbaren Nähe zur abschließenden Zehn.

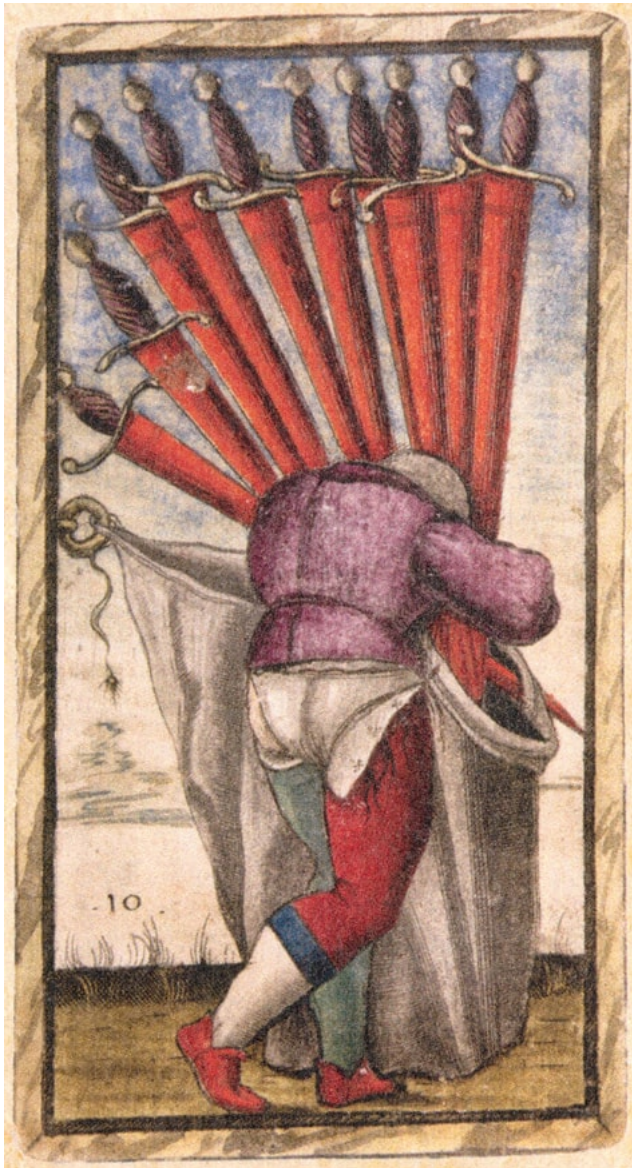
Saturn erscheint auf dieser Ebene nicht als zusätzlich in das Bild hineingetragene Figur. Weder Planetenglyphe noch benannter Gott sind sichtbar. Saturn ist vielmehr der hermetische Schlüssel, unter dem die beobachtete Ordnung gelesen werden kann. Er bezeichnet die Zeit, welche die Ähren reifen lässt; die Grenze, welche die neunfache Vielheit vor dem Übergang zur Zehn anhält; die Schwere, welche den Körper beugt; die Konzentration, welche die Schwerter in einem Mittelpunkt sammelt; die Melancholie des gesenkten Hauptes; die Weisheit, welche die Endlichkeit der unterscheidenden Vernunft erkennt; und die Transformation, welche aus dem Schnitt einen neuen Anfang hervorgehen lässt.

Hier verschränken sich Anfang und Grenze. In der Alexanderlegende beginnt eine neue Herrschergestalt durch eine geheimnisvolle Verbindung verschiedener Ordnungen: des Irdischen und Göttlichen, des Menschlichen und Tiergestaltigen, der körperlichen Zeugung und astrologischen Zeitbestimmung. In der Neun der Schwerter liegt der Anfang nicht in einer sichtbaren Geburt, sondern in der Arbeit der Begrenzung. Etwas ist gereift und muss aus seiner bisherigen Bindung gelöst werden. Der saturnische Schnitt beendet eine Form, damit ihr Ertrag in eine andere übergehen kann. Tod und Hervorbringung sind daher keine einfachen Gegensätze. Die Beendigung ist selbst eine Bedingung der Gestaltwerdung.

Die Karte verkörpert so eine der strengsten Erfahrungen des Einweihungsweges. Der Geist muss seine Schärfe bis zur Reife ausbilden, darf sich aber nicht mit ihr verwechseln. Er muss unterscheiden, bis er erkennt, was durch Unterscheidung allein nicht erreicht werden kann. Er muss sich hinabbeugen und das Gewachsene berühren. Die geflügelte Möglichkeit bleibt gegenwärtig, doch sie hebt die Schwere der Arbeit nicht auf. Erst wenn die Schneide dem richtigen Zeitpunkt gehorcht, wird aus Zerstörung Ernte und aus Grenze Übergang.

Die besondere Wahrheit der Neun der Schwerter liegt deshalb nicht in bloßer Angst und nicht in bloßer Vollendung. Sie liegt in der Einsicht, dass Reife eine gefährliche Nähe zum Übermaß besitzt. Was nicht rechtzeitig geschnitten, gesammelt und verwandelt wird, kann zur Last der Zehn anwachsen. Was aber die Grenze annimmt,

gewinnt aus ihr eine neue Form. Innerhalb des Gesamtweges der Kleinen Arkana ist diese Karte notwendig, weil sie zeigt, dass Erkenntnis erst dann weise wird, wenn sie auch sich selbst begrenzt. Die höchste Schärfe des Geistes besteht nicht darin, endlos weiter zu trennen, sondern den Augenblick zu erkennen, in dem der Schnitt dem Leben dient.



In einem schmalen, hochrechteckigen Bildfeld ist eine einzelne menschliche Gestalt von hinten zu sehen. Ihr Oberkörper ist tief nach vorn gebeugt. Der Kopf bleibt vollständig verborgen; weder Gesicht noch Haare noch eine Kopfbedeckung sind erkennbar. Der Rücken wird von einem violetten, an der Taille gegürteten Obergewand bedeckt. Dessen lange Ärmel reichen bis zu den Armen. Unterhalb des Gürtels tritt ein helles, knappes Beinkleid hervor.

Die Beine sind verschiedenfarbig bekleidet. Das anatomisch linke Bein steht annähernd senkrecht unter dem Körper. Es ist größtenteils grün bekleidet, wird jedoch teilweise vom anderen Bein verdeckt und endet in einem roten Schuh. Das

anatomisch rechte Bein ist schräg nach links vor das grüne Bein gesetzt. Sein oberer Abschnitt ist rot bekleidet. Im Kniebereich schließt sich ein breites blaues Band an. Darunter erscheint der Unterschenkel hell; auch dieser Fuß trägt einen roten Schuh. Durch die Überkreuzung der Beine entsteht der Eindruck eines mühsamen Schrittes nach links.

Über dem gebeugten Rücken erhebt sich ein Bündel aus zehn Schwertern. Die Spitzen weisen nach unten, die Griffe nach oben. Die langen roten Scheiden oder scheidenartigen Umhüllungen stehen dicht nebeneinander und breiten sich nach oben fächerförmig aus. Einige Schwerter neigen sich zur linken, andere zur rechten Bildseite; die mittleren verlaufen annähernd senkrecht. An der oberen Kante sind zehn Knäufe sichtbar. Mehrere Parierstangen liegen quer vor dem blauen Hintergrund und überschneiden sich teilweise. Die einzelnen Schwerter bleiben voneinander unterscheidbar, bilden durch ihre enge Anordnung jedoch eine zusammenhängende, den oberen Teil der Karte beherrschende Masse.

Unterhalb und seitlich des Bündels verläuft ein großes hellgraues Tuch. Auf der linken Bildseite zieht es sich von der Hand der Gestalt schräg nach unten. Rechts fällt es in breiteren Falten bis nahe an den Boden. Die linke Hand ist am äußersten linken Rand sichtbar und umfasst ein zusammengekommenes Ende des Tuches. Der rechte Arm ist angewinkelt und gegen die rechte Seite der Last gerichtet; die rechte Hand wird durch die Überschneidungen verdeckt. Am unteren rechten Rand des Schwertbündels ist eine dunkle ovale Öffnung oder Vertiefung zu erkennen. Ihre genaue materielle Beschaffenheit lässt sich aus dem Kartenbild nicht sicher bestimmen.

Die Gestalt steht auf einem schmalen grünen Bodenstreifen, aus dem einzelne dunkle Halme aufragen. Links neben ihren Beinen ist die Zahl 10 eingetragen. Oberhalb des Bodens bleibt der Hintergrund hell und geht weiter oben in ein kräftiges Blau über. Einige kleine dunkle Striche erscheinen links in der Ferne, ohne dass sie sich eindeutig als bestimmter Gegenstand oder als ausgearbeitete Landschaftsform identifizieren ließen. Eine dunkle innere Linie und ein breiter, unregelmäßig heller Außenrand begrenzen die Darstellung.

Keine zweite Person ist anwesend. Es findet weder ein Kampf noch eine Verwundung statt. Keines der Schwerter ist sichtbar in einen Körper eingedrungen, und keines wird gegen einen Gegner geführt. Die dargestellte Tätigkeit besteht ausschließlich darin, dass die gebeugte Gestalt die zehn zusammengebundenen oder in einem Tuch aufgenommenen Schwerter trägt. Die sichtbare Körperhaltung, die Überkreuzung der Beine und der nach links gesetzte rote Schuh lassen eine Fortbewegung erkennen, ohne dass sich aus dem Bild bestimmen ließe, woher die Gestalt kommt oder wohin sie geht.

Die formale Ordnung der Karte beruht auf dem Gegensatz zweier Bewegungsrichtungen. Der menschliche Körper wird nach unten gezogen und nach vorn gekrümmt, während die Schwerter über ihm nach oben streben und sich seitlich ausbreiten. Die Gestalt zieht sich unter ihrer Last zusammen; die getragenen

Gegenstände vergrößern dagegen ihren optischen Raum. Der Mensch erscheint niedrig, eng und gebunden, das Schwertbündel hoch, breit und beinahe monumental. Der Träger beansprucht nur den unteren und mittleren Teil des Bildes, während die Last fast den gesamten oberen Raum besetzt.

Besonders bedeutsam ist das verdeckte Haupt. Der Körper ist vorhanden, doch dasjenige Körperteil, an dem Individualität, Blick und Ausdruck gewöhnlich ablesbar werden, bleibt unsichtbar. Das Bild zeigt deshalb keinen bestimmten seelischen Zustand. Weder Schmerz noch Angst, weder Entschlossenheit noch Ergebung können unmittelbar aus einem Gesicht abgelesen werden. Sichtbar ist allein die äußere Form der Belastung. Die Gestalt wird nicht als individuelle Persönlichkeit vorgestellt, sondern zunächst als tragender Körper.

Die Schwerter sind nicht zerbrochen. Ihre Vielzahl, nicht ihre Beschädigung, bestimmt die Szene. Auch ihre Schneiden bleiben weitgehend verborgen. Sichtbar sind vor allem Scheiden, Griffe, Parierstangen und Knäufe. Die Waffen erscheinen somit nicht im Augenblick ihrer Verwendung, sondern im Zustand gebundener Verfügbarkeit. Sie könnten gezogen und eingesetzt werden, doch gegenwärtig bilden sie eine Last. Die Bedrängnis entsteht nicht aus einem ausgeführten Angriff, sondern aus der Ansammlung ungebrauchter Waffen.

Darin unterscheidet sich die Karte grundlegend von einem Bild gewaltsamer Niederlage. Die Gestalt wird nicht von zehn Schwertern getroffen. Sie trägt sie. Das Gewicht gehört zu ihrem eigenen Gepäck, auch wenn offenbleibt, ob es freiwillig übernommen oder von außen auferlegt wurde. Das Bild macht keine Aussage über Auftraggeber, Besitzer oder Zweck der Last. Es zeigt nur das Verhältnis zwischen einem einzelnen Körper und zehn schweren, raumgreifenden Gegenständen.

Das Tuch vermittelt zwischen beiden. Es ist weicher als die Schwerter, faltbar und beweglich. Zugleich hält es die Vielzahl zusammen und macht sie offenbar erst als Bündel tragbar. Härte und Weichheit, Gerade und Falte, einzelner Gegenstand und umfassendes Gewebe treten miteinander in Beziehung. Das Tuch verringert nicht notwendig das Gewicht; es gibt ihm jedoch eine gemeinsame Form. Was einzeln auseinanderfallen würde, wird durch Umhüllung zu einer Einheit.

Erst an diesem Punkt beginnt die symbolische Deutung. Das Schwert ist ein Instrument des Trennens. Seine Schneide unterscheidet, begrenzt und entscheidet. Sie kann Verworrenes gliedern, Bedrohliches abwehren oder eine Bindung gewaltsam durchschneiden. Das Schwert steht deshalb nicht ausschließlich für Krieg. Es kann ebenso die Fähigkeit verkörpern, eine klare Grenze zu ziehen und zwischen zwei Möglichkeiten zu wählen. Jede Entscheidung trennt das Gewählte vom Nichtgewählten.

Auf der Zehn der Schwerter ist diese trennende Kraft zehnfach vorhanden, aber nicht tätig. Die Waffen sind gesammelt, verhüllt und zu einem einzigen Gewicht verbunden. Was zur Klärung dienen könnte, hat sich durch seine Vervielfachung

verdichtet. Ein einzelnes Schwert ließe sich führen; zehn Schwerter lassen sich nur noch tragen. Die Qualität des Gegenstandes ist durch die Menge nicht verschwunden, doch sein Verhältnis zum Menschen hat sich verändert. Das Werkzeug ist zur Last geworden.

In einer inneren Lesart können die zehn Schwerter für angesammelte Entscheidungen, Abgrenzungen, Urteile und Konflikte stehen. Keine dieser Bedeutungen wird als Gegenstand neben den Schwertern sichtbar; sie entsteht aus deren Funktion als schneidende Waffen und aus ihrer dargestellten Bündelung. Eine einzelne Unterscheidung schafft Klarheit. Eine unaufhörliche Folge von Unterscheidungen kann das Bewusstsein jedoch zerteilen. Wer alles voneinander abgrenzt, trägt schließlich die Summe seiner Grenzen mit sich.

Die Farbe der Schwerter bildet innerhalb der Kleinen Arkana die Sphäre der Scheidung, der gerichteten Kraft und der Entscheidung. Eine feste historische Gleichsetzung mit dem Element Luft lässt sich für das ursprüngliche Sola-Busca-Deck nicht sicher nachweisen. Sie gehört vor allem zu späteren esoterischen Ordnungssystemen. Als hermetische Weiterdeutung kann die Verbindung mit dem Denken dennoch sinnvoll sein, sofern sie ausdrücklich als spätere Lesart verstanden wird. Das Denken besitzt wie die Klinge die Fähigkeit, Unterschiede hervorzubringen. Es kann Begriffe trennen, Widersprüche erkennen und Täuschungen durchschneiden. Doch ein Denken, das nur noch unterscheidet und nichts mehr verbindet, erzeugt eine untragbare Vielheit.

Die Zahl Zehn bezeichnet das Ende der nummerierten Schwerterfolge. Nach ihr folgt kein elftes Schwert. Die quantitative Entwicklung ist abgeschlossen; anschließend beginnt mit den Hofkarten eine andere Form der Ordnung. Darin besitzt die Zehn eine doppelte Funktion. Sie ist Vollständigkeit, weil die Reihe ihre größtmögliche Zahl erreicht hat, und Grenze, weil die Vermehrung innerhalb dieser Folge nicht weitergeführt wird.

In der neuplatonischen Zahlenspekulation kann die Zehn als Rückkehr der Vielheit zur Einheit verstanden werden. Eins und Null erscheinen gemeinsam: ein neuer Anfang und ein abgeschlossener Raum. Eine solche Deutung darf nicht als sicher nachweisbare ursprüngliche Bedeutung der historischen Spielkarte ausgegeben werden. Sie entspricht vielmehr einer späteren philosophisch-hermetischen Betrachtungsweise. Das Kartenbild bietet dafür jedoch eine konkrete Grundlage, denn es zeigt zehn voneinander unterscheidbare Schwerter, die durch Tuch, Körper und Anordnung zu einer einzigen Last zusammengefasst werden.

Diese Einheit ist noch keine befreite geistige Einheit. Sie ist zunächst nur Bündelung. Die zehn Gegenstände werden gemeinsam bewegt, aber ihre Zusammenfassung beugt denjenigen, der sie trägt. Darin liegt der Unterschied zwischen Sammlung und Integration. Sammlung bringt Dinge an einen Ort; Integration ordnet sie so, dass aus ihrer Vielheit ein lebendiges Ganzes entsteht. Die Gestalt hat die Schwerter gesammelt, doch das Bild zeigt nicht, dass sie ihre Kräfte beherrscht. Vielmehr bestimmen die Schwerter ihre Haltung.

Die Zehn führt dadurch die Entwicklung der vorausgehenden Zahlenkarten an eine kritische Schwelle. Alles Frühere ist quantitativ in ihr enthalten. Die Vielheit ist nicht plötzlich entstanden, sondern muss Schritt für Schritt angewachsen sein. Das Bild besitzt daher eine zeitliche Tiefe. Eine Last aus zehn Schwertern setzt ein wiederholtes Aufnehmen und ein ebenso wiederholtes Nichtablegen voraus. Vergangenes bleibt gegenwärtig, weil es weitergetragen wird.

Die Karte blickt rückwärts auf den Prozess des Ansammelns. Jede frühere Stufe konnte noch als vorläufig erscheinen; in der Zehn wird das Resultat körperlich sichtbar. Die Reihe gelangt an einen Punkt, an dem ein weiteres Hinzufügen keine Steigerung der Macht mehr bedeuten würde. Ein zusätzliches Schwert würde das Verhältnis von Träger und Last nur weiter verschärfen. Die eigentliche Aufgabe besteht deshalb nicht mehr in der Vermehrung, sondern in der Prüfung dessen, was überhaupt noch getragen werden muss.

Zugleich weist die Karte voraus. Nach der Zehn folgen innerhalb der Schwerterfarbe die Hofkarten. Damit verändert sich die Logik. An die Stelle der unpersönlichen Zahl treten Rang, Name, Haltung und verkörperte Handlungskraft. Die Waffen werden nicht weiter gezählt; ihre Sphäre erhält individuelle Träger. Die anonyme Gestalt der Zehn steht unmittelbar vor diesem Übergang. Sie trägt die Gesamtheit der Schwerter, besitzt aber selbst keinen Namen und zeigt kein Gesicht.

Die Hofkarten der Schwerter führen in den Alexanderkreis. Der Ritter trägt den Namen Amone, die Königin heißt Olinpia, und der König ist als Alexandro M. bezeichnet. Diese Namensfolge stellt eine erkennbare Verbindung zu Alexander dem Großen, zu seiner Mutter Olympias und zu Ammon her. Sie beweist jedoch nicht, dass jede nummerierte Schwerterkarte eine bestimmte Episode aus Alexanders Leben oder aus der Alexanderlegende illustriert. Auf der Zehn sind weder Alexander noch Olympias, Ammon oder Nektanebos dargestellt. Eine unmittelbare ikonographische Wiedergabe der Alexanderzeugungslegende liegt nicht vor.

Der Alexanderbezug entsteht hier vielmehr aus der Stellung der Karte innerhalb der Reihe. Die Zehn bildet die Grenze zwischen der anonymen Vielheit der nummerierten Schwerter und ihrer anschließenden Verkörperung in benannten Gestalten. Erst nach der Last erscheint die Genealogie. Erst nach der ausgeschöpften Zahl beginnt die Erzählung von Herkunft, Rang und persönlicher Macht.

Nach der spätantiken und mittelalterlichen Alexanderroman-Tradition war Alexander nicht der leibliche Sohn Philipps, sondern wurde von Nektanebos gezeugt, einem aus Ägypten geflohenen König und Magier. Nektanebos soll sich Olympias als Erscheinung des Gottes Ammon genähert und seine astrologischen Kenntnisse eingesetzt haben, um die Zeugung des künftigen Weltherrschers zu lenken. Diese Erzählung gehört zur Legende, nicht zur historisch gesicherten Biographie Alexanders. Ihre Bedeutung liegt in der mythischen Konstruktion einer doppelten Herkunft: Alexander wird zugleich in eine menschliche Dynastie und in eine übermenschliche Ordnung gestellt.

Für die Deutung der Zehn kann diese Legende nur mittelbar herangezogen werden. Sie beschreibt die Entstehung einer Gestalt, die eine außerordentliche Macht verkörpern soll. Die Zehn zeigt demgegenüber die Macht vor ihrer legitimen oder personalen Verkörperung: zehn Waffen ohne sichtbaren Herrn, getragen von einer namenlosen und gebeugten Person. Daraus ergibt sich eine grundlegende Frage der Schwerterfolge: Wer trägt die Macht, und wem gehört sie? Ist der Mensch Herr der Waffen, oder wird sein Körper zum bloßen Unterbau einer Macht, die über ihn hinauswächst?

Die Zeugungslegende beantwortet diese Frage mit einer Erzählung außerordentlicher Herkunft. Der künftige Herrscher soll nicht zufällig entstehen; seine Geburt wird kosmisch, astrologisch und göttlich begründet. Die Zehn steht vor dieser Begründung. Sie zeigt keine königliche Souveränität, sondern die materielle Voraussetzung von Herrschaft: Waffen müssen hergestellt, gesammelt, gebunden und getragen werden. Bevor Macht als Glanz des Herrschers erscheint, liegt sie als Gewicht auf einem menschlichen Rücken.

Auch der mögliche Bezug zum Haus Este muss in dieser Reihenfolge entwickelt werden. Die Karte selbst zeigt kein sicher identifizierbares Este-Wappen und keine benannte Person aus dieser Dynastie. Eine unmittelbare Zuordnung der dargestellten Gestalt zu einem Angehörigen oder Diener des Hauses Este wäre unbelegt. Historisch relevant ist vielmehr das kulturelle Umfeld Ferraras. Der Este-Hof gehörte zu den bedeutenden Zentren der norditalienischen Kartenproduktion. Dort verbanden sich höfische Repräsentation, humanistische Antikenkenntnis, astrologisches Denken und das Interesse an vielschichtigen Bildprogrammen.

Die genaue Auftraggeberschaft des Sola-Busca-Decks ist nicht abschließend geklärt. Seine Entstehung wird mit dem Spannungsraum zwischen Ferrara und Venedig verbunden; eine direkte Bestellung durch das Haus Este bleibt jedoch eine Hypothese. Peter Mark Adams sieht in dem Deck ein Werk, das aus einem ferraresischen geistigen Umfeld hervorgegangen und für einen venezianischen Elitekreis bestimmt gewesen sei. Er bezieht dabei auch den Krieg zwischen Ferrara und Venedig, die politische Niederlage Ferraras sowie die anschließenden diplomatischen Spannungen ein. Diese Rekonstruktion ist eine moderne Forschungs- und Deutungsthese, keine zweifelsfrei dokumentierte Entstehungsgeschichte.

Gerade deshalb darf die gebeugte Figur nicht kurzerhand zum Soldaten, Diener oder besiegten Ferraresen erklärt werden. Das Kartenbild nennt ihre Identität nicht. Gleichwohl kann die Darstellung im historischen Kontext eine politische Resonanz entfalten. Waffenmacht besitzt immer eine verborgene materielle Seite. Was im höfischen Bild als Ruhm, Sieg und Herrschaft erscheint, bedeutet für andere Körper Arbeit, Transport, Versorgung und Erschöpfung. Die Zehn der Schwerter zeigt nicht den triumphierenden Waffenträger, sondern einen Menschen, dessen Haltung von den Waffen bestimmt wird.

Der breite Schwertfächer könnte aus einiger Entfernung wie ein Zeichen geballter Macht wirken. Doch diese Macht ruht nicht auf einem Thron. Sie ruht auf einem

gebeugten Rücken. Die Karte kehrt damit die gewohnte Perspektive der Herrschaftsdarstellung um. Die Waffen ragen höher auf als der Mensch, der sie trägt. Ihre rote Geschlossenheit verdeckt seinen Kopf. So erscheint Macht nicht als abstraktes Vermögen, sondern als Verhältnis zwischen dem Sichtbaren und dem Verborgenen: Sichtbar ist der Glanz oder die Menge der Waffen; verborgen bleibt das Gesicht desjenigen, der ihr Gewicht bewegt.

Innerhalb des Gesamtsystems der Kleinen Arkana unterscheidet sich die Schwerterosphäre dadurch von den anderen Farben, dass ihr Grundprinzip nicht im Aufnehmen, Bewahren oder Wachsen, sondern im Trennen liegt. Der Kelch bildet einen Innenraum. Die Münze oder Scheibe zeigt eine geschlossene Fläche. Der Stab verlängert eine Kraft und kann als Träger von Bewegung oder Wachstum erscheinen. Das Schwert dagegen besitzt eine Schneide. Es erzeugt eine Grenze zwischen dem, was auf der einen, und dem, was auf der anderen Seite liegt.

Auf der Zehn wird aus zehn einzelnen Grenzen ein Geflecht von Begrenzungen. Die Schwerter stehen nicht isoliert nebeneinander, sondern überlagern sich. Ihre Parierstangen und Scheiden kreuzen die Blickwege. Der obere Raum wird dadurch dicht und schwer. Die Vielheit der Trennungen erzeugt paradoxerweise eine neue Geschlossenheit: Gerade die Werkzeuge des Teilens bilden gemeinsam eine beinahe undurchdringliche Wand.

Das Verhältnis von Innen und Außen bleibt auf der Karte offen. Die äußere Belastung ist klar sichtbar; die innere Haltung der Gestalt dagegen nicht. Sie könnte widerwillig, gehorsam, entschlossen oder erschöpft sein. Nichts davon lässt sich sicher feststellen. Diese bildliche Zurückhaltung ist philosophisch bedeutsam. Nicht jede Last verrät, wie sie innerlich getragen wird. Derselbe gebeugte Körper kann Ausdruck von Unterwerfung oder von freiwilliger Anstrengung sein. Das Bild zwingt deshalb dazu, zwischen sichtbarer Situation und zugeschriebener Seelenlage zu unterscheiden.

Teil und Ganzes stehen in einem ebenso spannungsvollen Verhältnis. Jedes Schwert bleibt ein einzelner Gegenstand, doch keines kann in der dargestellten Situation unabhängig betrachtet werden. Alle gehören zur Last. Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile, weil erst die Zusammenfassung das Gewicht erzeugt, das den Körper beugt. Zugleich besitzt das Ganze kein eigenes Leben. Es ist auf den Träger und auf das verbindende Tuch angewiesen. Ohne den Menschen würde das Bündel nicht weiterbewegt; ohne das Tuch würde es möglicherweise auseinanderfallen.

Neuplatonisch betrachtet kann die Gestalt als Seele gelesen werden, die an die Vielheit der Erscheinungen gebunden ist. Diese Deutung ist nicht als ursprüngliche historische Erklärung der Karte zu verstehen, sondern als philosophische Auslegung ihres sichtbaren Verhältnisses von Einheit und Vielheit. Die zehn Schwerter sind viele, der tragende Körper ist einer. Doch die Einheit des Trägers beherrscht die Vielheit nicht. Sie dient ihr. Das Eine ist zur Unterlage des Vielen geworden.

Der Weg der Einweihung verlangt daher nicht notwendig die Vernichtung der Vielheit. Die Schwerter müssen nicht zerbrochen werden, damit der Mensch sich aufrichten kann. Entscheidend ist vielmehr eine neue Ordnung. Solange die Seele alles, was sie unterschieden und gesammelt hat, unterschiedslos weiterträgt, bleibt sie unter ihrer eigenen Erkenntnis gebeugt. Erst wenn sie erkennt, welche Unterscheidungen wesentlich und welche nur übernommene Lasten sind, kann Sammlung zu geistiger Konzentration werden.

Hier eröffnet sich die saturnische Deutungsebene. Auf der Karte ist weder ein Planet noch eine als Saturn bezeichnete Gestalt dargestellt. Der Saturnbezug ist deshalb kein Bestandteil der konkreten Ikonographie. Er gehört zu einer übergeordneten hermetischen Interpretation des Decks. Peter Mark Adams versteht Saturn, Kronos beziehungsweise Baal Hammon als einen zentralen Schlüssel des Sola Busca und deutet das Deck als Zeugnis einer dunklen, von theurgischen, planetarischen und machtpolitischen Vorstellungen geprägten Strömung innerhalb der Renaissanceeliten. Diese These ist eine moderne hermetische Interpretation und darf nicht mit einer allgemein gesicherten historischen Bedeutung der einzelnen Karte verwechselt werden.

Auf die Zehn der Schwerter lässt sich Saturn zunächst als Prinzip der Grenze beziehen. Die Zehn beendet die nummerierte Folge. Der Körper erreicht die Grenze seiner aufrechten Haltung. Die Schwerter füllen den verfügbaren oberen Raum. Jede weitere Vermehrung würde keine neue Ordnung erzeugen, sondern lediglich die Belastung steigern. Saturn erscheint hier nicht als sichtbares Symbol, sondern als philosophische Form des Bildgeschehens: als dasjenige, was Wachstum beendet, Maß setzt und das Angesammelte zur Rechenschaft zwingt.

Saturn ist zugleich Zeit. Die Last der zehn Schwerter setzt einen vorausgehenden Prozess voraus. Sie ist das Resultat wiederholten Aufnehmens und fortgesetzten Tragens. In ihr lagert Vergangenheit. Was nicht abgeschlossen, entschieden oder abgelegt wurde, bleibt als Gewicht gegenwärtig. Die Zeit führt das Einzelne nicht automatisch zur Erlösung; sie kann es ebenso verdichten. Saturn macht sichtbar, dass Dauer selbst zur Schwere werden kann.

Als Prinzip der Konzentration sammelt Saturn verstreute Kräfte in einem begrenzten Raum. Die zehn Schwerter sind eng zusammengedrückt und in einem Tuch gehalten. Die Konzentration erzeugt Macht, aber auch Druck. Was sich weit ausgebreitet hätte, lastet nun auf einer einzigen Stelle. Hermetisch verstanden ist dies die Ambivalenz jeder Verdichtung: Sie kann den Stoff für eine Wandlung vorbereiten oder in Erstarrung enden.

Saturn ist ferner mit Melancholie, Alter, Tod und Weisheit verbunden. Auch diese Bedeutungen werden nicht unmittelbar abgebildet. Die Figur ist nicht sicher als alt erkennbar; ihr Gesicht bleibt verborgen, und ein Tod ist nicht dargestellt. Die saturnische Beziehung liegt vielmehr in der Erfahrung des Endes. Etwas hat seine höchste Zahl erreicht und kann in derselben Form nicht fortgesetzt werden. Der

Tod bezeichnet hier nicht notwendig das Ende des Körpers, sondern das Ende einer bisherigen Ordnung.

In der späteren alchemistischen Lesart kann dieser Zustand mit der *nigredo* verglichen werden, der Phase der Verdunkelung, Auflösung und Rückführung eines Stoffes in einen ungeordneten oder ursprünglichen Zustand. Die Karte zeigt jedoch weder ein Labor noch einen chemischen Vorgang. Die Analogie beruht ausschließlich auf ihrer Struktur: Das Angesammelte ist schwer geworden, die bisherige Form erreicht ihre Grenze, und eine Neuordnung wird notwendig. Die alchemistische Deutung darf daher nur als spätere hermetische Auslegung gelten.

Saturn ist nicht allein das Ende. Als äußerste der traditionell sichtbaren Planetensphären bezeichnet er zugleich eine Schwelle. Er begrenzt die kosmische Ordnung und eröffnet gerade dadurch die Frage nach dem, was jenseits dieser Ordnung liegt. In der Zehn der Schwerter verschränkt sich diese Grenzfunktion mit einem neuen Anfang. Die nummerierte Folge endet; die Hofkarten beginnen. Die unpersönliche Menge wird von benannten Gestalten abgelöst. Auf die Last folgt die Aufgabe der Verkörperung.

Darin berühren sich Saturn- und Alexanderbezug, ohne dass einer von beiden in das Kartenbild hineingelesen werden müsste. Saturn bezeichnet die Grenze der bisherigen Form. Alexander bezeichnet innerhalb der nachfolgenden Hofkarten die Möglichkeit einer neuen, personalisierten Machtgestalt. Zwischen beiden liegt die Frage, ob der Mensch die angesammelten Kräfte beherrschen kann oder von ihnen beherrscht wird. Die Alexanderzeugungslegende konstruiert einen außergewöhnlichen Ursprung, um außergewöhnliche Herrschaft zu begründen. Die Zehn zeigt dagegen die anonyme materielle Schwere, die jeder solchen Herrschaft vorausgeht und von ihr leicht verdeckt wird.

Die menschliche Bedeutung der Karte liegt deshalb weder in einer einfachen Niederlage noch in einer unbedingten Aufforderung zum Durchhalten. Die Gestalt ist nicht zusammengebrochen, aber sie kann sich auch nicht aufrichten. Sie bewegt sich, doch ihre Bewegung wird vollständig durch die Last bestimmt. Dieser Zwischenzustand ist die eigentliche dramatische Mitte der Karte. Das Alte wird noch getragen, obwohl die Grenze seiner Tragbarkeit bereits sichtbar geworden ist.

Die Karte verkörpert die Erfahrung, dass Fähigkeiten, Pflichten und Entscheidungen in ihr Gegenteil umschlagen können, wenn sie ohne Maß vermehrt werden. Verantwortung kann zur Selbstverdeckung werden. Schutz kann Beweglichkeit verhindern. Erkenntnis kann sich in endlose Unterscheidungen auflösen. Macht kann ihren Träger beugen. Was ursprünglich als Werkzeug aufgenommen wurde, kann schließlich die Gestalt dessen bestimmen, der es besitzt.

Der notwendige Schritt besteht nicht in einer weiteren Vermehrung der Schwerter. Ebenso wenig wäre ihre blinde Vernichtung bereits Weisheit. Das Schwert bleibt ein notwendiges Instrument der Unterscheidung. Ohne Grenze gäbe es keine Form,

keine Erkenntnis und keine verantwortliche Entscheidung. Doch die Grenze muss ihrerseits begrenzt werden. Die unterscheidende Vernunft muss wissen, wann sie genug unterschieden hat und wann sie das Getrennte wieder auf eine höhere Einheit beziehen muss.

Damit erhält die Zehn der Schwerter ihre unverzichtbare Stellung innerhalb der Kleinen Arkana. Sie führt die Schwertkraft bis an den Punkt, an dem deren eigene Wahrheit umschlägt. Die Schneide, die Ordnung schaffen sollte, ist zehnfach zur Last geworden. Die Vielheit der Grenzen verdeckt das Haupt, das sie setzen müsste. Gerade dadurch offenbart die Karte die Grenze einer ausschließlich trennenden Erkenntnis.

Ihre abschließende Wahrheit liegt im Unterschied zwischen Tragen und Verwandeln. Der Mensch kann vieles tragen und dabei dennoch unter dem Getragenen verschwinden. Transformation beginnt erst, wenn die Last nicht länger als unveränderliche Gesamtheit behandelt wird. Saturn setzt dem Ansammeln eine Grenze, damit eine neue Ordnung möglich wird. Die Zehn beendet die Reihe, aber nicht den Weg. Sie zeigt den Augenblick, in dem das Viele sein höchstes Gewicht erreicht und dadurch die Notwendigkeit des Einen offenbart: nicht einer Einheit, die alles unterschiedslos zusammenbindet, sondern einer geistigen Mitte, die jedem Teil sein Maß gibt und den Träger wieder aufrichtet.



Die Karte zeigt eine jugendlich wirkende Gestalt im linken und mittleren Bildfeld. Ihr Körper ist nach rechts gewandt, der Kopf leicht gesenkt. Das helle, etwa schulterlange Haar wird von einem schmalen, mit kleinen roten und weißen Formen besetzten Band zusammengehalten; darüber ragt eine einzelne rote Feder schräg nach oben. Die Gestalt trägt ein rotes langärmeliges Oberteil, darüber ein violettes, eng am Körper liegendes Kleidungsstück und darunter einen kurzen, gefältelten violetten Saum. An der Hüfte liegen zwei gebogene, grau-blau gefärbte Formen übereinander. Die Beine sind verschiedenfarbig bekleidet: Das im Bild weiter links stehende Bein erscheint überwiegend blau, das weiter rechts sichtbare rot. Über den Unterschenkeln liegen helle, gitterartig gezeichnete Bänder. Auch die Schuhe unterscheiden sich: Der hintere ist rot, der nach rechts vorgeschobene violett.

Vor dem Oberkörper hält die Gestalt ein helles Saiteninstrument. Dessen annähernd runder Korpus befindet sich links von der Bildmitte; der schmale Hals verläuft waagrecht nach rechts. Eine Hand liegt am Hals des Instruments, die andere berührt den Bereich der Saiten über dem Korpus. Ein rotes Band hängt unterhalb des Instruments herab. Rechts neben der Gestalt wächst ein dunkler, mehrfach gewundener Baumstamm auf. Er verzweigt sich im oberen Bilddrittel und trägt eine große, dicht geschlossene, dunkelgrüne Krone. Hinter dem Stamm verläuft ein abgeschnittener oder abgebrochener Ast nahezu waagrecht nach rechts. Am unteren rechten Bildrand stehen schmale, aufwärts gerichtete Halme.

Vor dem Baum befindet sich ein großes Schwert. Seine lange rote Klinge steigt vom unteren mittleren Bildbereich schräg nach rechts oben. Der Knauf liegt nahe dem oberen rechten Rand; die geschwungene Parierstange ist deutlich sichtbar. An ihr hängt eine dünne rote Schnur in unregelmäßigen Windungen herab. Das Schwert wird von der Gestalt nicht berührt. Zwischen Instrument und Schwert steht der dunkle Stamm, während die Schwertklinge vor einem Teil des Stammes und der rechten Landschaft verläuft. Im Hintergrund sind eine helle Fläche, niedrige bläuliche Erhebungen und ein waagerechter Horizont zu erkennen. Der Boden im Vordergrund ist gelblich-braun und durch kurze horizontale Striche gegliedert. Links unten steht die Zahl 11. Eine Namensinschrift ist auf der Karte nicht vorhanden. Das gesamte Bild wird von einer dunklen rechteckigen Linie und einem breiten hellen Kartenrand eingefasst.

Erst nach dieser Feststellung des Sichtbaren darf die Deutung beginnen. Ihre erste Grundlage ist nicht ein aus dem Kartennamen abgeleitetes Wesen des Schwertes, sondern die tatsächlich dargestellte Beziehung dreier Formen: des waagrecht gehaltenen Saiteninstruments, des aufsteigenden Baumes und des schräg in den Bildraum gestellten Schwertes. Das Instrument befindet sich in den Händen der Gestalt; der Baum steht ihr gegenüber; das Schwert bleibt von ihr getrennt. Damit entsteht keine Kampfszene. Die Karte zeigt weder Angriff noch Verteidigung und auch keine unmittelbar bevorstehende Gewalttat. Sie zeigt eine Nähe zur Waffe, aber noch keine Verfügung über sie.

Die stärkste formale Spannung besteht zwischen Instrument und Schwert. Das eine liegt quer vor Brust und Leib und wird mit beiden Händen gehalten; das andere durchmisst als steile Diagonale die rechte Bildhälfte. Das Instrument verlangt Berührung, Abstimmung und ein Zusammenwirken beider Hände. Das Schwert steht für sich und bleibt unberührt. Seine rote Klinge ist bildlich auffälliger als die feinen Saiten, doch die Aufmerksamkeit der Gestalt gilt nicht ihm. Die leise, genau zu führende Tätigkeit nimmt den inneren Mittelpunkt des Bildes ein, während die große Waffe den äußeren Raum beherrscht. So entstehen zwei verschiedene Arten von Kraft: eine, die durch Maß und Beziehung wirksam wird, und eine, die schneiden, trennen und Grenzen setzen kann.

Giordano Berti hat diese Nachbarschaft als Gegensatz zwischen einem Instrument des Friedens und der Dichtung und einer Waffe des Krieges und des Todes gelesen. Diese Deutung trifft eine tatsächlich sichtbare Polarität, muss jedoch um eine

entscheidende Nuance erweitert werden. Das Instrument hebt das Schwert nicht auf, und das Schwert bringt das Spiel nicht zum Verstummen. Beide sind gleichzeitig gegenwärtig. Die Karte verlangt deshalb keine Wahl zwischen vermeintlich reinem Frieden und reiner Gewalt. Sie führt vielmehr vor Augen, dass dieselbe junge Hand, die zunächst Saiten unterscheiden und aufeinander abstimmen lernt, eines Tages auch urteilen und trennen können wird. Gerade weil das Schwert noch nicht ergriffen ist, wird die Frage nach dem rechten Gebrauch der künftigen Handlungsmacht eröffnet.

Der Baum vermittelt zwischen diesen Polen. Sein Stamm bildet eine dunkle, lebendig unregelmäßige Vertikale, die das Instrument von der Waffe trennt, ohne beide vollständig voneinander abzuschließen. Das Gewachsene steht zwischen dem horizontalen Klangkörper und der schrägen Klinge. Dabei ähnelt der Stamm weder der vollkommen geraden Ordnung des Schwertes noch der geometrisch gespannten Ordnung der Saiten. Er windet sich, verzweigt sich und trägt dennoch eine geschlossene Krone. Die Karte stellt somit nicht nur zwei menschlich hergestellte Gegenstände nebeneinander, sondern fügt ihnen eine gewachsene Form hinzu. Kunst, Natur und Waffe bilden drei verschiedene Ordnungen: das Gestimmte, das Gewachsene und das Geschärfte.

Auch die Bewegungsrichtungen sind bedeutend. Das Instrument erstreckt sich von der Gestalt zum Baum; das Schwert steigt vom Boden zum oberen rechten Rand; der Baum wächst aufwärts und entfaltet seine Krone über der Waffe. Die Gestalt scheint sich nach rechts zu bewegen, während ihr Kopf und ihre Hände auf das Instrument konzentriert bleiben. Außen liegt eine Vorwärtsrichtung vor, innen eine Sammlung. Der Körper überschreitet den Raum, ohne dass die Aufmerksamkeit zerstreut wäre. So erhält die Karte ihre eigentümliche Ruhe: Sie zeigt Bewegung ohne Hast und Konzentration ohne Erstarrung.

Die Grundsphäre der Schwerter wird hier nicht zuerst durch Kampf bestimmt. Das Schwert ist das Werkzeug der Unterscheidung. Es trennt dieses von jenem, Wahres von Falschem, Wesentliches von Unwesentlichem, Entschiedenes von Unentschiedenem. In politischer und rechtlicher Hinsicht kann es Vollmacht verkörpern; in philosophischer Hinsicht die Schärfe des Urteils; in initiatischer Hinsicht die Fähigkeit, Bindungen zu durchtrennen, die den Menschen an eine falsche Identität fesseln. Doch jede dieser Möglichkeiten bleibt gefährlich, solange die unterscheidende Kraft nicht durch Maß gebildet ist. Die Karte setzt deshalb vor den Gebrauch des Schwertes die Schule des Hörens.

Das Saiteninstrument macht diese Schule sichtbar. Eine Saite kann nur klingen, wenn sie begrenzt und gespannt ist. Ohne Spannung bliebe sie stumm, bei übermäßiger Spannung würde sie reißen. Klang entsteht somit weder aus Grenzenlosigkeit noch aus gewaltsamer Verhärtung, sondern aus dem richtigen Verhältnis. Die Hände der Gestalt arbeiten an einem geordneten Zwischenraum. Eine Hand bestimmt die Länge beziehungsweise den Griff, die andere bringt die Saite zum Erklingen. Erkenntnis erscheint hier nicht als Besitz einer fertigen Wahrheit, sondern als tätiges Herstellen von Proportion.

Gerade darin liegt eine neuplatonische Möglichkeit der Karte. Für das neuplatonische Denken ist Harmonie nicht bloß angenehmer Klang, sondern eine erfahrbare Spur intelligibler Ordnung. Das Viele wird nicht vernichtet, sondern so gegliedert, dass es auf eine Einheit verweist. Die einzelnen Saiten bleiben voneinander unterschieden, können jedoch gemeinsam eine Gestalt des Klangs hervorbringen. Das Schwert vollzieht ebenfalls Unterscheidung, aber auf andere Weise: Es trennt. Das Instrument unterscheidet, indem es in Beziehung setzt. Der Bube steht an der Schwelle zwischen beiden Vermögen. Er muss lernen, dass geistige Schärfe ohne harmonisches Maß zur bloßen Zerstörung wird, während Harmonie ohne die Fähigkeit zur Unterscheidung in Unbestimmtheit zerfließen kann.

Die Zahl 11 kennzeichnet die Stellung unmittelbar nach der Zehn. In der Kartenfolge ist sie nicht als gewöhnliche Fortsetzung der Zahlenkarten zu behandeln, sondern als Eintritt in die Hofordnung. Mit der Zehn erreicht die vervielfachte Erscheinung des Schwertes eine Grenze. Auf der folgenden Karte werden die Schwerter nicht weiter vermehrt; an die Stelle der Menge tritt eine einzelne Gestalt, die sich zu einer einzelnen Waffe verhalten muss. Aus einer äußeren Anordnung von Gegenständen wird eine Frage der Verkörperung. Der Rang des Buben bezeichnet dabei weder vollendete Herrschaft noch gereifte Urteilskraft. Er ist der erste personale Träger der Farbe, der noch lernen muss, wie ihre Kraft aufgenommen werden kann.

Peter Mark Adams versteht die Pagen innerhalb seiner modernen hermetischen Gesamtauslegung als unvollendete Adepten. Im Unterschied zu Rittern, Königinnen und Königen tragen die vier Pagen des Sola Busca keine individuellen Namen. Historisch lässt sich daraus zunächst nur die Anonymität dieses Ranges feststellen; jede weitergehende Bedeutung bleibt Interpretation. Im initiatischen Zusammenhang ist die Namenlosigkeit jedoch sprechend. Der Bube besitzt noch keine durch Prüfung und Handlung bestimmte Identität. Er ist Möglichkeit vor der Festlegung, Haltung vor dem Amt, Anlage vor der historischen Gestalt. Gerade dadurch kann er als Eingang in die Hofreihe dienen.

Sein Jugendcharakter ist deshalb nicht mit kindlicher Unschuld zu verwechseln. Die Waffe steht bereits im Bild, und ihre Größe lässt sich nicht übersehen. Unreife bedeutet hier nicht Abwesenheit von Macht, sondern ein noch ungeklärtes Verhältnis zu ihr. Der Bube kann die Schwertkraft weder verleugnen noch schon souverän führen. Er muss zunächst eine innere Ordnung hervorbringen, in der Entscheidung nicht aus Reiz, Kränkung oder Ungeduld entsteht. Seine eigentliche Prüfung besteht darin, die Klinge nicht zu früh zu ergreifen.

Innerhalb der Schwert-Hofkarten bereitet diese namenlose Gestalt eine Folge vor, die zunehmend in die Alexanderüberlieferung eintritt. Auf den Buben folgen Amone, Olinpia und Alecxandro M. als Ritter, Königin und König der Schwerter. Ihre Benennungen eröffnen Bezüge zu Ammon, Olympias und Alexander. Der Bube selbst trägt jedoch keinen Namen und darf deshalb nicht zu einer bestimmten Person der Alexanderlegende erklärt werden. Sein Alexanderbezug ist strukturell, nicht porträthaft: Er steht vor der benannten Genealogie und verkörpert die noch offene

menschliche Anlage, aus der sich der heroische und königliche Anspruch erst entwickeln kann.

Die spätantike und mittelalterliche Alexanderroman-Tradition erzählt, der ägyptische König und Magier Nektanebos habe Olympias getäuscht, sich als Ammon ausgegeben und Alexander gezeugt. Diese Legende gehört nicht zur sichtbaren Handlung des Buben. Auf seiner Karte sind weder Olympias noch Nektanebos noch ein Zeugungsakt dargestellt. Innerhalb des Hofkartensystems gewinnt sie gleichwohl Bedeutung, weil mehrere benannte Figuren des Decks den legendären Familien- und Initiationskreis Alexanders aufrufen. Der Bube befindet sich gleichsam vor dieser mythischen Geburt: nicht als ihr heimlicher Darsteller, sondern als Bild des noch namenlosen Vermögens, das erst eine Gestalt empfangen soll.

In dieser Perspektive verschiebt sich die Zeugungslegende von der biologischen Erzählung zur Frage geistiger Hervorbringung. Wie entsteht ein Mensch, der Macht tragen kann, ohne von ihr verschlungen zu werden? Die Karte antwortet nicht mit einer Szene übernatürlicher Abstammung, sondern mit einer elementaren Übung: Bevor der künftige Herrscher die Waffe führt, muss er Maß, Rhythmus und Aufmerksamkeit bilden. Die heroische Geburt beginnt im unscheinbaren Akt der Einstimmung. Der König ist in dieser Karte noch nicht gegenwärtig; gegenwärtig ist lediglich die Voraussetzung, ohne die sein Anspruch leer bliebe.

Damit spricht der Bube voraus auf Alecxandro M., den König der Schwerter. Zwischen beiden liegt ein weiterer Entwicklungsweg. Der Bube hält kein Herrschaftszeichen und nimmt keinen Thron ein. Er steht im offenen Gelände und widmet sich einer Tätigkeit, die keine Unterwerfung erzwingt. Gerade dieser Abstand macht seine systematische Bedeutung aus. Der König kann das Schwert als gereifte Urteilskraft oder universalen Herrschaftsanspruch verkörpern; der Bube zeigt, wo diese Kraft moralisch und geistig beginnen muss: nicht bei der Eroberung des Außen, sondern bei der Ordnung der inneren Stimmen.

Der Ritter Amone steigert anschließend die Bewegungs- und Handlungskraft. Die Königin Olinpia führt die Farbe in eine dynastische, empfangende und bewahrende Dimension. Der König Alecxandro M. bringt sie zur benannten Herrschaft. Der Bube bleibt demgegenüber an der Grenze zwischen den unpersönlichen Zahlenkarten und diesen individuellen Gestalten. In ihm wird die Schwertsphäre erstmals menschliche Haltung, doch noch nicht öffentliches Amt. Er ist weniger ein kleiner Herrscher als der Augenblick, in dem die Fähigkeit zu herrschen überhaupt erziehbar wird.

Auch zu den anderen Farben bestehen Beziehungen. Das Instrument verweist nicht notwendig auf eine feststehende Elementzuordnung, doch seine sichtbare Funktion berührt Qualitäten, die das Gesamtsystem auf andere Weise entfaltet: die formende Lebenskraft der Stäbe, die aufnehmende und verbindende Sphäre der Kelche sowie die konkrete, körperlich gebundene Wirklichkeit der Münzen. Der Bube der Schwerter trägt diese anderen Bereiche nicht als zusätzliche Gegenstände in das Bild hinein; vielmehr zeigt seine Tätigkeit, dass unterscheidender Geist ohne Energie,

Empfänglichkeit und Verkörperung unvollständig bliebe. Das Schwert allein könnte trennen. Erst im lebenden, fühlenden und handelnden Menschen kann Trennung zu Erkenntnis werden.

Der verschiedenfarbige Anzug der Beine verstärkt den Eindruck einer noch nicht vereinheitlichten Gestalt. Ohne die Farben in ein starres Schema zu zwingen, darf festgestellt werden, dass die Körperhälften keine völlig homogene Erscheinung bilden. Der Bube ist zusammengesetzt, aber nicht zerrissen. Seine Bewegung trägt Verschiedenes in eine gemeinsame Richtung. Das entspricht seinem Rang: Er besitzt noch keine vollendete Einheit, doch er übt bereits jene Koordination, durch die Unterschiede nicht in Chaos auseinanderfallen.

Das Verhältnis von Innen und Außen ist entsprechend fein abgestuft. Außen stehen Schwert, Baum, Landschaft und Wegeraum. Innen liegt die konzentrierte Beziehung von Hand, Saite und Aufmerksamkeit. Das Schwert ist groß, sichtbar und öffentlich; der Klang wäre demgegenüber flüchtig und im gemalten Bild nicht hörbar. Die Karte macht damit das Unsichtbare durch die Haltung der Gestalt gegenwärtig. Sie zeigt keinen Ton, sondern dessen Hervorbringung. Ihre tiefere Handlung spielt sich deshalb an einer Grenze ab: zwischen dem, was gesehen werden kann, und dem, was nur als innere Ordnung erschlossen werden muss.

Das Haus Este bildet für diese Bildwelt einen plausiblen historischen Horizont, jedoch keinen gesicherten Auftraggeber. Der Hof von Ferrara war im 15. Jahrhundert ein bedeutender Ort aristokratischer Kunst, humanistischer Bildung, Musik und Kartenkultur. Gelehrte Bildprogramme konnten dort politische Selbstdarstellung, antike Erinnerung und philosophische Mehrdeutigkeit verbinden. Der höfisch gekleidete junge Musiker mit der nahen Waffe lässt sich in diesem Milieu verstehen, ohne deshalb als Porträt eines Este oder als dokumentierte dynastische Allegorie gelten zu dürfen. Historisch belegbar ist das kulturelle Umfeld; die unmittelbare Zuordnung der Karte zu einem bestimmten Mitglied oder Auftrag der Familie Este bleibt unbewiesen.

Gerade die Verbindung von Musik und Waffe passt zu einer höfischen Erziehung, die den künftigen Träger von Macht nicht ausschließlich für den Krieg ausbilden sollte. Der ideale Fürst hatte, wenigstens im humanistischen Selbstbild der Epoche, körperliche Geschicklichkeit, Bildung, Maß und Urteil zu vereinen. Doch die Karte verherrlicht dieses Ideal nicht ungebrochen. Das übergroße Schwert bleibt eine ständige Möglichkeit des Umschlags. Bildung kann Macht zügeln, aber sie garantiert nicht deren rechten Gebrauch. Der Bube steht deshalb nicht für eine erreichte Tugend, sondern für die gefährdete Bildungsfähigkeit des Menschen.

Saturn ist auf dieser Karte nicht durch ein eindeutig identifizierbares traditionelles Attribut dargestellt. Weder eine planetarische Inschrift noch eine ausdrücklich saturnische Gestalt ist sichtbar. Ein Saturnbezug darf daher nicht zur historischen Identifikation der Ikonographie erhoben werden. Er entsteht erst auf der Ebene einer späteren hermetischen Gesamtauslegung, insbesondere in der von Adams entwickelten Saturn-These. Adams liest das Deck als geschlossenes Initiationssystem,

in dem Saturn Anfang und Grenze, Ursprung und Auflösung, Gesetz und Transformation miteinander verschränkt. Diese These ist eine einflussreiche moderne Deutung, aber kein zweifelsfrei nachgewiesenes ursprüngliches Programm des Kartenbildes.

Auf den Buben angewandt, erhellt der saturnische Schlüssel dennoch eine bereits sichtbare Struktur. Die Saite klingt nur durch Grenze. Die Klinge setzt Grenzen, obwohl sie hier noch nicht gebraucht wird. Der Baum ist durch Wachstum in der Zeit geformt. Der Schritt der Gestalt führt voran, bleibt aber an eine konzentrierte Tätigkeit gebunden. Zeit, Begrenzung, Konzentration und Reifung sind somit nicht als verborgene Gegenstände in der Karte vorhanden; sie lassen sich als Beziehungen aus dem Sichtbaren entwickeln. Saturn erscheint dann nicht neben Baum, Instrument und Schwert, sondern als das Gesetz, das ihre Spannungen lesbar macht.

Die saturnische Grenze ist dabei kein bloßes Verbot. Sie macht Gestalt erst möglich. Eine unbegrenzte Saite könnte nicht gespannt werden; eine Folge ohne Einschnitt hätte keinen Rhythmus; ein Urteil ohne Unterscheidung bliebe formlos. In diesem Sinne verbindet der Bube Anfang und Grenze. Als erster Rang der Hofkarten ist er ein Anfang, doch dieser Anfang besteht gerade in der Annahme einer Disziplin. Er darf nicht alles zugleich sein. Er muss üben, warten, hören und die Gewalt seiner Möglichkeiten verdichten.

Hier berührt die Karte auch die alchemistische Vorstellung der Transformation. Eine ausdrückliche alchemistische Operation ist nicht abgebildet; weder Gefäß noch Ofen noch Stoffverwandlung dürfen in das Bild hineingelesen werden. Auf einer späteren Deutungsebene kann die gesammelte Spannung jedoch als ein Stadium des opus verstanden werden. Die rohe Schwertkraft wird noch nicht entladen, sondern zurückgehalten und einer Phase der Formung unterworfen. Dies ist weniger eine sichtbare nigredo als eine Vorbereitung auf jene saturnische Arbeit, in der unbestimmte Möglichkeit verdichtet wird, bevor eine neue Gestalt entstehen kann.

Melancholie erscheint hier ebenfalls nicht als eindeutig historisch diagnostizierbarer Zustand. Der gesenkte Kopf und die Konzentration der Gestalt können Nachdenklichkeit nahelegen, beweisen aber keine Gemütsverfassung. Hermetisch gelesen erinnert diese Haltung dennoch an die saturnische Sammlung, die sich aus dem Lärm der Welt zurückzieht, um ein feineres Maß wahrzunehmen. Solcher Rückzug kann vereinsamen; er kann aber auch jene Tiefe hervorbringen, ohne die Schärfe oberflächlich bleibt. Weisheit beginnt nicht mit dem schnellen Urteil, sondern mit der Fähigkeit, die eigene innere Verstimmung zu hören.

Für den Einweihungsschüler verkörpert der Bube deshalb keine Botschaft des Handelns um jeden Preis. Seine konkrete Situation besteht in der Nähe einer großen Möglichkeit, die noch nicht ergriffen wird. Die höchste Aktivität des Bildes ist eine Tätigkeit der Einstimmung. Darin liegt eine paradoxe Form von Handlungskraft: Der Bube handelt, indem er die unmittelbare Verfügbarkeit der Waffe nicht nutzt. Er gewinnt Zeit. Diese Verzögerung ist nicht Schwäche, sondern die erste Gestalt von Freiheit gegenüber dem eigenen Vermögen.

Als Mikrokosmos der Kleinen Arkana führt die Karte vor, wie eine Qualität aus der unpersönlichen Vielheit in menschliche Verkörperung übergeht. Die Zahlenkarten entfalten Kräfte, Spannungen und Anordnungen; die Hofkarten machen daraus Charakter, Rang und Verantwortung. Der Bube bildet das Scharnier. In ihm ist das Schwert nicht länger nur Bestandteil einer äußeren Konstellation, aber noch nicht Werkzeug souveräner Herrschaft. Es ist die nahe, noch unbeantwortete Forderung, sich selbst so zu bilden, dass Macht nicht bloß ausgeübt, sondern getragen werden kann.

Darum ist diese Karte innerhalb des Gesamtweges notwendig. Ohne sie spränge die Reihe von der abgeschlossenen Zahl unmittelbar zur heroischen Person, als könne Reife ohne Lehrzeit entstehen. Der Bube bewahrt den entscheidenden Zwischenraum. Er zeigt, dass der Anfang einer geistigen Geburt nicht im Glanz des Königs liegt, sondern in der namenlosen Disziplin dessen, der noch niemand Bestimmtes geworden ist. Alexanders mythische Größe, die politische Kultur der Este und Adams' saturnischer Initiationskosmos dürfen erst von hier aus hinzutreten: als spätere Horizonte einer Karte, deren sichtbare Wahrheit zunächst einfacher und strenger ist.

Das Schwert wartet. Der Baum wächst. Die Hände stimmen die Saiten. Aus dieser Gleichzeitigkeit entsteht die besondere Erkenntnis des Buben der Schwerter: Der Mensch wird nicht dadurch zum Träger des Geistes, dass ihm eine scharfe Waffe gegeben wird, sondern dadurch, dass er vor ihrem Gebrauch ein Maß in sich hervorbringt. Die Grenze, die ihn zunächst zurückhält, ist bereits der Anfang seiner Verwandlung.



Die Karte ist von einem hellen Rand umgeben. Eine dunkle Linie fasst das hochrechteckige Bildfeld ein. Am oberen Rand steht in großen Buchstaben der Name AMONE. Darunter füllen ein dunkles Pferd und die auf ihm sitzende menschliche Gestalt den größten Teil der Bildfläche. Das Pferd ist nach links gerichtet. Sein Kopf ist gesenkt und reicht nahe an den linken Bildrand. Über Kopf und Maul verlaufen Teile eines Zaumzeugs. Die Vorderbeine stehen nicht auf gleicher Höhe; eines ist angehoben. Die Hinterbeine sind ebenfalls gegeneinander versetzt. Der Schweif weist nach rechts.

Die menschliche Gestalt sitzt auf dem Pferd, hat den Oberkörper jedoch nach rechts gedreht. Das sichtbare Gesicht erscheint im Profil und ist nach rechts oben gewandt.

Über Stirn und Scheitel liegen braune, bandartig gegliederte Partien; darüber befindet sich eine helle, annähernd runde Form. Eine genauere Bestimmung dieser Kopfelemente ist anhand der Abbildung nicht sicher möglich. Die Gestalt trägt ein violettes, in der Taille gegürtetes Obergewand. Die Ärmel sind hell. Unterhalb des Oberkörpers ist ein blaues Stoffstück sichtbar.

Der linke Arm ist nicht vollständig zu erkennen. Der andere Arm ist stark angewinkelt und reicht oberhalb beziehungsweise hinter dem Kopf entlang. Die Hand befindet sich am Griff eines gezogenen Schwertes. Dessen Griff und Parierstange liegen unmittelbar vor dem Gesicht. Die lange helle Klinge verläuft von dort schräg nach rechts unten. Sie durchquert einen großen Teil des Bildfeldes und endet nahe dem rechten Rand auf der Höhe der Hinterhand des Pferdes.

Am Gürtel hängt eine lange rote Schwertscheide. Sie verläuft fast senkrecht nach unten, nur leicht nach rechts geneigt, und reicht bis nahe an den Boden. Die Scheide ist leer, da die zugehörige Klinge sichtbar gezogen ist. Schwert und Scheide erscheinen daher gleichzeitig als zwei voneinander getrennte Gegenstände. Die helle Klinge bildet eine Diagonale durch die rechte Bildhälfte; die rote Scheide bildet vor dem dunklen Pferdekörper eine lange, fast senkrechte Linie.

Hinter Reiter und Pferd steht auf der rechten Seite ein hoher dunkler Baum. Sein Stamm teilt sich in mehrere Äste. Der Baum trägt nur wenige dünne Zweige; eine dichte Belaubung ist nicht sichtbar. Ein Teil der Äste reicht bis an den oberen und rechten Rand des Bildfeldes. Im unteren Hintergrund befinden sich flache grüne Erhebungen und einzelne kleine pflanzliche Formen. Der übrige Hintergrund ist überwiegend hell. Eine Architektur ist nicht zu sehen. Ebenso wenig erscheint eine weitere menschliche Gestalt oder ein eindeutig erkennbarer Gegner.

Die räumliche Ordnung wird von mehreren einander widerstrebenden Richtungen bestimmt. Das Pferd ist nach links orientiert, während sich Kopf und Oberkörper des Reiters nach rechts wenden. Der Tierkörper bildet eine schwere, dunkle Masse im Vordergrund. Baum, Scheide und Schwert gliedern diese Masse durch längere Linien. Der Baum steigt auf. Die Scheide fällt nahezu senkrecht herab. Die Klinge durchschneidet den Raum diagonal. Das Pferd trägt die Gestalt in die eine Richtung, während deren Aufmerksamkeit in die entgegengesetzte Richtung gelenkt ist.

Eine eindeutige Angriffsszene ist nicht dargestellt. Das Schwert ist zwar gezogen und erhoben, doch vor der Klinge befindet sich kein sichtbarer Gegner. Auch ein Schlag gegen den Baum kann nicht sicher festgestellt werden. Das Bild hält vielmehr einen Augenblick gespannter Bewegungsbereitschaft fest. Die Geste ist begonnen, ihr Ziel bleibt aber offen. Fortbewegung, Rückwendung und erhobene Waffe stehen gleichzeitig im Bild.

Erst von diesen sichtbaren Verhältnissen aus lässt sich die symbolische Bedeutung erschließen. Die Grundkraft der Schwerter besteht im Trennen und Unterscheiden. Ein Schwert setzt eine Grenze. Es kann Verworrenes teilen, eine Entscheidung

vollziehen, eine Bindung lösen oder einen Widerstand durchdringen. Dieselbe Fähigkeit kann jedoch verletzen und zerstören. Die Bedeutung der Schwerter liegt daher niemals allein in Schärfe oder Stärke. Entscheidend ist das Maß, nach dem die Trennung erfolgt.

Auf dieser Karte erscheint das Schwert in einer besonders klaren Doppelgestalt: als gezogene Klinge und als zurückbleibende Scheide. Solange die Klinge in der Scheide ruht, ist ihre Wirkung gebunden. Sie ist vorhanden, tritt aber nicht nach außen. Mit dem Ziehen wird aus einer Möglichkeit eine wirksame Kraft. Das Innere wird nach außen gebracht; das zuvor Verborgene tritt in den offenen Raum. Diese Trennung ist auf der Karte nicht nur vorausgesetzt, sondern sichtbar vor Augen gestellt.

Die leere Scheide bleibt am Körper des Reiters. Das gezogene Schwert reicht dagegen weit über dessen Körper hinaus. Dadurch entsteht eine Beziehung zwischen innerer Fähigkeit und äußerer Handlung. Die Scheide bezeichnet in einer späteren symbolischen Lesart die bewahrte, begrenzte Möglichkeit; die Klinge steht für die Freisetzung dieser Möglichkeit. Der Ritter befindet sich genau zwischen beiden Zuständen. Er trägt die Herkunft der Waffe weiterhin bei sich, hat ihre Kraft aber bereits entbunden.

Diese Entbindung ist noch keine vollendete Tat. Die Klinge ist gezogen, doch ihr Ziel ist nicht festgelegt. Darin liegt die innere Spannung der Karte. Der Ritter verfügt über die Fähigkeit zu entscheiden, aber das Bild bestätigt nicht, dass seine Entscheidung bereits richtig sei. Es zeigt Handlungskraft, nicht deren Rechtfertigung. Weil kein äußerer Gegner sichtbar ist, fällt die Frage nach dem Maß der Handlung auf den Handelnden selbst zurück.

Die Schwerterosphäre umfasst Vernunft, Urteil, Unterscheidung, Gesetz und Entscheidung. Sie darf jedoch nicht vorschnell mit reiner Geistigkeit oder abstraktem Denken gleichgesetzt werden. Das Schwert ist ein körperlich wirksamer Gegenstand. Was im Denken getrennt wird, kann in der Welt Folgen hervorbringen. Ein Urteil kann klären, aber auch ausschließen; ein Gesetz kann ordnen, aber auch unterdrücken; eine Entscheidung kann befreien, aber auch verwunden. Die Karte führt die Schärfe des Geistes deshalb nicht in einem ruhigen Lehrbild vor, sondern in der Gestalt eines bewaffneten Reiters.

Der Ritterrang verstärkt diese Dynamik. Der Ritter steht zwischen dem lernenden Pagen und den reiferen Gestalten von Königin und König. Seine Qualität ist nicht bloßer Besitz, sondern Bewährung. Er muss eine Fähigkeit in Bewegung setzen und sie unter wechselnden Bedingungen erproben. Was der Page empfängt oder einübt, führt der Ritter nach außen. Was König und Königin gesammelt und geordnet verkörpern, erscheint bei ihm noch als Weg, Spannung und Risiko.

Beim Ritter der Schwerter wird das Urteilen beweglich. Der Gedanke verlässt die geschützte Sphäre des bloßen Erwägens und tritt als Handlung in die Welt. Damit beginnt die Verantwortung. Ein Irrtum, der nur gedacht wird, kann berichtigt

werden, ohne bereits eine sichtbare Spur hinterlassen zu haben. Ein Irrtum, der durch ein gezogenes Schwert wirksam wird, verändert die Wirklichkeit. Der Ritter bezeichnet daher den Augenblick, in dem Erkenntnis nicht länger nur innerer Besitz bleiben kann, aber noch nicht jene souveräne Reife erreicht hat, die ihre Folgen vollständig überblickt.

Das Pferd gibt der menschlichen Absicht Kraft und Geschwindigkeit. Dennoch bildet es mit dem Reiter keine vollkommen einheitliche Richtung. Das Tier ist nach links gewandt; der Oberkörper und das Gesicht des Reiters wenden sich nach rechts. Das Bild zeigt somit eine zusammengesetzte Bewegung. Träger und Getragener, Körperkraft und Aufmerksamkeit, Fortgang und Rückwendung sind miteinander verbunden, aber nicht gleichgerichtet.

Diese Gegenläufigkeit kann als Wachsamkeit gelesen werden. Der Ritter ist nicht starr an die Bewegungsrichtung des Pferdes gebunden. Er kann sich umwenden und einen anderen Bereich des Raumes erfassen. Zugleich kann dieselbe Haltung eine Teilung der Kräfte anzeigen. Wenn die Bewegung in eine Richtung führt, während der Blick einer anderen folgt, entsteht die Gefahr, dass Handlung und Bewusstsein auseinanderfallen. Die Aufgabe des Ritters besteht deshalb nicht allein darin, das Pferd zu beherrschen oder die Klinge zu führen. Er muss die verschiedenen Richtungen seiner eigenen Gestalt zu einer verantwortbaren Handlung sammeln.

Innen und Außen sind auf der Karte nicht als getrennte Räume dargestellt, sondern als Spannung innerhalb derselben Figur. Die Scheide bleibt beim Körper; die Klinge reicht hinaus. Das Pferd bewegt sich nach links; das Gesicht blickt nach rechts. Der Reiter sitzt auf dem Tier; sein Oberkörper löst sich durch die Drehung von dessen Richtung. Die Karte zeigt einen Menschen, dessen Kräfte nicht einfach in einer einzigen Linie aufgehen. Er muss eine Einheit erst herstellen.

Der Baum auf der rechten Seite bildet dazu eine strenge Gegenform. Er steht fest, während Pferd und Reiter Bewegung verkörpern. Sein Stamm steigt auf, während das Schwert schräg durch den Raum fällt. Er trägt keine sichtbare Fülle von Blättern, sondern erscheint weitgehend entblößt. Historisch beweist dies weder eine bestimmte Jahreszeit noch eine astrologische oder alchemistische Bedeutung. Auf der Ebene der späteren Interpretation kann der Baum jedoch als Bild der Reduktion und Begrenzung verstanden werden: eine auf das Gerüst zurückgenommene Form, die dem bewegten Ritter eine feste Struktur gegenüberstellt.

Das Schwert verläuft nahe am Baum, ohne dass ein tatsächlicher Hieb gegen den Stamm sicher erkennbar wäre. Die Beziehung bleibt daher formal. Bewegliche Klinge und feststehendes Holz treten in denselben Bildraum. Das eine kann trennen, das andere begrenzt den Weg durch seine bloße Anwesenheit. Der Ritter bewegt sich nicht in einer leeren Weite. Seine Handlung vollzieht sich gegenüber einer bereits bestehenden Gestalt, die nicht einfach seinem Willen entspringt.

Innerhalb der Schwerterreihe steht der Ritter nach den zehn Zahlenkarten und dem Pagen, aber vor Königin und König. Die Zahlenkarten entfalten die Kraft der Farbe in verschiedenen mengenmäßigen und szenischen Ordnungen. Mit den Hofkarten erhält sie eine individuelle Verkörperung. Die Frage lautet nun nicht mehr allein, wie viele Schwerter vorhanden sind oder in welchem Verhältnis sie zueinander stehen, sondern wer ihre Kraft tragen und verantworten kann.

Der Ritter stellt dabei keinen elften Zahlenschritt dar. Sein Rang eröffnet eine andere Qualität. Zahlen ordnen Kräfte; Hofkarten verkörpern Haltungen. Amone ist daher nicht lediglich eine Steigerung der vorangegangenen Schwertmenge. In ihm wird die gesamte bisherige Erfahrung der Farbe mobil. Alles, was die Schwerter zuvor über Trennung, Konflikt, Ordnung und Grenze gezeigt haben, muss nun von einer menschlichen Gestalt geführt werden.

Der Page bezeichnet den noch nicht voll ausgeübten Umgang mit dieser Kraft. Der Ritter setzt sie frei. In Olinpia, der Königin der Schwerter, und Alecxandro M., dem König der Schwerter, folgen zwei Gestalten, deren Rang größere Sammlung und Herrschaft anzeigt. Daraus ergibt sich eine Entwicklungsrichtung: von der Aufnahme einer Fähigkeit über ihre bewegte Bewährung zur reiferen Verkörperung. Diese Folge darf nicht als bloße gesellschaftliche Rangordnung verstanden werden. Sie beschreibt unterschiedliche Verhältnisse zwischen innerer Qualität und äußerer Wirksamkeit.

Amone ist für diesen Übergang unverzichtbar. Ohne ihn bliebe die Schwertkraft entweder eine erlernte Möglichkeit oder eine bereits fertige Herrschaft, deren Entstehung unsichtbar wäre. Der Ritter zeigt die riskante Mitte. In ihm wird Urteil zur Tat, bevor es sich vollständig gesammelt hat. Er ist nicht mehr der Anfänger, aber auch noch nicht der vollendete Herrscher. Gerade deshalb trägt er die größte Beweglichkeit und zugleich die größte Gefahr der Selbstüberschätzung.

Die übrigen Farben der Kleinen Arkana bilden andere Grundweisen des Wirkens. Die Stäbe können mit Antrieb, Hervorbringen und gerichteter Kraft verbunden werden; die Kelche mit Aufnahme, Bindung und innerer Wandlung; die Münzen mit Verkörperung, Bestand und materieller Ordnung. Die Schwerter unterscheiden und begrenzen. Der Ritter der Schwerter benötigt alle drei anderen Sphären, wenn seine Tätigkeit nicht einseitig werden soll. Ohne den Antrieb der Stäbe bliebe sein Urteil kraftlos. Ohne die aufnehmende Tiefe der Kelche fehlte ihm das Vermögen, das Andere in sich einzulassen. Ohne die Erdung der Münzen könnte seine Entscheidung den wirklichen Bedingungen entgleiten.

Umgekehrt benötigen auch die anderen Farben die Kraft der Schwerter. Schöpferischer Wille ohne Unterscheidung zerstreut sich. Aufnahme ohne Grenze verliert ihre Form. Materieller Bestand ohne Urteil erstarrt. Amone bildet daher einen Mikrokosmos des gesamten Systems: Bewegung durch das Pferd, Entscheidung durch die Klinge, Bindung durch die Scheide und feste Begrenzung durch den Baum. Diese Zuordnung ist keine Behauptung, dass die sichtbaren Gegenstände ursprünglich als verschlüsselte Darstellungen der vier Farben

geschaffen wurden. Sie ist eine systematische Lesart ihrer tatsächlich vorhandenen Beziehungen.

Der Name AMONE führt in einen bestimmten historischen und mythologischen Zusammenhang. Innerhalb des Schwerterhofes begegnen neben Amone die Namen Olinpia und Alecxandro M. Diese Folge verweist auf Olympias, Ammon und Alexander den Großen. Der Bezug entsteht zunächst durch die sichtbaren Inschriften der Karten, nicht durch eine aus dem Namen abgeleitete Rekonstruktion ihrer Bilder.

Alexander besuchte nach der Eroberung Ägyptens das Orakel des Ammon in der Oase Siwa. Antike Berichte verbinden diesen Besuch in unterschiedlichen Formen mit seiner Anerkennung als Sohn des Gottes. Die Einzelheiten der Überlieferung stimmen nicht vollständig überein. Sicher ist daher nicht jede später ausgeschmückte Szene, wohl aber die herausragende Bedeutung, welche die Verbindung mit Zeus-Ammon für Alexanders religiöse und herrscherliche Selbstdarstellung erhielt.

Eine weitere Schicht bildet die Alexanderzeugungslegende. Im Alexanderroman erscheint der entthronte ägyptische Herrscher und Magier Nektanebos. Er nähert sich Olympias und kündigt ihr die Vereinigung mit dem Gott Ammon an. In der Erzählung nimmt er selbst die Erscheinungsform beziehungsweise Rolle des Gottes an und zeugt Alexander. Die Legende verbindet daher göttliche Herkunft, magische Täuschung und dynastische Legitimation. Sie ist keine historische Darstellung von Alexanders tatsächlicher Zeugung, sondern eine über Jahrhunderte veränderte mythische Erzählung.

Innerhalb des Sola-Busca-Hofes erhält diese Legende besonderes Gewicht, weil mehrere Namen miteinander korrespondieren. Der Ritter der Kelche heißt Natanabo, was mit Nektanebos in Verbindung gebracht worden ist. Die Königin der Schwerter trägt den Namen Olinpia, der Ritter der Schwerter Amone und der König der Schwerter Alecxandro M. Aus diesen Namen lässt sich eine Konstellation von Nektanebos, Olympias, Ammon und Alexander bilden.

Diese Konstellation berechtigt jedoch nicht dazu, auf der Karte des Amone eine Zeugungsszene zu sehen. Sichtbar sind weder Olympias noch Nektanebos, weder ein Innenraum noch ein Lager. Die Karte zeigt einen Reiter mit gezogenem Schwert vor einem Baum. Die Alexanderlegende erklärt deshalb nicht das sichtbare Geschehen. Sie bildet vielmehr einen übergeordneten Namens- und Bedeutungshorizont, in dem Amone als Ursprung oder Legitimationsmacht des späteren Alecxandro M. verstanden werden kann.

Der Riterrang verändert dabei die mythologische Figur. Ammon erscheint nicht als ruhig thronende Gottheit und auch nicht in einer eindeutig kultischen Szene. Amone wird als bewegter, bewaffneter Reiter verkörpert. Das bedeutet nicht, dass eine historische Ammon-Ikonographie dargestellt sei. Vielmehr wird der Name in die

höfische Rangordnung des Kartenspiels überführt. Der Ursprung künftiger Herrschaft erhält die Gestalt einer noch unterwegs befindlichen Kraft.

In dieser Ordnung kann Amone als Schwelle zwischen Herkunft und Verwirklichung gelesen werden. Alexander trägt in der Legende eine göttlich behauptete Abstammung; als Herrscher muss er diese Abstammung jedoch in geschichtliche Tat übersetzen. Amone verkörpert dann nicht den vollendeten Herrscher, sondern jene legitimierende Macht, die sich erst bewähren muss. Der Weg von Amone zu Alexandro führt vom gezogenen Schwert des Ritters zur gesammelten Autorität des Königs.

Ein Bezug zum Haus Este ist nur mit historischer Vorsicht herzustellen. Das Sola Busca gehört in den norditalienischen Kulturraum des ausgehenden fünfzehnten Jahrhunderts. Seine genaue Autorschaft, sein ursprünglicher Auftraggeber und die Entstehungsorte der graphischen und farbigen Ausführung sind nicht in allen Punkten abschließend geklärt. Die Forschung hat Bezüge zu venezianischen, ferraresischen und weiteren norditalienischen Milieus untersucht.

Der Hof der Este in Ferrara war ein bedeutendes Zentrum humanistischer Bildung, höfischer Literatur, astrologischer Interessen und früher Tarockkultur. Antike Heroen und Herrscher konnten dort wie an anderen Renaissancehöfen als Spiegel politischer Tugend und dynastischer Legitimation dienen. Alexander der Große eignete sich in besonderer Weise für diese Funktion, weil seine Überlieferung militärische Macht, philosophische Erziehung, göttliche Abstammung und universalen Herrschaftsanspruch miteinander verband.

Damit ist ein kultureller Resonanzraum bezeichnet, kein Beweis für ein Porträt oder einen bestimmten Auftrag. Auf der Karte ist kein sicher identifizierbares Este-Wappen sichtbar. Amone darf daher nicht mit einem Angehörigen des Hauses Este gleichgesetzt werden. Begründbar ist lediglich, dass die benannte Alexandergruppe des Schwerterhofes in einer höfischen Kultur verständlich wurde, die antike Geschichte und Mythologie zur Reflexion gegenwärtiger Herrschaft verwendete.

Die Saturnenergie gehört einer noch späteren hermetisch-astrologischen Deutungsebene an. Auf der Karte ist weder ein Saturnzeichen noch eine eindeutig als Saturn oder Kronos bestimmbare Figur vorhanden. Eine Saturnzuordnung kann deshalb nicht als Teil der unmittelbaren Ikonographie ausgegeben werden. Sie entsteht erst innerhalb einer Gesamtlesung des Decks.

Peter Mark Adams versteht Saturn in seiner modernen hermetischen Interpretation als übergeordneten Schlüssel des Sola Busca. Saturn bezeichnet darin nicht nur Zeit, Alter, Grenze und Tod, sondern auch Konzentration, Melancholie, Weisheit und Transformation. Er ist die Kraft, die begrenzt, verdichtet und auflöst. Gerade dadurch schafft er die Voraussetzung einer neuen Gestalt. Anfang und Ende werden in dieser Lesart nicht als Gegensätze auseinandergerissen: Etwas muss an seine Grenze gelangen, damit ein anderer Anfang möglich wird.

Adams verbindet Ammon beziehungsweise Baal Hammon mit seinem umfassenden Saturnkomplex. Diese religionsgeschichtliche Gleichsetzung ist spekulativ und nicht allgemein anerkannt. Sie darf daher nicht als gesicherte historische Bedeutung des Ritters der Schwerter behandelt werden. Als hermetische Hypothese besitzt sie jedoch eine innere Folgerichtigkeit, sofern sie nach und nicht vor der Bildbetrachtung angewandt wird.

Die sichtbaren Elemente lassen eine solche spätere Lesart zu, ohne sie zu beweisen. Der weitgehend kahle Baum kann als reduzierte, auf ihr Gerüst zurückgenommene Lebensform betrachtet werden. Die Klinge setzt eine Grenze. Die Scheide bewahrt die Erinnerung an den gebundenen Zustand. Die Körperachsen des Pferdes und des Reiters widerstreben einander und verlangen Sammlung. Saturn erscheint hier nicht als Gegenstand, sondern als Prinzip der Verdichtung: Die auseinanderstrebenden Kräfte müssen in einem entscheidenden Augenblick zusammengehalten werden.

In dieser Perspektive ist das gezogene Schwert nicht nur ein Zeichen des Endes. Jeder klare Anfang setzt einen Schnitt voraus. Eine Form kann erst entstehen, wenn sie von anderem unterschieden wird. Ein Weg beginnt, indem andere Möglichkeiten zurücktreten. Eine Entscheidung wird wirklich, indem die Unbestimmtheit begrenzt wird. Saturn ist damit paradoxerweise sowohl die Macht der Beendigung als auch die Bedingung des Beginns.

Alchemistisch kann das Verhältnis von Klinge und Scheide als *separatio* gelesen werden. Was zuvor verbunden war, ist getrennt worden. Die wirksame Essenz tritt aus ihrer Hülle hervor. Diese Deutung ist keine nachgewiesene ursprüngliche Erklärung der Karte, sondern eine hermetische Übertragung auf ein sichtbares Verhältnis. Ihre Berechtigung liegt darin, dass die Trennung tatsächlich dargestellt ist.

Die *separatio* ist jedoch noch nicht das vollendete Werk. Trennung schafft Klarheit, kann aber ebenso Zerstückelung erzeugen. Erst eine spätere Sammlung entscheidet, ob der Schnitt der Erkenntnis oder der Vernichtung dient. Der Ritter befindet sich zwischen diesen Möglichkeiten. Er hat die Trennung vollzogen, aber die neue Ordnung noch nicht sichtbar hergestellt. Seine Karte entspricht deshalb weniger einem erreichten Zustand als einem kritischen Übergang.

Neuplatonisch betrachtet liegt die Prüfung im Verhältnis von Einheit und Vielheit. Der *Nous* erkennt nicht durch wahlloses Zerteilen, sondern durch die Schau der intelligiblen Ordnung. Das menschliche Denken muss dagegen unterscheiden, vergleichen und Grenzen setzen. Das Schwert kann dem *Nous* dienen, wenn seine Unterscheidungen auf eine höhere Einheit zurückgeführt werden. Es entfernt sich von dieser Einheit, wenn es nur noch Teilungen hervorbringt und seine eigene Schärfe für Wahrheit hält.

Die verschiedenen Richtungen des Bildes veranschaulichen diese Gefahr. Pferd, Blick, Oberkörper, Klinge und Scheide bilden keine einfache Bewegungslinie. Die Vielheit der Kräfte ist bereits vorhanden. Die Aufgabe besteht nicht darin, eine von

ihnen gewaltsam auszulöschen, sondern sie nach einem gemeinsamen Maß zu ordnen. Herrschaft beginnt hier als Selbstregierung.

Darum ist Amone noch nicht Alecxandro. Der Ritter besitzt Handlungskraft, doch Herrschaft verlangt mehr als die Fähigkeit, eine Waffe zu ziehen. Sie verlangt Erkenntnis des richtigen Augenblicks, des angemessenen Zieles und der notwendigen Grenze. Ein Schwert wird nicht dadurch gerecht, dass es scharf ist. Es wird erst durch das Maß gerecht, dem es dient.

Die zeitliche Dimension der Karte liegt im festgehaltenen Übergang. Die Klinge ist bereits aus der Scheide gezogen, der mögliche Schlag aber noch nicht vollzogen. Das Pferd ist in Bewegung, hat das Bildfeld jedoch noch nicht verlassen. Der Reiter hat sich umgewandt, ohne seine bisherige Bahn vollständig aufzugeben. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft berühren sich in einem einzigen Augenblick: die zurückgelassene Bindung, die gegenwärtige Entscheidung und die noch unbekannte Folge.

Darin liegt auch die melancholische Seite der Saturnenergie. Jede Entscheidung schließt Möglichkeiten aus. Wer eine Richtung wählt, verliert andere Wege. Wer eine Grenze zieht, beendet einen Zustand unbestimmter Offenheit. Weisheit besteht nicht darin, diesen Verlust zu leugnen, sondern ihn bewusst in die Tat aufzunehmen. Die leere Scheide bleibt am Körper wie die sichtbare Erinnerung an den Zustand vor dem Schnitt.

Innerhalb des Gesamtweges der Kleinen Arkana ist der Ritter der Schwerter deshalb notwendig, weil Erkenntnis nicht folgenlos bleiben kann. Die inneren Ordnungen der Zahlenkarten und die Lernbereitschaft des Pagen müssen irgendwann in Handlung übergehen. Ohne diesen Übergang bliebe Einweihung eine geschützte Vorstellung. Mit ihm beginnt jedoch die Gefahr, dass der Adept seine geistige Einsicht mit persönlicher Willkür verwechselt.

Amone verkörpert diese Schwelle in ihrer ganzen Unruhe. Er ist getragen und muss dennoch führen. Er bewegt sich vorwärts und wendet sich zugleich zurück. Er hat die Klinge gelöst, trägt aber weiterhin ihre Scheide. Er befindet sich vor einer festen, reduzierten Baumgestalt, ohne dass das Bild ein eindeutiges Ziel seines Schwertes zeigt. Nichts an dieser Ordnung erlaubt eine einfache Verherrlichung des Angriffs. Alles fordert Prüfung.

Die besondere Wahrheit des Ritters der Schwerter liegt daher in der Verantwortung des wirksam gewordenen Geistes. Ein Gedanke wird erst dann vollständig geprüft, wenn er Gestalt annimmt und Folgen hervorbringt. Doch gerade im Übergang vom Gedanken zur Tat muss die Schärfe durch Grenze, Zeit und Sammlung gebunden bleiben. Die höchste Form des Schwertes besteht nicht im unaufhörlichen Schneiden, sondern in der Fähigkeit, den notwendigen Schnitt zu erkennen und den unnötigen zu unterlassen.

So verschränken sich in Amone Anfang und Grenze. Der Name führt in die Legende vom Ursprung Alexanders; der Rang führt auf den Weg zur Herrschaft; die sichtbare Klinge führt in die Entscheidung; die leere Scheide bewahrt die Erinnerung an die Bindung; der Baum stellt der Bewegung eine feste Form entgegen. In der späteren Saturnlesart wird daraus ein Bild der Transformation: Das Alte muss begrenzt und getrennt werden, damit das Neue entstehen kann. Aber nur derjenige darf den Anfang eröffnen, der auch die Grenze seines eigenen Handelns zu erkennen vermag.

Königin der Schwerter



Das hochrechteckige Kartenbild zeigt eine sitzende Frau. Ihr Körper ist nach links gewandt, ihr Kopf leicht geneigt. Das Gesicht erscheint seitlich; die Augen sind nach links unten gerichtet. Das lange, gewellte Haar fällt offen über die Schultern und den Rücken. Auf dem Kopf trägt sie eine helle Krone mit einem breiten Reif und mehreren rundlichen Aufsätzen.

Die Frau trägt ein langes violettrotes Gewand. Der Stoff bedeckt Oberkörper, Arme und Beine und bildet zahlreiche Falten. Über dem Schoß und dem rechten Bein liegt ein großes blaues Tuch mit schmalen hellen Saumlinien. Unter dem Gewand ist am unteren linken Bildrand ein Fuß zu erkennen. Die rechte Hand befindet sich links

vor dem Körper und umfasst den Griff eines aufrecht gehaltenen Schwertes. Der Griff besitzt einen rundlichen Knauf und eine gebogene Parierstange. Die lange, gerade und rot gefärbte Klinge reicht fast bis an den oberen Rand des Bildfeldes. Die linke Hand liegt vor dem Schoß.

Hinter Kopf und Rücken der Frau erhebt sich ein großer grüner Flügel. Seine äußere Kontur zieht sich in einem weiten Bogen von der oberen Bildhälfte bis hinter den Rücken. Die einzelnen Federn sind durch dunkle Linien und verschieden große grüne Flächen voneinander abgesetzt. Der Flügel nimmt einen beträchtlichen Teil des Hintergrundes ein und umschließt die rechte Seite der Figur.

Der Hintergrund ist überwiegend hell. Blaugraue horizontale Partien gliedern die Fläche hinter der Frau. Am unteren Rand befindet sich ein schmaler dunkler Bodenstreifen. Links neben ihrem Kopf und Oberkörper steht, durch Figur und Schwert teilweise unterbrochen, der Name „OLINPIA“. Links unten ist die Zahl 13 eingetragen. Ein dunkler rechteckiger Rahmen fasst das Bild ein; außerhalb dieses Rahmens liegt ein breiterer heller Kartenrand.

Die räumliche Ordnung wird von drei deutlich sichtbaren Formen bestimmt: von der sitzenden, nach links gewandten Gestalt, von der senkrechten roten Schwertklinge und von dem großen gebogenen Flügel. Die Klinge bildet eine strenge Vertikale. Der Flügel dagegen entwickelt sich in einer weiten, schützenden Krümmung. Zwischen beiden befindet sich der gekrönte Kopf. Die menschliche Gestalt wird damit von zwei unterschiedlichen Richtungen begleitet: links von einer geraden, begrenzenden Linie, rechts von einer ausgreifenden organischen Form.

Auch die Farbverteilung folgt dieser Spannung. Das Rot der Klinge steht isoliert und deutlich gegen den hellen Hintergrund. Das violettrote Gewand breitet dieselbe Farbsphäre über den Körper aus, jedoch gedämpfter und in Falten gebrochen. Das Blau des Tuches sammelt sich im unteren Teil des Bildes, während das Grün des Flügels die obere und rechte Bildhälfte beherrscht. Die Figur verbindet so eine aufwärtsweisende rote Linie mit einer nach unten sinkenden Masse aus Gewand und Tuch. Die Krone bezeichnet den höchsten Punkt des Körpers, doch der geneigte Kopf nimmt dieser Erhöhung jede triumphale Starrheit.

Erst nach dieser Beobachtung kann die symbolische Deutung beginnen. Das Schwert erscheint nicht im Vollzug eines Schlages. Kein Gegner ist sichtbar, keine Kampfszene findet statt. Die aufrechte Waffe bezeichnet daher zunächst eine vorhandene, aber zurückgehaltene Macht. Ihre Bedeutung liegt in der Bereitschaft zum Schnitt, nicht im dargestellten Schneiden. Sie vermag zu trennen, ohne dass die Karte bereits festlegt, was getrennt werden soll. Damit eröffnet sie die Grundsphäre der Schwerter: Unterscheidung, Urteil, Grenze, Klarheit und die Fähigkeit, zwischen Vermischtem eine verbindliche Linie zu ziehen.

Die rote Klinge steigert diese Fähigkeit zur unmittelbaren Gegenwart. Vernunft ist hier nicht farblos und leidenschaftslos. Sie besitzt Energie, doch diese Energie wird

von einer sitzenden Gestalt gehalten. Das Bild verbindet Entschiedenheit mit Beherrschung. Die Königin verfügt über das Schwert, aber sie geht nicht in seiner Aggressivität auf. Ihre Hand hält die Waffe, während ihr Körper ruht. Der Gegensatz von Aktivität und Passivität wird deshalb nicht zugunsten einer Seite aufgelöst. Die Karte zeigt vielmehr eine Macht, die gerade dadurch reif wird, dass sie nicht augenblicklich zur Tat übergeht.

Der Flügel führt eine zweite Qualität ein. Anders als die gerade Klinge ist er gegliedert, gebogen und räumlich ausgreifend. Er erhebt sich hinter der Frau und überragt ihre Krone. Da er tatsächlich sichtbar ist, darf seine traditionelle Beziehung zu Bewegung, Erhebung und dem Überschreiten irdischer Begrenzung erwogen werden. Doch der Flügel ist nicht ausgebreitet, und die Figur fliegt nicht. Das Vermögen zur Erhebung bleibt an die sitzende Gestalt gebunden. Bewegung erscheint als Möglichkeit, nicht als ausgeführte Handlung.

Darin liegt eine wesentliche Spannung der Karte. Das Schwert begrenzt; der Flügel könnte Grenzen überwinden. Das Schwert setzt eine eindeutige Richtung; der Flügel entfaltet eine größere, gekrümmte Form. Die Königin sitzt zwischen beiden. Sie verkörpert daher weder die schrankenlose Überschreitung noch die starre Einschließung. Ihre Aufgabe besteht darin, Grenze und Erhebung miteinander zu vermitteln. Erkenntnis braucht den Schnitt, um Verworrenes zu unterscheiden; sie braucht zugleich eine Bewegung über das bereits Bekannte hinaus, damit das Unterscheiden nicht in geistiger Erstarrung endet.

Der Königinnenrang macht aus dieser Spannung eine verkörperte Haltung. Bei den Hofkarten steht nicht die Entwicklung einer bloßen Zahlenquantität im Mittelpunkt. Der Rang bezeichnet einen Reifegrad, in dem die Eigenschaft der Farbe menschliche Gestalt angenommen hat. Die Zahl 13 kennzeichnet Olinpias Stellung innerhalb der höfischen Folge. Nach Page und Ritter und vor dem König verkörpert sie eine Schwelle zwischen Erprobung und vollendeter äußerer Herrschaft.

Der Ritter führt die Kraft seiner Farbe in Bewegung. Die Königin sammelt sie und gibt ihr Dauer. Der König trägt sie schließlich in den Raum der sichtbaren Ordnung und Entscheidung. Die Königin ist deshalb nicht lediglich eine abgeschwächte Form des Königs. Sie erfüllt eine eigene, unersetzliche Funktion. In ihr wird das Vermögen der Schwerter verinnerlicht. Urteilskraft ist nicht mehr nur eine Fähigkeit, die in einer einzelnen Situation angewandt wird; sie ist zur Haltung geworden.

Die Krone bestätigt diese innere Souveränität. Sie erhebt Olinpia über die bloße Reaktion auf äußere Umstände. Dennoch ist ihr Kopf geneigt. Herrschaft und Sammlung erscheinen gleichzeitig. Die königliche Würde hebt die Figur empor, während die Haltung sie in die konkrete Situation zurückführt. Daraus entsteht eine Form von Autorität, die nicht auf demonstrativer Überlegenheit beruht. Die Königin muss ihre Macht nicht durch eine sichtbare Handlung beweisen. Ihre Herrschaft zeigt sich als Verfügung über die Möglichkeit des Handelns.

Innerhalb der Schwerterreihe folgt Olinpia auf den Ritter Amone und geht dem König Alexandro M. voraus. Diese Namen schaffen einen Zusammenhang, der über eine allgemeine Deutung der Tarot-Hofkarten hinausführt. Alexandro M. lässt sich eindeutig auf Alexander den Großen beziehen. Olinpia verweist auf dessen Mutter Olympias. Amone kann im Rahmen dieser Namensfolge an Ammon beziehungsweise Zeus-Ammon erinnern. Der Ritter der Kelche trägt zudem den Namen Natanabo, der in der Forschung mit Nektanebos in Verbindung gebracht worden ist. So entsteht zwischen mehreren Hofkarten ein Geflecht, in dessen Mittelpunkt die Überlieferung von Alexanders Herkunft steht.

Die historisch fassbare Olympias war die aus Epirus stammende Gemahlin Philipps II. von Makedonien und die Mutter Alexanders. Davon zu unterscheiden sind die späteren Erzählungen über eine übernatürliche oder magisch gelenkte Zeugung. Plutarch überliefert verschiedene Vorzeichen: Olympias habe vor der Hochzeitsnacht von einem Blitz geträumt, und später sei eine Schlange neben ihr gesehen worden. Der Alexanderroman entwickelt daraus eine andere, erheblich ausführlichere Erzählung. Dort nähert sich der aus Ägypten geflohene Nektanebos der Königin als Astrologe und Magier. Er kündigt ihr die Verbindung mit dem Gott Ammon an, nimmt selbst eine göttliche Gestalt an und wird zum geheimen Vater Alexanders.

Diese Legende ist keine historische Tatsachenüberlieferung. Sie gehört zur mythischen Ausgestaltung von Alexanders Herkunft. Gerade als Legende war sie jedoch über Jahrhunderte wirkungsmächtig. Sie verwandelte die Geburt des makedonischen Königs in ein Geschehen zwischen Ägypten, Griechenland, Astrologie, Magie und göttlicher Legitimation. Alexander erschien nicht mehr nur als Sohn Philipps, sondern als Mensch doppelter Herkunft: politisch in der makedonischen Dynastie verankert, mythisch mit Ammon und der Weisheit Ägyptens verbunden.

Auf Olinpias Karte wird diese Zeugung nicht dargestellt. Weder Nektanebos noch Ammon noch Alexander sind im Bild anwesend. Die Verbindung entsteht ausschließlich durch den Namen OLINPIA und durch ihre Stellung zwischen Amone und Alexandro M. innerhalb der Hofkartenfolge. Die Karte ist daher nicht als Illustration einer Szene des Alexanderromans zu lesen. Sie stellt vielmehr diejenige Gestalt in den Mittelpunkt, in der sich die verschiedenen Herkunftslinien Alexanders kreuzen.

In diesem Zusammenhang gewinnt Olinpias Schwert eine besondere Bedeutung. Der Ursprung Alexanders ist in der Legende von Mehrdeutigkeit geprägt: menschliche Ehe und göttlicher Anspruch, politische Abstammung und magische Täuschung, Makedonien und Ägypten liegen übereinander. Das Schwert kann auf einer späteren hermetischen Ebene als Vermögen verstanden werden, diese ineinandergelegten Ordnungen zu unterscheiden. Es entscheidet nicht darüber, welche Erzählung biologisch wahr sei. Es macht sichtbar, dass Einweihung mit der Prüfung des Ursprungs beginnt. Wer zur Herrschaft gelangen soll, muss erkennen, aus welchen Mächten, Bildern und Ansprüchen seine Identität gebildet wurde.

Der Flügel ergänzt dieses Motiv. Er erhebt Olinpia nicht aus der Welt, sondern begleitet ihre sitzende Gestalt. Damit lässt sich die Königin als Vermittlerin zwischen irdischer Abstammung und übergreifendem Anspruch lesen. Das Irdische wird nicht verlassen; der Körper bleibt auf seinem Sitz und nahe dem Boden. Zugleich ragt der Flügel über die Krone hinaus. Das Sichtbare und das über das Sichtbare Hinausweisende begegnen einander in derselben Figur.

Für einen neuplatonischen Einweihungsschüler liegt darin eine präzise Aufgabe. Die Seele muss unterscheiden können, ohne die Einheit zu zerstören. Sie muss sich erheben können, ohne ihre Verkörperung zu verleugnen. Das Schwert entspricht der unterscheidenden Kraft des Denkens, die das Vermischte gliedert. Der Flügel entspricht der Bewegung, durch welche die Seele über vereinzelte Erscheinungen hinaus nach deren geistigem Ursprung fragt. Die Königin hält beide Möglichkeiten in einer menschlichen Form zusammen.

Das Verhältnis von Innen und Außen wird auf diese Weise neu bestimmt. Äußerlich besitzt Olinpia die Zeichen des Ranges: Krone, kostbares Gewand und Schwert. Innerlich verweist ihre ruhige Haltung auf Konzentration. Die Karte begründet ihre Autorität nicht durch eine dargestellte Eroberung. Das Entscheidende hat sich in der Fähigkeit verdichtet, Macht zu tragen, ohne ihr ausgeliefert zu sein. Das äußere Zeichen stimmt nur dann mit der inneren Würde überein, wenn die Trägerin sich selbst regiert.

Hier liegt auch die mögliche Beziehung zum höfischen Milieu des Hauses Este. Ferrara war im 15. Jahrhundert ein bedeutender Ort der Kartenkunst, des Humanismus und einer politischen Kultur, die antike Gestalten als Spiegel gegenwärtiger Herrschaft verwendete. Eine direkte Auftraggeberschaft der Este für das Sola-Busca-Tarot ist nicht urkundlich bewiesen. Das Este-Milieu bildet daher einen plausiblen historischen Resonanzraum, keine gesicherte Besitz- oder Entstehungsgeschichte dieser einzelnen Karte.

Für eine höfische Kultur dieser Art war die Darstellung der Olympias besonders geeignet. Sie führte vor Augen, dass Dynastien nicht allein durch militärische Taten entstehen. Zwischen dem Ursprung eines Herrschers und seiner späteren öffentlichen Macht steht die Weitergabe von Namen, Legitimation, Bildung und Erinnerung. Die Königin verkörpert diese vermittelnde Ebene. Sie bewahrt nicht nur eine Abstammung; sie gibt ihr Form und Richtung. Das Schwert macht deutlich, dass Bewahrung ohne Prüfung nicht genügt.

In der Beziehung zu den anderen Farben nimmt Olinpia deshalb eine verbindende Stellung ein. Die Kelche können als Bilder der Aufnahme und inneren Wandlung erscheinen, die Stäbe als Träger hervorbringender Kraft und die Münzen als Zeichen materieller Bindung und dauerhafter Gestaltung. Die Schwerter führen das unterscheidende Maß in diese Prozesse ein. Ohne dieses Maß könnte Aufnahme zur unterschiedslosen Vermischung, Kraft zur Maßlosigkeit und materielle Festigung zur Erstarrung werden. Die Königin der Schwerter verkörpert die Reife, die jeder anderen Sphäre eine Grenze setzt, ohne deren Eigenart zu vernichten.

Die saturnische Deutungsebene darf erst an diesem Punkt hinzutreten. Auf der Karte ist kein Saturnzeichen sichtbar. Saturn ist daher keine historisch bewiesene astrologische Bezeichnung Olinpias, sondern ein übergeordneter hermetischer Schlüssel. Peter Mark Adams hat das Sola Busca in seiner modernen Deutung als ein verschlüsseltes rituelles und hermetisches System gelesen, in dem Saturn eine zentrale Stellung einnimmt. Diese These ist von der gesicherten Ikonographie und den historisch belegbaren Namen zu unterscheiden.

Als hermetisches Prinzip verbindet Saturn Zeit, Grenze, Tod, Konzentration, Melancholie, Weisheit und Transformation. Für Olinpia ist vor allem die Verbindung von Grenze und Reifung bedeutsam. Das aufrechte Schwert setzt eine Linie. Die sitzende Haltung sammelt die Kräfte. Der Flügel bewahrt die Möglichkeit einer Bewegung, die noch nicht vollzogen ist. Saturn erscheint hier nicht als dargestellte Person, sondern als zeitliches Gesetz: Nicht jede Möglichkeit darf sofort Wirklichkeit werden. Sie muss begrenzt, geprüft und zur Reife gebracht werden.

Dadurch verschränken sich Anfang und Grenze. Die Alexanderlegende handelt von einem außergewöhnlichen Anfang, doch ein außergewöhnlicher Ursprung allein schafft noch keinen weisen Herrscher. Herkunft ist Möglichkeit, nicht Vollendung. Zwischen Zeugung und Königtum liegt die Zeit der Formung. Olinpia nimmt innerhalb der Schwerterfolge genau diese Stellung ein: Auf sie folgt Alecxandro M., doch sie geht nicht in ihm auf. Sie ist die notwendige Verdichtung vor dem Hervortreten des Königs.

In alchemistischer Sprache kann diese Verdichtung als Vorbereitung einer neuen Gestalt verstanden werden. Eine solche Lesart behauptet nicht, dass das Bild einen alchemistischen Vorgang darstelle. Sie erkennt vielmehr eine strukturelle Entsprechung. Alchemistische Wandlung verlangt Begrenzung, Trennung, Konzentration und Zeit. Das Alte muss seine scheinbare Selbstverständlichkeit verlieren, bevor eine andere Form hervortreten kann. Saturn ist deshalb nicht nur Ende und Tod. Er ist die Bedingung des Neubeginns: Das Ungeordnete wird begrenzt, das Vermischte geschieden und das Unreife der Zeit unterstellt.

Die menschliche Bedeutung der Karte liegt damit in einer besonderen Form von Souveränität. Olinpia verkörpert nicht die Herrschaft dessen, der ständig eingreift. Sie verkörpert die Macht, eine Entscheidung tragen zu können, bevor sie gefällt wird. Ihre Stärke besteht nicht in sichtbarer Bewegung, sondern in der Sammlung, aus der eine verantwortbare Handlung hervorgehen kann. Das Schwert ist gegenwärtig, aber sein Schnitt bleibt aus. Gerade darin liegt der Ernst der Karte: Nicht jede vorhandene Macht muss sofort ausgeübt werden.

Innerhalb des Gesamtweges der Kleinen Arkana ist die Königin der Schwerter notwendig, weil Unterscheidung erst durch Verkörperung zur Weisheit wird. Das bloße Denken kann trennen, ohne für die Folgen seines Urteils einzustehen. Die Königin dagegen trägt das Schwert in einer konkreten menschlichen Gestalt. In ihr wird aus Schärfe Verantwortung, aus Grenze Haltung und aus Erkenntnis eine Form des Daseins.

Ihre abschließende Wahrheit besteht deshalb nicht in Härte, Kälte oder abstrakter Überlegenheit. Sie besteht in der Einsicht, dass eine neue Gestalt nur dort entstehen kann, wo Möglichkeit und Grenze einander begegnen. Der Flügel eröffnet den Raum des Überschreitens; das Schwert setzt das Maß; die Krone bezeichnet die Würde, die aus ihrer Verbindung hervorgehen kann. Olinpia steht an der Schwelle zwischen Herkunft und Zukunft. Sie lehrt, dass wahre Herrschaft nicht mit der Eroberung beginnt, sondern mit der Fähigkeit, das Kommende so lange in Klarheit zu halten, bis es eine eigene, verantwortbare Form gewonnen hat.



Am oberen Rand der hochformatigen Karte steht in dunklen Majuskeln die Inschrift „ALECXANDRO M.“. Eine breite schwarze Linie begrenzt das Bildfeld. Vor einem hellblauen Hintergrund sitzt eine männliche Gestalt nahezu frontal auf einem Sitz, dessen seitliche Teile wie helle, geriefte Pfeiler gestaltet sind. Der Oberkörper ist leicht gedreht, der Kopf deutlich zur rechten Bildseite gewandt. Auf dem Kopf trägt die Gestalt eine helle, gezackte Krone. Darunter liegt eine eng anliegende blaugraue Kopfbedeckung; seitlich fällt helles Haar bis zum Nacken herab. Das Gesicht ist im Dreiviertelprofil sichtbar.

Der Oberkörper wird von einem roten, körpernah geformten Kleidungs- oder Rüstungsteil bedeckt. Die Schulterpartien treten rund hervor. Mehrere dunkle Bänder gliedern Brust und Taille; unterhalb der Hüften setzt sich der rote Stoff in übereinanderliegenden Partien fort. Die Beine sind weit auseinandergestellt und mit violetten, eng anliegenden Beinlingen oder Beinschienen bekleidet. Beide Füße stehen auf einem gelblich-braunen, unebenen Boden.

Die Hand auf der linken Bildseite umfasst den Griff eines langen Schwertes. Seine gerade, rötliche Länge verläuft schräg über den Körper nach unten und endet mit der Spitze nahe dem unteren Bildrand. Die Hand auf der rechten Bildseite trägt eine blaue Kugel. Zwei helle, einander kreuzende Bänder umspannen deren Oberfläche. Die Kugel ruht dicht über dem rechten Seitenpfeiler des Sitzes.

Hinter der Gestalt breitet sich ein großer dunkler Doppeladler aus. Seine Flügel steigen beiderseits des gekrönten Kopfes nach oben. Die beiden Adlerhalse führen zu nach außen gerichteten Köpfen: Der linke Kopf blickt zur linken, der rechte zur rechten Bildseite. Weitere dunkle Gefiederpartien füllen den unteren Raum hinter und zwischen den Beinen. Seitlich hinter den hellen Pfeilern sind runde, speichenartig gegliederte Formen teilweise sichtbar. Die Komposition ist dicht geschlossen. Körper, Schwert, Kugel, Sitz und Doppeladler nehmen fast das gesamte Bildfeld ein; eine weite Landschaft oder eine weitere menschliche Gestalt sind nicht zu sehen.

Erst von dieser sichtbaren Ordnung aus darf die Deutung beginnen. Ihre erste Spannung liegt zwischen Frontalität und Wendung. Der Körper bietet sich dem Betrachter als geschlossene, schwere Mitte dar, während der Kopf zur Seite blickt. Die Gestalt ist anwesend, aber ihre Aufmerksamkeit ruht nicht auf demjenigen, der vor ihr steht. Herrschaft erscheint dadurch nicht als bloßes Sich-Zeigen. Sie verlangt den Seitenblick, die Wahrnehmung dessen, was außerhalb der eigenen Mitte geschieht. Der König besetzt das Zentrum, ohne in diesem Zentrum aufzugehen.

Auch das Schwert ist nicht zum Schlag erhoben. Es durchquert den Körper diagonal und weist mit seiner Spitze zum Boden. Seine lange Linie schneidet die massige Rundung des roten Oberkörpers und verbindet die greifende Hand mit der unteren Grenze der Karte. Darin liegt eine eigentümliche Verbindung von Macht und Begrenzung. Die Waffe ist vorhanden, doch ihre Bewegung ist angehalten. Sie wird gehalten, nicht geschwungen. Das Vermögen zu schneiden und zu verwunden bleibt sichtbar, ist aber in eine Haltung der Sammlung überführt. Die Kraft des Königs liegt weniger in der ausgeführten Tat als in der beherrschten Möglichkeit der Tat.

Der Kugel auf der anderen Seite entspricht eine entgegengesetzte Form. Das Schwert ist lang, gerichtet und linear; die Kugel ist geschlossen, rund und umfassend. Das eine trennt, das andere fasst zusammen. Das eine führt von der Hand zur Erde, das andere bildet ein kleines Ganzes über der tragenden Architektur des Sitzes. Zwischen beiden sitzt der König. Seine Stellung besteht darin, Unterscheidung und Einheit miteinander zu vermitteln. Das Urteil darf die Welt nicht in zusammenhanglose Teile zerlegen; die umfassende Ordnung darf umgekehrt die notwendigen Unterschiede

nicht auslöschen. Königliche Vernunft ist daher weder bloße Analyse noch unterschiedslose Ganzheit, sondern die Fähigkeit, beides zugleich zu tragen.

Die kreuzweise gegliederte Kugel kann innerhalb der späteren europäischen Herrscherikonographie an den Reichsapfel erinnern. Für die vorliegende Karte ist zunächst nur sicher, dass eine umspannte Kugel gezeigt wird; ihre Deutung als Zeichen umfassender Herrschaft ergibt sich erst aus der Verbindung mit Krone, Sitz und königlichem Rang. Sie ist keine bildliche Weltkarte im modernen Sinne. Gleichwohl erlaubt ihre geschlossene Form, sie als verdichtetes Bild eines Herrschaftsraumes zu lesen: Was der König regiert, soll nicht nur erobert, sondern geordnet und zusammengehalten werden.

Der Doppeladler verstärkt diese Ausrichtung auf ein Ganzes, ohne sie friedlich oder spannungslos erscheinen zu lassen. Seine beiden Köpfe wenden sich voneinander ab, während sie einem einzigen Körper angehören. Einheit enthält hier Zweiheit; das Gemeinsame hebt die gegensätzlichen Richtungen nicht auf. Hinter dem einzelnen Menschen erscheint ein größeres, überpersönliches Gebilde, dessen Flügel den oberen Raum beherrschen und dessen dunkles Gefieder bis in den unteren Bereich reicht. Der König sitzt vor diesem Gebilde, doch er verdeckt es nicht vollständig. Seine Person ist Zentrum und Maske einer Macht, die über seine individuelle Gestalt hinausreicht.

In der Grundsphäre der Schwerter erhält diese Ordnung ihre besondere Schärfe. Das Schwert ist zunächst eine reale Waffe und als solche mit Kampf, Verletzung, Schutz und Gewalt verbunden. In der philosophischen Übertragung kann seine Schneide jedoch zur Fähigkeit des Unterscheidens werden: Sie trennt Wahres von Falschem, Wesentliches von Beiläufigem, Maß von Maßlosigkeit. Diese Übertragung ist keine nachweisbare ursprüngliche „Bedeutung“ der historischen Spielkarte, sondern eine hermetisch-philosophische Lesart des sichtbaren Gegenstandes. Sie gewinnt ihre Berechtigung dadurch, dass das Schwert auf der Karte weder verborgen noch beiläufig, sondern als beherrschende Diagonale der gesamten Komposition erscheint.

Der König bildet die höchste Rangstufe der Schwertfolge. Das As eröffnet das Vermögen der Farbe zunächst als Möglichkeit; die Zahlenkarten entfalten dessen Vermehrung, Verwicklung, Belastung und Bewährung. Mit den Hofkarten wird diese Kraft personalisiert. Der Page bezeichnet den noch nicht vollendeten Träger, der Ritter ihre bewegliche und kämpferische Erprobung, die Königin ihre bewahrende und vermittelnde Gestalt. Im König erreicht die Farbe nicht einfach eine größere Menge, sondern eine andere Qualität: Das Schwert ist nun in eine Person eingegangen, die für seine Anwendung verantwortlich wird. Die höchste Stufe ist deshalb nicht die größte Aggression, sondern die größte Zurechenbarkeit.

Innerhalb der Schwert-Hofkarten entsteht zudem ein deutlich benanntes Alexanderfeld. Der Ritter trägt den Namen Amone, die Königin den Namen Olinpia, der König die Inschrift „ALECXANDRO M.“. In einer anderen Farbe erscheint Natanabo. Diese Namen können mit Ammon, Olympias, Alexander und Nektanebos verbunden werden und rufen damit den Stoff der

Alexanderzeugungslegende auf. Die Verbindung beruht nicht auf vermuteten Gesten oder unsichtbaren Attributen, sondern auf den überlieferten Namen der Karten. Erst auf dieser Grundlage darf die Legende als Deutungshorizont herangezogen werden.

Historisch war Alexander Sohn Philipps II. und der Olympias. Der sogenannte Alexanderroman verwandelte seine Herkunft jedoch in eine Erzählung göttlicher und magischer Zeugung. In der verbreiteten Überlieferung flieht der ägyptische König und Magier Nektanebos nach Makedonien, gewinnt das Vertrauen der Olympias und kündigt ihr die Begegnung mit dem Gott Ammon an. Durch Verkleidung, astrologische Berechnung und magische Inszenierung nimmt er selbst die Rolle des Gottes ein und wird zum Erzeuger Alexanders. Diese Erzählung ist keine historische Nachricht über Alexanders Abstammung, sondern eine literarische Legende, deren Fassungen in Antike, Mittelalter und Renaissance außerordentlich wirksam waren.

Die Hofkarten machen aus dieser Legende keine fortlaufende Illustration. Auf dem König sind weder Olympias noch Nektanebos und auch kein Zeugungsakt dargestellt. Gleichwohl bildet die Namensfolge ein Beziehungsgefüge: Amone bezeichnet die göttliche oder orakelhafte Legitimation, Olinpia die dynastische und leibliche Vermittlung, Natanabo die magisch-astrologische List, Alecxandro das hervorgebrachte Königtum. Was in der Legende als zweifelhafter Ursprung erscheint, tritt im König als vollendete Gestalt hervor. Die Karte zeigt nicht die Geburt, sondern das Ergebnis einer Herkunftserzählung, in der politische, göttliche und magische Ansprüche unauflöslich ineinandergreifen.

Damit erhält die Kugel eine zusätzliche, wenngleich weiterhin interpretative Bedeutung. Alexander wurde in der historischen Erinnerung und im Alexanderroman zum Herrscher, dessen Begehren auf die ganze bewohnte Welt gerichtet war. Die geschlossene Kugel kann daher als Bild jener Totalität gelesen werden, die seine Herrschaft umfassen möchte. Das zum Boden gerichtete Schwert zeigt zugleich den Preis dieses Anspruchs. Weltumfassung und Gewalt stehen einander nicht äußerlich gegenüber; die eine wird durch die andere ermöglicht. Die Karte verherrlicht Herrschaft daher nicht ohne Ambivalenz. Der König trägt die Welt, doch er trägt ebenso die Schneide, mit der Weltreiche geschaffen und Menschen unterworfen werden.

Auch die beiden Köpfe des Adlers lassen sich auf Alexanders Stellung zwischen mehreren Ordnungen beziehen. Historisch eroberte er das Achämenidenreich und übernahm zugleich persische Formen königlicher Repräsentation und Verwaltung. In der späteren Erinnerung wurde er zum Vermittler zwischen Griechenland und Ägypten, Europa und Asien, Philosophie und Königtum. Der Doppeladler ist kein Beweis für eine bestimmte dieser historischen Deutungen. Seine sichtbar entgegengesetzten Blickrichtungen erlauben jedoch, Alexanders Herrschaft als Versuch zu verstehen, getrennte Räume unter einer Mitte zusammenzuführen. Die Gefahr dieses Versuches liegt darin, dass Einheit mit Unterwerfung verwechselt werden kann.

Der Bezug zum Haus Este gehört auf eine andere Ebene. Ferrara war im 15. Jahrhundert ein bedeutendes Zentrum höfischer Kunst und früher Tarocchi-Kultur. Das humanistische Umfeld der Este pflegte antike Geschichte, Astrologie und gelehrte Bildprogramme. Eine direkte Auftraggeberschaft der Familie Este für das Sola-Busca-Tarot ist jedoch nicht gesichert; selbst die genauere Bestimmung von Entstehungsort, Künstler und Auftraggeber bleibt Gegenstand der Forschung. Das vollständig erhaltene, handkolorierte Deck wird heute in der Pinacoteca di Brera bewahrt; seine Entstehung wird gewöhnlich in das ausgehende 15. Jahrhundert eingeordnet. Der Este-Bezug bezeichnet daher zunächst ein plausibles norditalienisches Kulturmilieu, nicht den bewiesenen Besitz- oder Stiftungszusammenhang der Karte (Überlieferung und Forschungsstand zum Sola Busca).

Gerade als höfisches Denkbild wäre Alecxandro für dieses Milieu verständlich gewesen. Der Renaissancefürst betrachtete antike Herrscher nicht bloß als vergangene Personen, sondern als Exempla: als Spiegel möglicher Tugenden, politischer Fähigkeiten und verhängnisvoller Fehler. Alexander bot beides. Er verkörperte Mut, strategische Intelligenz, Bildung und die Verbindung verschiedener Kulturen; zugleich stand er für maßlose Expansion, Zorn und die Zerbrechlichkeit eines Reiches, das den Tod seines Gründers kaum überdauerte. Die Karte zeigt daher nicht einfach den idealen König. Sie verdichtet das Problem jeder Herrschaft: Wie kann Macht ein Ganzes schaffen, ohne das Ganze durch den eigenen Willen zu verschlingen?

In neuplatonischer Lesart ist der König ein Bild des Nous, insofern dieser das Viele ordnet, ohne selbst in dessen Zerstreuung unterzugehen. Der sichtbare Mensch sitzt zwischen linearer Trennung und kugelförmiger Ganzheit. Er steht damit an jener Schwelle, an der Erkenntnis zu Herrschaft und Herrschaft zu Selbsterkenntnis werden müsste. Erst wer die Bewegungen der eigenen Seele ordnet, kann beanspruchen, eine äußere Ordnung zu tragen. Ohne diese innere Herrschaft wird die Vernunft zur bloßen Strategie, das Schwert zum Instrument der Willkür und die Kugel zum Besitzzeichen eines aufgeblähten Ichs.

Das Verhältnis von Innen und Außen ist in der Körperhaltung unmittelbar angelegt. Außen erscheint eine schwere, gerüstete, gekrönte Gestalt; innen deutet der seitwärts gerichtete Blick eine nicht vollständig zugängliche Aufmerksamkeit an. Der König ist öffentliches Bild und verborgene Entscheidung zugleich. Seine eigentliche Handlung findet noch nicht als Schlag statt. Sie liegt im Halten: im Halten des Schwertes, im Tragen der Kugel, im Bewahren der Sitzposition und im Aushalten der entgegengesetzten Richtungen des Adlers. Herrschaft wird so zu einer Konzentrationsleistung. Sie muss widerstreitende Kräfte zusammenhalten, bevor sie handeln darf.

Hier berührt die Karte die saturnische Ebene. Auf dem Bild ist kein Planetensymbol zu erkennen; Saturn darf daher nicht als sichtbares Attribut Alecxandros ausgegeben werden. Der Zusammenhang entsteht erst innerhalb der modernen hermetischen Gesamtdeutung des Decks. Peter Mark Adams versteht das Sola Busca als

verschlüsseltes, von einer Saturn- beziehungsweise Ammon-Kronos-Sphäre beherrschtes Ritual- und Gedächtnissystem. Diese These ist eine moderne Interpretation und trotz ihres reichen historischen Materials keine allgemein gesicherte ursprüngliche Bedeutung des Decks. Adams selbst entfaltet sie als Rekonstruktion eines möglichen paganen, theurgischen Programms der Renaissanceelite (Peter Mark Adams, *The Game of Saturn*).

Für Alecxandro wird Saturn nicht deshalb bedeutsam, weil die Karte ein angebliches Saturnzeichen zeigte, sondern weil ihre sichtbare Ordnung von Verdichtung, Grenze und angehaltener Macht geprägt ist. Das Schwert reicht bis an den Boden; der Körper ist von Bändern, Rüstung und Sitz eingefasst; die Kugel ist durch kreuzende Zonen gegliedert; der Doppeladler bindet zwei Richtungen an einen Leib. Überall wird Kraft nicht freigesetzt, sondern geformt. Saturn ist in dieser Lesart das Prinzip, das dem unendlichen Begehren eine Grenze setzt und gerade dadurch Gestalt ermöglicht.

Alexander erscheint dann als Träger zweier gegenläufiger Energien. Sein Name bezeichnet Anfang: Geburt eines Weltherrschers, Aufbruch des Feldherrn, Gründung eines neuen politischen Raumes und Übertragung von Wissen zwischen Kulturen. Seine historische Gestalt bezeichnet zugleich Grenze: die Endlichkeit des Eroberers, die Unhaltbarkeit grenzenloser Expansion und den Zerfall des Reiches nach seinem Tod. Saturn verschränkt diese Pole. Er ist Zeit, die jedes Werk zur Reife führt und jedes Werk beendet; Grenze, die Form schafft und Form zerstört; Melancholie, die aus der Erkenntnis der Vergänglichkeit entsteht; Konzentration, durch die zerstreute Kräfte zu Weisheit werden können.

Alchemistisch entspricht diese Saturnenergie der Verdichtung und Auflösung des Alten. Sie ist der dunkle Beginn, nicht bloß das letzte Ende. Die alte Gestalt muss an ihre Grenze gelangen, damit eine neue Gestalt möglich wird. Auf Alecxandro bezogen heißt dies: Der äußere Welteroberer muss an der Unmöglichkeit grenzenloser Herrschaft zerbrechen, damit der innere Herrscher entstehen kann. Das Schwert, das zunächst Länder teilt und Gegner niederwirft, wird zum Instrument der Selbstdurchdringung. Die Kugel, die zunächst Besitz und Weltmacht verspricht, wird zum Bild eines innerlich geordneten Kosmos. Die Krone, die zunächst Rang bezeichnet, wird zur Last der Verantwortung.

Diese Umkehrung ist die eigentliche initiatische Dramaturgie der Karte. Der Schüler beginnt mit dem Wunsch, die Welt zu beherrschen, und endet bei der Einsicht, dass jede rechtmäßige Herrschaft an der eigenen Seele beginnen muss. Die Alexanderlegende erzählt die Geburt des außergewöhnlichen Königs aus der Verbindung von menschlicher Mutter, göttlichem Namen und magischer Vermittlung. Die saturnische Lesart fügt hinzu, dass eine wundersame Geburt allein keine Vollendung garantiert. Anfang bedarf der Grenze. Berufung bedarf der Disziplin. Ausdehnung bedarf der Rückkehr in die Mitte.

Im Gesamtweg der Kleinen Arkana ist der König der Schwerter deshalb notwendig, weil die geistige Schneide der Farbe hier ihre höchste Verantwortung erreicht. Ohne

den König bliebe das Schwert entweder unpersönliche Möglichkeit, vervielfachte Bedrohung oder bewegliche Kampfeskraft. Erst in ihm wird sichtbar, dass Unterscheidungsvermögen eine Instanz braucht, die für seine Folgen einsteht. Gegenüber den Kelchen muss der König anerkennen, dass kein Urteil ohne seelische Aufnahmefähigkeit gerecht wird. Gegenüber den Stäben muss er lernen, schöpferischen Antrieb nicht mit bloßem Eroberungswillen zu verwechseln. Gegenüber den Münzen muss er seine Ordnung in einer begrenzten, widerständigen Wirklichkeit bewähren. Seine Souveränität besteht nicht darin, die anderen Sphären zu unterwerfen, sondern ihre Ansprüche in ein verantwortbares Ganzes einzufügen.

Die besondere Wahrheit Alexandros liegt somit weder im Sieg noch in der Krone. Sie liegt in der Grenze des Sieges. Die Karte verkörpert den Augenblick, in dem die höchste äußere Macht erkennen muss, dass sie ohne innere Maßgabe leer bleibt. Der König hält das Schwert, aber das Schwert richtet zugleich über den König. Er trägt die Kugel, aber die Ganzheit, die sie darstellt, kann niemals sein persönlicher Besitz werden. Hinter ihm blickt die Macht in entgegengesetzte Richtungen; unter ihm wartet der Boden, auf dem jede Spitze endet. So wird Alexandro zum Bild einer reifen Vernunft, die nicht deshalb königlich ist, weil sie alles bezwingt, sondern weil sie das Maß findet, an dem auch sie selbst sich begrenzen lassen muss.

Die Kelche

As der Kelche



Ein großes, reich gegliedertes Gefäß beherrscht die Mittelachse der Karte. Sein unterer Körper ist rund und bauchig. Von einem Punkt nahe seinem unteren Abschluss laufen feine Linien strahlenförmig über die linke Hälfte, während die rechte Seite durch engere, dunklere Schraffuren verschattet ist. Um den oberen Teil des Gefäßkörpers zieht sich ein breites Schriftband. Darauf steht in dunklen

Majuskeln „TRAHOR FATIS“. Die Wörter folgen der Rundung des Gefäßes. An beiden Enden des Bandes sitzen kleine eingerollte Zierformen.

Über dem Schriftband folgen mehrere klar voneinander abgesetzte Bauteile. Unmittelbar darüber liegt ein Kranz aus blatt- oder flammenförmigen Ornamenten. Darauf sitzt ein geflochten wirkender Ring. Über diesem erhebt sich eine breite, längliche und senkrecht gerippte Wölbung. Sie wird von zwei großen, nach innen eingerollten Voluten flankiert. Den obersten Abschluss bildet eine weit ausladende, nach oben gewölbte Platte, deren Oberfläche durch zahlreiche radiale Striche gegliedert ist. Unter dieser Platte verläuft eine zweite, schmalere ornamentierte Zone.

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

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

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

Der große Gefäßkörper verengt sich nach unten zu einem kurzen, gerippten Ansatz. Von diesem gehen zwei rote, nach außen und oben gebogene Zierbänder aus. Darunter liegen paarweise angeordnete, große Voluten. Vor diesem Unterbau hängt ein dunkler, unten spitz zulaufender Schild. Sein Rand ist schwarz eingefasst. Die Innenfläche ist stark abgerieben oder fleckig. Helle und goldfarbene Stellen sind zwar sichtbar, doch ergeben sie in der vorliegenden Erhaltung kein zuverlässig bestimmbares Wappenbild. Weder eine bestimmte menschliche Gestalt noch ein

bestimmtes Tier oder ein zweifelsfrei identifizierbares heraldisches Zeichen kann daraus abgelesen werden. Der Schild verdeckt einen beträchtlichen Teil des tragenden Aufbaus unter dem Gefäß.

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

Die formale Ordnung ist streng vertikal. Sockel, Schild, Gefäßkörper, Schriftband, gerippter Abschluss und obere Platte stehen übereinander. Diese Mittelachse wird wiederholt von horizontalen Zonen durchschnitten: von der Landschaftslinie, dem Schriftband, den geflochtenen Ringen und dem breiten oberen Abschluss. Seitlich öffnen die Voluten den Gegenstand in den Raum, während ihre eingerollten Enden die Bewegung wieder zur Mitte zurückführen. Die Form wächst nach außen und zieht sich zugleich in sich selbst zurück.

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

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

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

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

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

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

In der pythagoreischen und neuplatonischen Zahlenauffassung ist die Monas Ursprung der Vielheit, ohne selbst bloß ein Glied unter vielen zu sein. Sie ist das Prinzip, durch das Mannigfaltiges in Beziehung treten kann. Das Kartenbild bietet dafür eine anschauliche Form: Ein Gefäß steht im Mittelpunkt, drei Gestalten vollziehen darüber verschiedene Tätigkeiten, und doch zerfällt die Komposition nicht. Die Einzahl des Gefäßes bildet die gemeinsame Grundlage für die Dreiheit der oberen Szene.

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

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

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

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

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

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

Die spätere esoterische Tradition ordnet die Kelche der Wassersphäre zu und verbindet sie mit Seele, Empfindung, Erinnerung und Empfänglichkeit. Diese Systematisierung ist nicht ohne Weiteres als ursprüngliche historische Bedeutung des Sola Busca anzusehen. Auf dem konkreten Kartenbild ist eine strömende Substanz nur links am Rand sichtbar. Sie fließt aus dem kleinen Gefäß der linken Gestalt und am großen Gefäß vorbei. Das Hauptgefäß selbst zeigt weder Wasser noch einen anderen Inhalt.

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

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

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

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

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

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

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

vorsichtige strukturelle Beziehung erkennen: Das As behandelt den Anfang als Verhältnis von Schicksal, Maß, Klang und geschlossener Form; die Alexanderlegende erzählt später von einem außergewöhnlichen Anfang, dessen Zeitpunkt und Gestalt durch astrologische Berechnung bestimmt werden.

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

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

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

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

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

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

Das Zupfinstrument führt denselben Gedanken auf andere Weise aus. Seine Saiten müssen gespannt sein. Zu geringe Spannung lässt den Ton kraftlos werden, zu große Spannung kann die Saite zerreißen. Zwischen Erschlaffung und Übermaß liegt das richtige Verhältnis. Für den Einweihungsweg bezeichnet dies keine moralische Mittelmäßigkeit, sondern die genaue Konzentration einer Kraft. Der Ton entsteht an der Grenze.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

Das untere Gefäß nimmt mehr als die Hälfte der Bildhöhe ein. Sein unterster Körper ist breit, rundlich und durch waagerechte Bänder, blattähnliche Felder, kleine spiralige Ornamente und Schraffuren gegliedert. Drei kräftige, nach außen und unten

gekrümmte Stützen oder Füße sind an seiner Vorderseite und seinen Seiten sichtbar. Sie enden in eingerollten Formen. Zwischen ihnen erscheinen weitere kleine, helle, rundliche Formen auf dem Boden; ob sie selbständige Gegenstände, Teile der Standkonstruktion oder dekorative Abschlüsse sind, lässt sich nicht sicher entscheiden. An den Seiten des unteren Gefäßkörpers sitzen zusätzliche gebogene Ansätze, deren Enden ebenfalls eingerollt sind.

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

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

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

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

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

Erst von diesem Befund aus beginnt die Deutung. Der untere Gefäßkörper trägt, ohne selbst Einblick zu gewähren. Das obere Gefäß öffnet einen Innenraum, ohne einen sichtbaren Stoff darzubieten. Zwischen beiden findet kein erkennbarer Transport statt. Deshalb kann die Karte nicht als Darstellung eines Füllungs- oder Ausgießvorgangs gelesen werden. Was sie zeigt, ist vielmehr eine formale Bedingung: Ein verschlossener, schwerer und vielfach gegliederter Unterbau ermöglicht die erhöhte Stellung eines kleineren offenen Raumes. Öffnung erscheint nicht voraussetzungslos. Sie bedarf einer tragenden Form, die selbst verschlossen bleibt.

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

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

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

Damit erscheint die Kelchsphäre nicht als unterschiedslose Empfänglichkeit. Sie besitzt eine verborgene und eine geöffnete Seite. Das geschlossene Gefäß kann für

das noch Unzugängliche stehen, doch es darf nicht behauptet werden, dass es etwas Bestimmtes enthält. Es ist gerade die Nicht-Sichtbarkeit seines Inneren, die seine interpretative Grenze bildet. Der Adept darf das Unsichtbare nicht mit seinen Erwartungen bevölkern. Hermetische Erkenntnis beginnt nicht mit der Behauptung eines Geheimnisses, sondern mit der Disziplin, zwischen Verborgenheit und eingebildetem Inhalt zu unterscheiden.

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

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

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

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

Innerhalb der Zahlenfolge liegt sie zwischen Ursprung und Entfaltung. Das As kann strukturell als Anfang der Reihe verstanden werden; über seine konkrete Ikonographie wird damit nichts behauptet. Die Zwei führt den Anfang in die Differenz. Erst auf dieser Grundlage kann die Drei eine neue Ebene der Vermittlung eröffnen. Die Zwei ist daher keine abgeschlossene Harmonie, sondern die gespannte

Voraussetzung weiterer Entwicklung. Das Bild wahrt diese Spannung sorgfältig: Das untere Gefäß bleibt verschlossen, das obere geöffnet; die Unterschiede werden nicht beseitigt. Der Weg der Kelche beginnt nicht mit einer unterschiedslosen Flut, sondern mit einer geordneten Grenze zwischen Innenräumen.

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

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

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

Der historische Umkreis des Decks erlaubt eine vorsichtige Vertiefung. Die vollständig erhaltene, bemalte Sola-Busca-Folge wird um 1490 datiert und heute in der Pinacoteca di Brera bewahrt; die kunsthistorische Forschung verbindet ihre Entstehung mit einem hochgebildeten norditalienischen Milieu und einem komplexen, offenbar literarisch konzipierten Bildprogramm. Eine direkte Auftraggeberschaft der Este ist jedoch nicht urkundlich gesichert. Ferrara war unter den Este tatsächlich ein bedeutendes Zentrum humanistischer Bildung und musikalischer Kultur; Ercole I. förderte unter anderem die Musikipflege am Hof, und auch gestrichene Saiteninstrumente gehörten wenig später nachweislich zur höfischen Praxis der Dynastie. Dieser Kontext macht die Verbindung von kunstvoller Gefäßarchitektur, Musik und gelehrter Bildsprache verständlich, beweist aber weder eine bestimmte Identität der geflügelten Gestalt noch eine persönliche

Este-Botschaft dieser Karte. Pinacoteca di Brera, The Metropolitan Museum of Art, The Metropolitan Museum of Art zur Viola

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

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

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

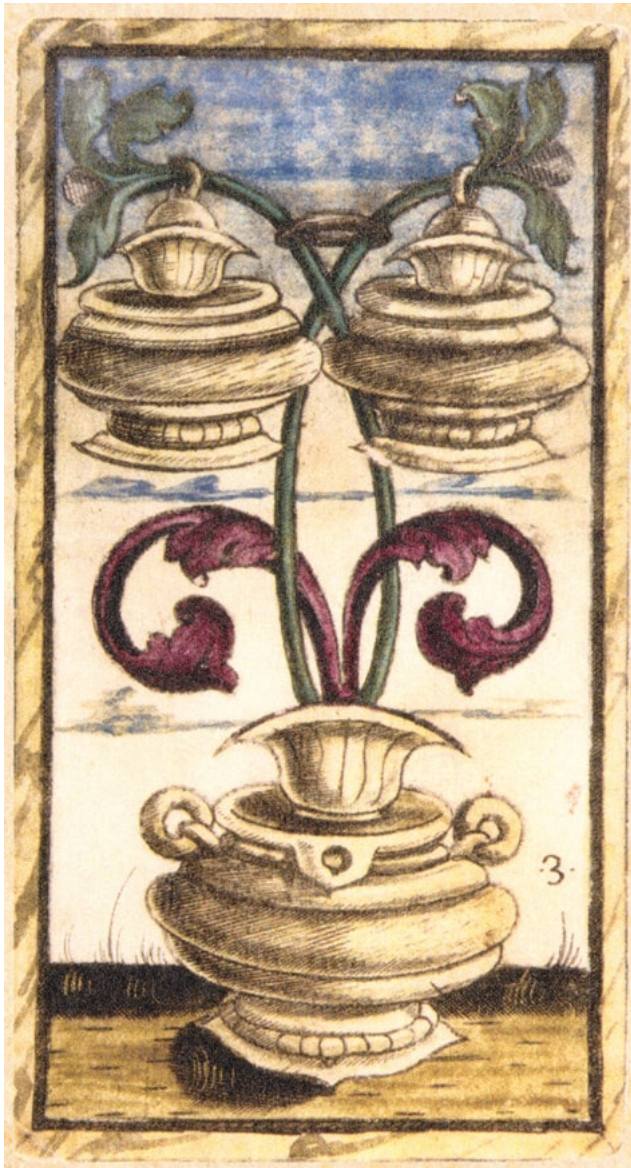
Saturn ist in dieser Lesart nicht bloß das Ende, sondern die Bedingung, unter der überhaupt etwas Gestalt annehmen kann. Eine Saite klingt nur durch Spannung. Ein Gefäß bildet einen Innenraum nur durch seine Wand. Eine Figur kann hervortreten, weil es einen Rand gibt, über den sie hinausragt. Die Grenze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

Auch die Melancholie und Konzentration Saturns lassen sich nicht aus dem Gesicht der kleinen Gestalt beweisen. Sie erscheinen vielmehr in der formalen Strenge des Aufbaus. Trotz der reichen Ornamente bleibt alles an eine Achse gebunden. Seitliche Ausweitungen kehren in eingerollten Enden zurück. Die Flügel öffnen den Raum, ohne den Rahmen zu verlassen. Der Bogen vollzieht eine begrenzte, zielgerichtete Berührung. Diese Konzentration ist nicht Erstarrung, sondern gebundene Wirksamkeit. Saturn hält die Kräfte so lange in Form, bis aus Spannung Resonanz werden kann.

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

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

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



Drei große, reich gegliederte Gefäße stehen vor einem überwiegend hellen Grund innerhalb eines schmalen rechteckigen Rahmens. Zwei Gefäße befinden sich annähernd auf gleicher Höhe in der oberen Bildhälfte, das dritte steht mittig unter ihnen auf einem waagerechten Bodenstreifen. Die beiden oberen Gefäße sind einander in Größe, Aufbau und Ausrichtung weitgehend ähnlich. Ihre breiten, gedrungenen Körper verjüngen sich nach unten zu kurzen, profilierten Füßen. Mehrere umlaufende Wülste, Ringe und schraffierte Zonen gliedern ihre Oberflächen. Beide tragen einen mehrteiligen oberen Abschluss: Über dem Gefäßkörper liegt eine flache, tellerartige Stufung, auf der eine gerippte, nach oben gewölbte Form sitzt; darüber erhebt sich jeweils ein kleiner, knaufartiger Abschluss.

Eine tatsächliche Öffnung ist an keinem der beiden Gefäße sichtbar. Ein Gefäßinneres ist nicht sichtbar. Ein Inhalt ist nicht sichtbar. Die gewölbten oberen Bauteile erscheinen als geschlossene Aufsätze oder Deckel, nicht als einsehbare Schalen. Ein Einfüllen, Ausgießen oder Überströmen ist nicht dargestellt.

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

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

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

Der Hintergrund ist im oberen Teil blau gefärbt. In der mittleren und unteren Zone überwiegt ein heller Grund mit einzelnen waagerechten blauen Strichen. Diese Striche bilden weder eine eindeutig bestimmbare Flüssigkeit noch einen sicher

ausgeführten Horizont. Am unteren Rand liegt ein braun-gelber Bodenstreifen, auf dem das untere Gefäß mit seinem Fuß steht. Dahinter zieht sich eine dunkle, unregelmäßige Zone quer durch das Bild; an ihrem oberen Rand erscheinen kurze, senkrechte Striche. Rechts neben dem unteren Gefäß steht die Zahl 3. Menschen, Gesichter, Körper, Tiere, Gebäude und eine erzählte menschliche Handlung fehlen vollständig.

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

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

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

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

Innerlichkeit, deren Wirklichkeit nicht von äußerer Einsehbarkeit abhängt. Die Seele wird nicht dadurch zur Seele, dass ihr Inneres ausgestellt ist. Sie bewahrt ihre Tiefe gerade, indem sie eine Grenze besitzt.

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

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

Innerhalb der Kelchreihe steht die Drei nach dem As und der Zwei. Das As führt die Gefäßform als konzentrierte Einzelgestalt ein. Die Zwei steigert die Differenz und zeigt in ihrem konkreten Bild zwei große Gefäße sowie eine menschliche Gestalt im oberen Gefäß; eine ungebrochene abstrakte Fortschreibung von eins zu zwei wäre daher unzureichend. Die Drei nimmt das numerische Prinzip der Mehrzahl auf, verzichtet jedoch vollständig auf eine menschliche Figur. Statt eines Körpers, einer Geste oder eines sichtbaren Gebrauchs der Gefäße erscheint eine rein gegenständliche Ordnung. Das zuvor an eine Figur gebundene Verhältnis wird in eine Struktur überführt: Zwei oben, eines unten, verbunden durch Linien und pflanzenartige Ornamente.

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

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

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

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

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

Gerade an dieser Grenze kann die saturnische Ebene ansetzen. Eine historische astrologische Einzelzuordnung der Drei der Kelche zu Saturn ist durch das Kartenbild nicht belegt. Peter Mark Adams' Deutung des Sola Busca als eines von Saturn, ritueller Grenzüberschreitung und den esoterischen Interessen einer Renaissanceelite geprägten Bildsystems ist eine moderne hermetische These, keine zweifelsfrei nachgewiesene ursprüngliche Gebrauchsanweisung des Decks. Als

übergeordneter Schlüssel gewinnt Saturn hier jedoch aus konkreten Formen Plausibilität: aus den geschlossenen Gefäßen, ihren festen Rändern, der schweren Profilierung, dem unteren Standkörper und der strengen Bindung der Dreiheit.

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

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

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

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

Nur auf einer ausdrücklich späteren hermetischen Ebene lässt sich eine entfernte strukturelle Entsprechung erwägen. Aus einer Zweiheit geht ein Drittes hervor; das Dritte ist weder mit dem einen noch mit dem anderen Pol identisch und trägt doch

deren Beziehung in sich. Die Karte zeigt diesen Gedanken nicht als Zeugungsszene, sondern ausschließlich als Dreiecksordnung dreier Gefäße. Der Alexanderbezug bleibt daher eine Analogie der Zahl und nicht eine Identifikation ihrer Ornamente. Gerade diese Begrenzung ist wesentlich: Die Legende darf das Bild nicht bevölkern, wo das Bild keine Personen zeigt.

Ähnlich vorsichtig ist der Bezug zum Haus Este zu behandeln. Das Sola Busca entstand in einem norditalienischen Kulturraum, der mit venezianischen und möglicherweise ferraresischen Zusammenhängen verbunden wird; Ferrara unter den Este war ein bedeutendes Zentrum höfischer Kunst, humanistischer Bildung, Astrologie und Tarotkultur. Daraus folgt jedoch nicht, dass die drei Gefäße ein Wappen, drei Angehörige der Dynastie oder ein bestimmtes Ereignis der Este-Geschichte darstellen. Das kleine herzförmige Zeichen am unteren Gefäß reicht für eine heraldische Identifikation nicht aus. Historischer Kontext und konkrete Kartenikonographie müssen getrennt bleiben. Das Este-Milieu kann erklären, weshalb eine gelehrte, mehrdeutige und luxuriös gestaltete Bildsprache in diesem kulturellen Horizont denkbar war; es erklärt nicht zweifelsfrei jedes einzelne Detail.

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

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

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

größeren Zusammenhang eintreten. So verkörpert die Drei der Kelche den stillen Augenblick, in dem Vielheit erstmals zur Welt wird.



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

Diese oberen Bauteile sind Deckel. Bei keinem der drei Gefäße ist eine Öffnung sichtbar. Ein Gefäßinneres ist nicht sichtbar. Ein Inhalt ist nicht sichtbar. Die

Gefäße stehen vollständig auf dem Sims. Zwischen ihnen bleiben schmale Abschnitte des blauen Hintergrundes frei. Ihre ähnliche Größe, gleiche Ausrichtung und gleichmäßige Aufstellung verleihen dem oberen Bildteil eine ruhige horizontale Ordnung.

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

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

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

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

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

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

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

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

Die helle Vorderfläche des Behältnisses fällt in zahlreichen Falten nach unten. Schraffuren und Schatten verleihen dem Stoff Volumen und Gewicht. In der unteren Hälfte befindet sich eine dunkle, unregelmäßige Stelle. Ihre Umrisse lassen keine zweifelsfreie Bestimmung zu. Sie darf weder als Wappen noch als Tier, Schriftzeichen, Beschädigung oder aus dem Sack hervortretender Gegenstand bezeichnet werden. Unten endet der Stoff in mehreren übereinanderliegenden Falten und Zipfeln.

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

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

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

Das obere Brett bildet eine feste horizontale Grenze. Oberhalb dieser Linie stehen die drei Gefäße unbewegt. Unterhalb beginnt ein dichter Raum der Tätigkeit. Die roten Schrägen, die geneigten Köpfe und die ausgestreckten Arme führen den Blick

zur Bildmitte. Von dort fällt die Vorderseite des großen Stoffbehältnisses senkrecht nach unten. Die Komposition bewegt sich somit von der geordneten Lagerung über einen konzentrierten Mittelpunkt zur Schwere des unteren Bereichs.

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

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

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

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

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

Unter dieser Voraussetzung erscheint die Kelchsphäre hier nicht als freies Strömen, sondern als begrenztes Inneres. Das Seelische erhält eine Form, wird aber nicht offengelegt. Gefühle, Erinnerungen und Möglichkeiten können in einer solchen

Lesart bewahrt sein, ohne dem Bewusstsein bereits vollständig zur Verfügung zu stehen. Die Karte handelt dann nicht von sichtbarer Fülle, sondern von Verwahrung und Zurückhaltung.

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

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

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

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

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

Der rechte Mensch steht in unmittelbarer Beziehung zum festen Gefäß. Das zweiflügelige Wesen wendet sich dem dunklen Zugang des weichen Behältnisses zu. Dadurch entsteht eine formale Arbeitsteilung. Der Mensch trägt und hält die klar begrenzte Form. Das geflügelte Wesen nähert sich dem teilweise sichtbaren Innenraum. Die eine Gestalt sichert die äußere Gestalt; die andere richtet sich auf die Schwelle zwischen Außen und Innen.

Die zwei Flügel geben dieser kleineren Gestalt eine besondere Funktion. Sie unterscheiden sie eindeutig vom Menschen, ohne sie bereits namentlich festzulegen.

In einer vorsichtigen neuplatonischen Lesart kann ein geflügeltes Wesen als Bild der Vermittlung verstanden werden. Flügel überschreiten die gewöhnliche Bindung des menschlichen Körpers an den Boden. Doch die Figur fliegt nicht. Beide Flügel sind sichtbar, während der Körper tief nach unten gebeugt bleibt.

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

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

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

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

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

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

Hier öffnet sich die saturnische Deutungsebene. Sie ist keine historisch gesicherte planetarische Einzelzuordnung der Vier der Kelche. Peter Mark Adams' Saturn-

These ist eine moderne hermetische Gesamtauslegung des Sola Busca. Saturn erscheint darin als Herr von Zeit, Grenze, Tod, Konzentration, Melancholie, Weisheit und Transformation. Er verbindet das Ende einer alten Ordnung mit der Möglichkeit eines neuen Anfangs.

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

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

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

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

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

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

Der größere Zusammenhang des Decks eröffnet lediglich eine spätere strukturelle Beziehung. Unter den Hofkarten erscheinen Olinpia, Natanabo und Alecxandro M. Natanabo verweist auf den Nektanebos des Alexanderromans, der als ägyptischer Herrscher, Astrologe und Magier in die legendäre Erzählung von Alexanders

Zeugung eintritt. Diese Geschichte gehört zur literarischen Alexandertradition und nicht zur gesicherten Biographie des historischen Königs.

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

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

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

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

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

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

Ihre besondere Wahrheit liegt nicht in einem enthüllten Inhalt, sondern in der Vorbereitung einer möglichen Enthüllung. Die Gefäße bleiben geschlossen. Der dunkle Innenraum gibt nichts Bestimmbares preis. Dennoch ist die Ordnung nicht

tot: Ein Gefäß ist aus der Ruhe herausgetreten, ein Mensch hält es, und ein zweiflügeliges Wesen arbeitet an der Grenze des Verborgenen.

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



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

Der Kopf ist angehoben und nach rechts gerichtet. Das Gesicht erscheint im Profil. Stirn, lange Nase, Mund und vorspringendes Kinn zeichnen sich deutlich gegen den

hellen Hintergrund ab. Der Mund ist leicht geöffnet. Scheitel und Hinterkopf werden von einer dunklen, eng anliegenden, durch verschlungene Linien gegliederten Kopfbedeckung umschlossen. Eine Namensinschrift, ein Rangzeichen oder ein anderes persönliches Kennzeichen, das eine sichere Identifikation der dargestellten Person erlaubte, ist nicht sichtbar.

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

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

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

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

Es wird nichts eingefüllt und nichts ausgegossen. Die Figur trinkt nicht aus einem Gefäß. Keines wird zum Mund geführt. Auch der Besenstiel reicht in kein Gefäß hinein. Die rechte Hand hält ausschließlich einen seitlichen Griff- oder Henkelteil des oberen rechten Gefäßes. Aus der Zugehörigkeit der Karte zur Kelchfarbe darf

daher weder auf sichtbares Wasser noch auf eine Flüssigkeit, einen Empfangsvorgang oder ein Ausgießen geschlossen werden.

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

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

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

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

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

Erst von diesem überprüften Befund aus kann die Interpretation beginnen. Ihr Ausgangspunkt ist weder eine angenommene Flüssigkeit noch eine vermeintliche Geste des Empfangens. Sichtbar ist ein Mensch, der einen Besen und fünf

geschlossene Gefäße durch einen unebenen Außenraum trägt. Der Besen wird gehalten, aber nicht benutzt. Das ergriffene Gefäß wird gestützt, aber nicht geöffnet. Der Weg wird begangen, doch sein Ziel bleibt unsichtbar. Die Karte hält die Handlung zwischen Vorbereitung und Vollzug fest.

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

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

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

Die Fünf erscheint deshalb als Zahl der beanspruchten Mitte. Die Gefäße hängen nicht in ruhiger Symmetrie. Sie verteilen ihr Gewicht auf verschiedene Seiten und Höhen, überschneiden den Körper und verlangen fortwährenden Ausgleich. Die Mitte ist kein geometrischer Punkt, sondern eine lebendige Leistung. Sie muss die fünf Körper tragen, den Besen sichern, über die Steine schreiten und ihre Richtung bewahren.

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

Innerhalb der Zahlenfolge von Eins bis Zehn steht die Fünf in der Mitte. Die Eins enthält eine noch ungeteilte Möglichkeit. Zwei und Drei entfalten Beziehung und Vermehrung. Die Vier kann eine erste Stabilität bilden. Mit der Fünf wird diese

Ordnung aus der Ruhe herausgeführt. Das Vorhandene muss über unebenen Boden bewegt werden und dabei seinen Zusammenhang bewahren.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

So verschränkt Saturn Anfang und Grenze. Die Bindung ermöglicht überhaupt erst den Transport; zugleich darf sie die Bewegung nicht ersticken. Der Verschluss bewahrt das Gefäß; zugleich darf er eine notwendige Wandlung nicht für immer

verhindern. Das Ende einer überlebten Ordnung wird zur Voraussetzung eines neuen Anfangs, wenn Ausscheidung und Bewahrung nach Maß erfolgen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

sind nicht vorhanden. Gefäß, Figuren und Plattform bilden den gesamten dargestellten Raum.

Der Fuß des großen Gefäßes steigt als kurzer, sich verjüngender Schaft auf und trägt einen weit ausladenden Körper. Dessen untere Zone ist durch geschwungene Ränder, Rippen und schraffierte Flächen gegliedert. An beiden Seiten treten große eingerollte Henkel oder ornamentale Ausläufer hervor. Darüber erhebt sich ein voluminöser Mittelteil, dessen Oberfläche unter anderem ein schuppenartiges Muster trägt. Den oberen Abschluss bildet eine weit vorkragende, teller- oder schalenförmige Konstruktion mit kräftigem Rand. Unter diesem Rand läuft ein Fries aus senkrechten Kerben oder Rippen entlang. Hinter dem Rand steigt eine gerundete, mehrfach horizontal gerippte Haube auf.

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

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

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

In den oberen Teil der Gefäßordnung sind drei unbedeckte kindliche Gestalten eingefügt. Die beiden Figuren am oberen Abschluss des großen Gefäßes sind eindeutig geflügelte Putten. Links erscheint der Kopf des ersten Putto mit kurzem Haar. Hinter seinem Körper ragen zwei deutlich erkennbare Flügelspitzen empor. Einer seiner Arme liegt über dem breiten oberen Gefäßrand. Der Putto blickt schräg

nach oben beziehungsweise zur Bildmitte. Welche Stelle sein übriger Körper genau einnimmt, ist durch Rand, Flügel und Überschneidungen nur teilweise zu erkennen.

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

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

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

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

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

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

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

In einer späteren hermetischen Systematik wird die Kelchfarbe der Wassersphäre zugeordnet. Diese Zuordnung ist keine auf der historischen Karte vermerkte Erklärung. Sie gehört zu einer nachträglichen Deutung der vier Farben als Feuer, Luft, Wasser und Erde. Innerhalb dieses Modells bezeichnet Wasser Empfindung, Imagination, Erinnerung, Bindung und die formbare seelische Substanz. Auf der Sechs der Kelche erscheint diese Sphäre jedoch gerade nicht als sichtbares Strömen. Das Wasserhafte kann nur mittelbar als mögliche Innerlichkeit der Gefäße gelesen werden. Was das Bild tatsächlich vor Augen führt, ist die feste Form, durch die ein Inneres überhaupt von einem Äußeren unterschieden wird.

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

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

In einer vorsichtigen hermetischen Lesart können die beiden geflügelten Putten deshalb für beweglichere oder vermittelnde Seelenkräfte stehen. Die ungeflügelte

Figur wäre demgegenüber stärker an Körper, Schwere und gegenständliche Form gebunden. Diese Interpretation beruht auf der sichtbaren Verbindung von Flügeln und erhöhter Position einerseits sowie Flügellosigkeit, gesenkter Haltung und Gefäßberührung andererseits. Sie behauptet nicht, die Karte zeige buchstäblich drei ontologische Seelenteile. Sie übersetzt eine konkrete Bilddifferenz in eine mögliche philosophische Beziehung.

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

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

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

Die Zahl Sechs bezeichnet innerhalb der Reihe eine Neuordnung nach der Fünf. Die Fünf kann als erste Stufe gelesen werden, auf der eine zuvor aufgebaute Ordnung ihre Mitte verliert, sich differenziert oder einer Prüfung ausgesetzt wird. Die Sechs fügt die auseinandergetretenen Kräfte erneut zusammen. Sie stellt jedoch nicht einfach den früheren Zustand wieder her. Was nach einer Krise neu geordnet wird, besitzt eine größere innere Verschiedenheit als zuvor.

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

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

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

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

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

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

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

Plattform verkörpern Festigkeit; die umfassende Verbindung aller Teile entspricht der bindenden Qualität der Kelchsphäre.

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

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

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

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

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

Im größeren literarischen System des Sola Busca bleibt die Alexandertradition dennoch bedeutsam. Die Namen mehrerer Hofkarten führen in das Umfeld Alexanders und greifen, wie Peter Mark Adams herausgearbeitet hat, auf die Alexanderroman-Tradition sowie auf antike historische und mythographische Quellen zurück. Alexanders Ursprung wurde darin zwischen menschlicher

Abstammung, königlicher Legitimation, astrologischer Berechnung, Täuschung und göttlichem Anspruch angesiedelt. Sein Anfang ist deshalb kein einfacher biologischer Anfang, sondern eine vielfach überformte Herkunftserzählung.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

7 der Kelche

-



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

Auf der roten Deckfläche ruht der breite Fuß eines großen, annähernd axial aufgebauten Schaustücks. Sein unterster sichtbarer Teil besteht aus mehreren

übereinanderliegenden ovalen Platten. Darüber erhebt sich ein gewölbtes Zwischenstück, dessen Oberfläche durch längliche, blattähnliche Formen gegliedert ist. Es trägt einen weit ausladenden, stark ornamentierten Aufbau. Dieser verbreitert sich nach beiden Seiten in zahlreiche regelmäßig wiederholte, gebogene Rippen oder Bügel. Ihre genaue gegenständliche Funktion ist nicht zweifelsfrei bestimmbar. Vor ihnen verlaufen zwei dunkle, schräg aufsteigende, geflochten oder blattartig wirkende Stränge, die sich in der Mitte zu einer hängenden Bogenform vereinigen. An ihren seitlichen Ansatzstellen und am unteren Treffpunkt sitzen rote, rundliche Zierelemente.

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

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

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

Sechs kleinere Gefäße umgeben die Mittelachse in drei Paaren. Zwei schweben oder ruhen im oberen blauen Feld zu beiden Seiten des Kopfes, zwei befinden sich neben dem geöffneten Mittelgefäß, zwei stehen unten vor dem roten Kasten. Alle sechs besitzen einen bauchigen Körper, einen kleinen Standfuß, seitliche geschwungene Henkel und ein breites, schräg gestreiftes Band um ihre Mitte. Ihr oberer Abschluss besteht jeweils aus einer gewölbten, aufgesetzten Form, die in einem kleinen Knauf endet. Bei keinem dieser sechs Gefäße ist eine Öffnung sichtbar. Ein Gefäßinneres

ist nicht sichtbar. Ein Inhalt ist nicht sichtbar. Die gewölbten oberen Bauteile sind ihrem Aufbau nach vorrangig als Deckel anzusprechen, nicht als offene Schalenränder. Bei den beiden Gefäßen der mittleren Ebene sitzen auf den oberen Abschlüssen zusätzlich strahlen- oder pflanzenartig auseinandergehende Zierformen. Auch dort ist unter diesen Aufsätzen keine Öffnung erkennbar.

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

Die räumliche Ordnung beruht auf dieser Abweichung innerhalb der Wiederholung. Die sechs kleineren Gefäße bilden drei annähernd spiegelbildliche Paare. Sie besetzen oben, Mitte und unten die seitlichen Zonen. Das siebte Gefäß ist nicht lediglich ein weiteres Glied dieser Reihe. Es ist größer, zentral, geöffnet und in einen vierteiligen Sockelbau eingefügt. Die Zahl Sieben wird daher nicht durch sieben gleichrangige Gegenstände veranschaulicht, sondern durch sechs Entsprechungen und eine hervorgehobene Mitte. Auch die menschliche Gestalt steht nicht als zusätzliches achtes Element außerhalb der Ordnung. Sie erscheint an der Stelle, an der das siebte Gefäß von den übrigen abweicht.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Eine Beziehung entsteht erst auf der Ebene des Gesamtzyklus. Die zentrale jugendliche Gestalt kann als vorausweisendes Bild eines Menschen gelesen werden, dessen Herkunft noch nicht in einen eindeutigen Rang übersetzt ist. Wie der Alexander der Legende zwischen menschlicher Genealogie und übermenschlichem

Anspruch steht, befindet sich die Gestalt zwischen Gefäß und Welt, Innenraum und äußerer Erscheinung, Unbestimmtheit und späterer Personifikation. Das ist eine strukturelle, keine ikonographische Gleichsetzung. Die Alexanderlegende erklärt kein sichtbares Detail; sie bietet vielmehr eine spätere Sprache für die im Bild bereits vorhandene Spannung einer Gestalt, die aus einer verborgenen Mitte ihre besondere Stellung empfängt.

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

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

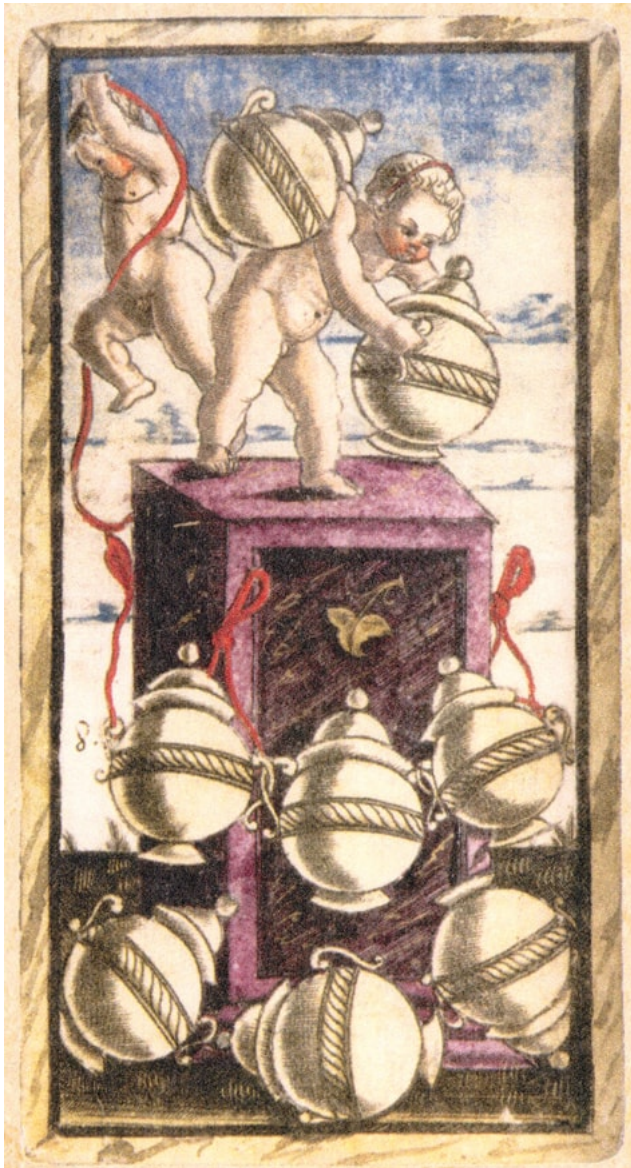
Saturn bezeichnet in dieser hermetischen Lesart Zeit, Grenze, Tod, Konzentration, Melancholie, Weisheit und Transformation. Seine Kraft ist nicht einfach die Verneinung des Lebens. Sie trennt das Tragfähige vom Ungeformten. Sie verschließt sechs Gefäße und lässt eines geöffnet erscheinen; sie verhindert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

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

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

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

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



Das hochformatige Kartenbild ist von einem hellen äußeren Rand und einer dunklen inneren Linie eingefasst. Innerhalb dieses Rahmens liegt ein blauer, stellenweise wolkig aufgehellter Grund. Eine durchgehende Landschaft ist nicht ausgearbeitet; einzelne kurze blaue Striche deuten lediglich räumliche Ferne oder eine unbestimmte Umgebung an. Das Bildfeld wird von einem großen, annähernd quaderförmigen Körper beherrscht, der die mittlere Achse einnimmt. Seine sichtbare Oberseite ist rosaviolett, seine linke Seitenfläche fast schwarz. Die Vorderseite besitzt einen breiten violetten Rahmen um ein dunkles, rötlich schraffiertes Innenfeld. In dessen oberer Hälfte befindet sich ein kleines gelbes, geflügelt wirkendes Zeichen; wegen seiner vereinfachten Form lässt es sich nicht zweifelsfrei als bestimmtes Tier oder

Emblem identifizieren. Der quaderförmige Körper erinnert an eine Truhe, einen Schrein oder einen kastenartigen Sockel. Ein Schloss, eine deutlich erkennbare Türöffnung oder ein geöffneter Deckel sind jedoch nicht sichtbar. Auch Scharniere lassen sich nicht sicher feststellen. Seine genaue gegenständliche Funktion bleibt daher offen.

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

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

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

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

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

Die räumliche Ordnung beruht auf einer deutlichen Zweiteilung. Oben stehen die beiden lebenden Gestalten auf dem Kasten und haben jeweils ein Gefäß bei sich; unten bildet die Gruppe der sechs unbelebten Gefäße ein dichtes, unruhiges Feld. Der Kasten vermittelt zwischen beiden Zonen. Seine feste Vertikale kontrastiert mit den runden Gefäßkörpern, seine dunklen Flächen mit den hellen Körpern der Kinder und den elfenbeinfarbenen Gefäßen. Das Auge wird zunächst zu den beiden Gestalten geführt, dann über die Front des Kastens zu den sechs Gefäßen hinabgezogen. Gleichzeitig erzeugen die roten Bänder eine Gegenbewegung: Sie steigen an den Seiten empor, verschwinden hinter Körpern und Gegenständen und treten an anderer Stelle wieder hervor. Die sichtbare Handlung ist begrenzt, aber eindeutig. Zwei kindliche Gestalten tragen oder handhaben geschlossene Gefäße. Sechs weitere Gefäße sind bereits unten versammelt. Nicht dargestellt sind Ankunft und Ausgang dieser Bewegung.

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

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

Die Zuordnung der Kelche zum Wasser, zur Seele, zur Erinnerung und zur Empfänglichkeit gehört einer späteren esoterischen Systematisierung an; sie ist nicht als gesicherte ursprüngliche Bedeutung des um 1490 entstandenen Bildes auszugeben. Als hermetische Lesart bleibt sie dennoch fruchtbar, sofern sie sich dem

Bildbefund unterordnet. Wasser erscheint hier nicht sichtbar. Die wasserhafte Sphäre kann daher nur mittelbar gedacht werden: als das Bewegliche, das durch eine feste Hülle gehalten werden müsste; als seelische Erfahrung, die nicht zerfließen darf, wenn sie bewahrt werden soll. Die Karte zeigt dann weniger das Wasser selbst als die Grenze, ohne die Wasser keine dauerhafte Gestalt besitzt.

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

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

Das Verhältnis von Zahl und Farbe gewinnt dadurch besondere Präzision. Wenn die Kelchsphäre als Bereich seelischer Aufnahme verstanden wird, führt die Acht nicht einfach zu einem Mehr an Gefühl oder Inhalt. Sie führt zur Organisation dessen, was getragen, verschlossen, bewegt und abgesetzt werden kann. Empfänglichkeit verwandelt sich in Verantwortlichkeit. Was die Seele aufgenommen haben mag, darf nicht mehr formlos bleiben; es erhält Gewicht, Begrenzung und eine bestimmte Lage innerhalb des Ganzen. Die zwei kindlichen Träger machen diese Last sichtbar, ohne sie als Qual darzustellen. Ihre Körper sind angestrengt, doch nicht zusammengebrochen. Das Getragene verlangt Aufmerksamkeit.

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

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

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

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

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

Hier berührt die Karte die anderen Farben der Kleinen Arkana. Was in den Schwertern als Trennung und scharfe Entscheidung erscheinen könnte, zeigt sich in der Acht der Kelche als bewahrte Grenze. Was die Stäbe durch aufwärtsdrängende Kraft und unmittelbare Bewegung ausdrücken, wird hier zur Last, die körperlich weitergetragen werden muss. Was die Münzen durch Gewicht, Bestand und materielle Verkörperung leisten, tritt in dem schweren Kasten, den standfesten Füßen und den kugeligen Gefäßkörpern hervor. Die Kelche nehmen damit Eigenschaften der übrigen Sphären in sich auf, ohne mit ihnen identisch zu werden: Unterscheidung als Verschluss, Feuer als rote Bewegungslinie, Erde als tragende

Form. Die Karte ist gerade deshalb ein Mikrokosmos der Kleinen Arkana, weil sie zeigt, dass keine Grundkraft allein reifen kann.

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

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

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

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

Der Bezug zum Haus Este verlangt dieselbe Unterscheidung. Der Ferrareser Hof war tatsächlich ein bedeutendes Zentrum höfischer Kartenkultur, humanistischer Gelehrsamkeit und astrologischer Interessen. Gleichwohl ist eine Auftraggeberschaft der Este für den Sola-Busca-Satz nicht urkundlich gesichert. Kunsthistorische Forschungen haben das Deck in das kulturelle Spannungsfeld zwischen Ferrara, den Marken und Venedig eingeordnet und seine Nähe zu hermetisch-alchemischen Strömungen des späten Quattrocento hervorgehoben; die Zuschreibungen des Bildprogramms und seiner Urheberschaft bleiben teilweise hypothetisch. Die erhaltene vollständige, kolorierte Folge wird gewöhnlich auf 1491 datiert und heute in der Pinacoteca di Brera bewahrt; der Sola Busca gilt als der früheste vollständig erhaltene Satz von achtundsiebzig Tarotkarten mit szenisch ausgestalteten Zahlenkarten. Diese historische Einordnung trägt das Bild, ersetzt aber nicht seine Betrachtung. [British Museum](#) und [Public Domain Review](#) dokumentieren den Bestand und seine kunsthistorische Sonderstellung.

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

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

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

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

Gerade darin verschränkt sich Saturn mit dem Anfang. Die kindlichen Gestalten stehen für sichtbare Jugendlichkeit, während die geschlossenen Gefäße den Charakter des Alten, Geformten und bereits Vollendeten tragen. Junges Leben bewegt alte Formen. Anfang und Grenze erscheinen nicht als Gegensätze, sondern als wechselseitige Bedingungen. Ohne die feste Hülle könnte ein möglicher Inhalt nicht bewahrt werden; ohne die jungen Träger bliebe die Hülle unbewegt. Saturn ist deshalb in dieser Karte nicht nur das Ende einer Bewegung. Er ist die Bedingung, unter der eine neue Bewegung überhaupt Gestalt gewinnt.

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

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

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

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

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



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

Bei keinem der neun Gefäße ist eine tatsächliche Öffnung eindeutig sichtbar. Ein Gefäßinneres ist nicht einsehbar. Ein Inhalt ist nicht erkennbar. Die gerippten

Mittelzonen können als Verbindung, Naht, Einfassung oder dekorativ gegliederter Abschluss beschrieben werden; sie dürfen jedoch nicht allein wegen ihrer schalenähnlichen Kontur als offene Ränder gelten. Die glatten, gewölbten Partien liegen über beziehungsweise an diesen Mittelzonen und lassen die Behälter insgesamt geschlossen oder zumindest verschlossen erscheinen. Wo zwei Konturen aneinanderstoßen, entsteht keine zweifelsfreie Einsicht in einen Hohlraum. Ebenso ist weder ein Einfüllen noch ein Ausgießen dargestellt. Aus dem Vorhandensein der Gefäße folgt somit kein sichtbarer Empfangs-, Füllungs- oder Entleerungsvorgang.

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

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

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

Die räumliche Ordnung beruht auf einer doppelten Spannung. Die neun geschlossenen Behälter verteilen sich über nahezu die ganze Bildfläche, während die eine Mischgestalt die bewegte Mitte bildet. Die Gefäße sind voneinander getrennt

und doch durch Wiederholung zu einer Gruppe verbunden. Die Figur dagegen ist einmalig, aber in sich geteilt: menschlich im oberen, andersartig im unteren Bereich. So begegnen einheitliche Vielheit und gespaltene Einheit einander. Die Gefäße wiederholen eine Grundform in neun verschiedenen Lagen; die Gestalt verbindet zwei Naturen in einem einzigen Leib.

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

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

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

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

spricht daher weniger von Füllung als von der Grenze, an der Verborgenes gerade dadurch bewahrt wird, dass es nicht offenliegt.

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

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

Im Rückblick auf die vorausgehenden Kelchkarten kann die Neun als Verdichtung einer fortschreitenden Vermehrung gelesen werden. Mit jeder Zahl wächst nicht nur die Menge der Gefäße; auch das Verhältnis zwischen menschlicher oder nichtmenschlicher Gestalt und Gegenstand wird komplexer. Auf der Neun haben die Behälter den Raum nahezu erobert. Die Gestalt beherrscht sie nicht von außen. Sie ist zwischen ihnen eingesetzt, teilweise von ihnen verdeckt und körperlich mit mehreren von ihnen verbunden. Damit verschiebt sich die Frage von der bloßen Anzahl zur Tragfähigkeit: Wie kann eine einzelne Gestalt inmitten einer fast vollständig gewordenen Vielheit ihre eigene Form bewahren?

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

Auch zu den anderen Farben tritt sie in ein bestimmtes Verhältnis. Die Stäbe geben Impuls und Richtung; die Schwerter schneiden Unterschiede heraus; die Münzen verleihen Dauer und Gewicht. Die Neun der Kelche zeigt, was geschieht, wenn diese Kräfte in die seelische Sphäre eingehen: Sie werden nicht einfach ausgelöscht,

sondern umschlossen. Die festen Konturen der Gefäße erinnern an die begrenzende Qualität der Münzen, ihre unterschiedlichen Ausrichtungen an die richtungsbildende Kraft der Stäbe, ihre scharf bezeichneten Nähte und Teilungen an die unterscheidende Funktion der Schwerter. Die Kelchsphäre besteht demnach nicht in einer formlosen Verschmelzung. Sie kann nur verbinden, was zuvor eine Gestalt und eine Grenze erhalten hat.

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

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

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

In der spätantiken Alexanderromanze ist Nektanebos ein ägyptischer König und Magier, der nach Makedonien flieht, Olympias täuscht und sich ihr in der Gestalt beziehungsweise unter der Maske des Gottes Ammon nähert. Plutarch überliefert daneben Erzählungen von einem Blitz, der Olympias' Leib trifft, und von einer Schlange an ihrer Seite. Beide Überlieferungskomplexe gehören zur mythischen Umformung von Alexanders Geburt, nicht zur gesicherten Biographie. Die Nektanebos-Erzählung wurde in der Forschung als Teil einer ägyptischen Legitimationsgeschichte verstanden, die Alexander zum Erben pharaonischer Herrschaft machte (Beverly Berg, „An Early Source of the Alexander Romance“; Plutarch, *Alexander* 2–3).

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

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

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

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

Als spätere hermetische Deutungsebene erhellt Saturn jedoch mehrere konkret sichtbare Strukturen. Die Gefäße sind begrenzt und verschlossen. Die Zahl Neun

steht am äußersten Rand vor dem Abschluss der Dekade. Der geschwänzte Leib windet sich zwischen Aufrichtung und Rückkehr. Die Figur trägt die Last der vervielfachten Formen, ohne sie zu öffnen oder zu zerstören. Darin begegnen Zeit, Grenze, Konzentration und Verdichtung. Saturn bedeutet hier nicht, dass ein dunkler Bildteil nachträglich zum Planeten erklärt werden müsste. Er bezeichnet vielmehr das Gesetz, das die sichtbaren Formen zusammenhält: Jede Gestalt entsteht durch Begrenzung; jede Reife verlangt Dauer; jeder Übergang führt an einen Punkt, an dem die bisherige Form weder einfach fortgesetzt noch beliebig aufgelöst werden kann.

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

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

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

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

Innerhalb des Gesamtweges der Kleinen Arkana ist die Neun der Kelche deshalb die notwendige Erfahrung des nahezu erfüllten, aber noch nicht versöhnten Reichtums.

Sie führt die seelische Vielheit bis an ihre äußerste Verdichtung und bewahrt zugleich die Erinnerung an den vorpersonalen, naturhaften Grund des Menschen. Erst nachdem diese Mischgestalt ihren Platz erhalten hat, kann die Zehn eine neue Mitte ausbilden und können die Hofkarten die Kelchqualität in unterscheidbare menschliche Haltungen überführen.

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



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

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

Drei Gefäße bestimmen den oberen Bereich. Links und rechts liegen zwei große Exemplare schräg in den oberen Ecken. Das linke Gefäß steigt von links unten nach

rechts oben an; das rechte ist entgegengesetzt geneigt. Beide reichen teilweise über den Bildausschnitt hinaus und werden durch den Rahmen beschnitten. Zwischen ihnen ist der gewölbte, von einem Knauf bekrönte Abschluss eines weiteren, weitgehend verdeckten Gefäßes zu erkennen. Davor steht ein großes, frontal gesehenes Gefäß. Sein breiter Körper, seine beiden eingerollten Henkel, sein geripptes Querband und sein niedriger Fuß sind vollständig ausgebildet. Hinter und seitlich unter ihm liegen zwei weitere Gefäße, deren Körper einander nicht berühren, durch die enge Staffelung jedoch beinahe eine durchgehende horizontale Masse bilden.

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

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

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

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

beziehungsweise Umschlingungen und farbig akzentuierte Körper; ein eindeutig identifizierbares Werkzeug oder eine ausgeführte Tätigkeit ist nicht dargestellt.

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

Erst von diesem Befund aus kann die Deutung beginnen. Ihre erste und wichtigste Grenze ist die Geschlossenheit der Gefäße. Die Karte stellt keine Aufnahme dar, sondern Verwahrung; keine Füllung, sondern Abschließung; keinen fließenden Austausch, sondern eine gegliederte und bewachte Vielheit. Selbst „Verwahrung“ bleibt dabei bereits ein Deutungswort. Bildlich zweifelsfrei ist zunächst nur, dass die Gefäße durch gewölbte Aufsätze verschlossen erscheinen und weder ihr Inneres noch ein Inhalt zugänglich wird. Die symbolische Frage lautet deshalb nicht, was sichtbar in sie hineingelangt, sondern was eine Ordnung bedeutet, deren Inneres dem Blick entzogen bleibt.

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

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

Verbindung dieses konkreten Gesichtes mit seinem Namen dagegen nicht (Stanford Encyclopedia of Philosophy).

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

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

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

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

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

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

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

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

Auch das Verhältnis zu den anderen Farben lässt sich von dieser Grenze her bestimmen. Die Stäbe können in einer späteren Elementlehre als Impuls und Feuer, die Schwerter als Unterscheidung und Luft, die Münzen als Verkörperung und Erde gelesen werden. Die Kelche bilden dann jene Sphäre, in der Handlung, Erkenntnis und materielle Erfahrung zu innerer Geschichte werden. Doch die Zehn zeigt, dass

Integration nicht dasselbe ist wie Vermischung. Die zehn Gefäße bleiben voneinander unterscheidbar. Das Schwertprinzip der Trennung ist in ihren Konturen gegenwärtig, das Münzprinzip der Körperlichkeit in ihrer Schwere, das Stabprinzip der gerichteten Bewegung in ihren Diagonalen. Die Kelchsphäre vereinigt die anderen Kräfte nicht, indem sie deren Unterschiede auflöst, sondern indem sie ihnen einen gemeinsamen seelischen Raum gibt.

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

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

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

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

werden darf und dass Reife auch darin besteht, ein unbekanntes Inneres als unbekannt anzuerkennen.

Von hier aus lässt sich vorsichtig eine Verbindung zur Alexanderzeugungslegende herstellen. Im antiken und mittelalterlich weit verbreiteten Alexanderroman ist Alexander nicht einfach der natürliche Sohn Philipps. Nektanebos, der geflohene ägyptische König und Magier, nähert sich Olympias unter der Gestalt beziehungsweise im Namen des Gottes Ammon und wird zum verborgenen Vater Alexanders. Die Überlieferung kennt zahlreiche Fassungen; der Kern der pseudokallisthenischen Genealogie, Alexander als Sohn des Nektanebos und der Olympias, ist historisch als Legendenstoff belegt (*Encyclopaedia Iranica*). Das Sola-Busca-Deck nimmt diesen Alexanderkreis ausdrücklich in seinen Hofkarten auf: Alexandro M. erscheint als Schwertkönig, Olinpia als Schwertkönigin, Amone als Schwertritter und Natanabo als Kelchritter. Damit ist die Alexandertradition für das Deck relevanter als eine bloße freie Assoziation.

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

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

Der Este-Bezug ist ähnlich abgestuft zu behandeln. Ferrara war im 15. Jahrhundert ein bedeutendes Zentrum höfischer Kunst, humanistischer Bildung und der frühen Tarotkultur. Das Konzil, an dem Plethon teilnahm, begann in Ferrara; damit berührt seine historische Wirkung unmittelbar jenen Kulturraum, in dem platonisches Denken, dynastische Repräsentation und gelehrte Bildprogramme einander begegneten. Eine Beauftragung des Sola Busca durch das Haus Este ist jedoch urkundlich nicht gesichert. Die offizielle Brera-Präsentation datiert das Deck um 1490 und verbindet es in ihrer kunsthistorischen Zuschreibung mit Nicola di Maestro Antonio; sie behandelt es als das älteste vollständig erhaltene italienische

Tarot und ordnet es in einen komplexen hermetisch-alchemischen Kontext ein (Pinacoteca di Brera). Der Este-Hof ist daher ein historisch plausibler Resonanzraum, kein bewiesener Auftraggeber dieser Karte.

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

Auf neuplatonischer Ebene wird das Bild zu einer Übung über das Eine und das Viele. Das Eine erscheint nicht als zusätzliches elftes Glied. Es ist die Beziehung, durch welche die zehn Glieder als Ganzes erkennbar werden. Das Gesicht vernichtet die Vielheit nicht und löst die Gefäße nicht in eine unterschiedslose Einheit auf. Es bildet eine Mitte, von der aus ihre Verschiedenheit zusammen gesehen werden kann. Dies ist keine vollendete Henosis, keine bildlich dargestellte Verschmelzung mit dem Einen. Es ist der vorhergehende Zustand: Sammlung des Intellekts, Überwindung der Zerstreung, Hinwendung auf eine Ordnung, deren Innerstes noch verborgen bleibt.

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

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

Innerhalb des Gesamtweges der Kleinen Arkana ist diese Karte notwendig, weil Entwicklung nicht bei Vermehrung stehenbleiben kann. Feuer kann weitere

Bewegungen erzeugen, Luft weitere Unterschiede setzen, Erde weitere Formen bilden und Wasser weitere Erfahrungen verbinden; doch jede Reihe erreicht einen Punkt, an dem mehr nicht länger tiefer bedeutet. Die Zehn setzt die Grenze. Sie verlangt, dass aus der Summe eine Gestalt, aus der Folge ein Gedächtnis und aus der Wiederholung ein Bewusstsein hervorgehe. Erst danach können die Hofkarten zeigen, wie eine solche Qualität gelernt, bewegt, innerlich getragen und verantwortlich verkörpert wird.

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



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

Die Bekleidung besteht aus mehreren deutlich voneinander abgesetzten Teilen. Ein blaues, eng anliegendes Obergewand bedeckt Arme und Oberkörper. Darüber liegt

ein rotes, weit ausschwingendes Kleidungsstück mit kurzem, gefälteltem Schoß. Sein unterer Saum ist durch zwei helle Linien und eine schmale goldfarbene Randzone gegliedert. Am Rücken setzt sich das rote Gewand in mehreren übereinanderliegenden, gezackten oder gelappten Stoffpartien fort. Ein weißes Band oder Tuch zieht sich von der linken Schulter schräg über den Oberkörper und fällt an der Vorderseite bis beinahe zum Boden herab. Eine schmale dunkle Schnur hängt rechts hinter der Figur herab und endet in einer großen dunklen Quaste.

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

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

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

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

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

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

Zwischen Figur und Gefäß bleibt ein schmaler freier Raum. Die erhobene Hand liegt vor dem blauen Hintergrund und hinter keinem Bestandteil des Gefäßes. Ihre Finger enden deutlich vor dem aufragenden Bündel. Es findet somit kein nachweisbarer stofflicher Austausch statt. Nichts wird aus der Hand in das Gefäß gegeben, nichts aus dem Gefäß empfangen. Der bildliche Vorgang beschränkt sich auf Annäherung, Hinwendung und eine offene Handgeste.

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

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

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

Die Kelchsphäre darf in einer späteren hermetischen Ordnung mit Seele, Empfänglichkeit, Erinnerung und Verbindung in Beziehung gesetzt werden. Diese Zuordnung ist keine gegenständliche Beschreibung des Bildes und kein Beweis für

unsichtbares Wasser. Auf der Karte erscheint kein Wasser. Die spezifische Aussage des Bildes liegt vielmehr darin, dass Empfänglichkeit hier nicht durch ein offenes Behältnis dargestellt wird. Sie liegt in der menschlichen Gebärde, im gesenkten Blick und im Abstand, der weder Gleichgültigkeit noch Besitznahme zulässt. Aufnahmefähigkeit wird zur Disziplin des aufmerksamen Gegenüberstehens.

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

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

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

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

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

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

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

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

Gerade deshalb darf diese Legende nicht rückwärts in das Bild des Buben eingetragen werden. Die jugendliche Figur ist weder durch Inschrift noch durch eindeutige Attribute als Alexander, Nektanebos oder eine andere bestimmte Person bezeichnet. Auch das Gefäß zeigt keine sichtbare Zeugung, Schwangerschaft oder Geburt. Der Alexanderbezug entsteht erst aus der Stellung der Karte: Der namenlose Bube steht unmittelbar vor Natanabo und damit vor einer Gestalt, die innerhalb der späteren Deutungskette zur wundersamen Empfängnis Alexanders führt. Er bildet nicht die Zeugung selbst ab, sondern kann als unbestimmte Schwelle vor jener narrativen und initiatischen Konkretisierung gelesen werden.

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

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

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

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

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

Saturn verbindet Ende und Anfang. Hinter dem Buben liegt die abgeschlossene Zahlenreihe; vor ihm beginnt die Verkörperung der Kelchkraft. Er selbst steht genau auf dieser Naht. Das Ende der Dekade wird durch Begrenzung verdichtet, bis aus ihm eine neue menschliche Form hervorgeht. Darin liegt die alchemistische Möglichkeit der Karte. Sie zeigt keinen sichtbaren Laborvorgang und keinen nachweisbaren Stoffwechsel im Gefäß. Alchemistisch lesbar ist vielmehr die formale Situation: Ein geschlossenes Gefäß bewahrt eine unbekannte Innerlichkeit, während der Adept außerhalb seiner Wandung die eigene Haltung ordnet. Nicht das behauptete Material im Behälter, sondern die Disziplin vor dem Behälter bildet den Anfang des Werkes.

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

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

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



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

Das hellbraune Pferd füllt die untere und mittlere Bildzone fast vollständig aus. Sein Körper ist von der Seite wiedergegeben, der Kopf leicht zum Betrachter gedreht und zugleich nach rechts gesenkt. Ein dunkler Riemen verläuft über Stirn und Maul. Das sichtbare Auge liegt unter einer kräftig bezeichneten Brauenpartie. Die kurze dunkle

Mähne folgt dem gebogenen Hals. Das linke Hinterbein steht zurückgesetzt auf dem Boden; der sichtbare Hinterhuf ist dunkel gefärbt. Das andere Hinterbein wird weitgehend vom Körper verdeckt. Das vordere Standbein reicht beinahe senkrecht zum unteren Bildrand. Das zweite Vorderbein ist im Gelenk stark gebeugt und nach vorn angehoben. Sein Huf befindet sich unmittelbar über dem kleinen Knauf des rechts unten stehenden Gefäßes. Zwischen Huf und Knauf ist in der Reproduktion höchstens ein sehr schmaler Zwischenraum erkennbar; die Komposition lässt beide Formen nahezu aufeinandertreffen. Sicher sichtbar ist, dass das Pferd weder in das Gefäß tritt noch seinen Huf in eine Öffnung setzt.

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

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

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

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

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

Am unteren rechten Kartenrand steht ein großes, reich gegliedertes Gefäß auf einem breiten Fuß. Sein gedrungener Gefäßkörper wird durch senkrechte Striche, horizontale Bänder und ornamentale Zonen gegliedert. Der Fuß besteht aus einer schmalen Stütze und einer weit ausladenden, flachen Basis. Auf dem Gefäßkörper liegt ein deutlich abgesetztes oberes Bauteil. Über einem breiten horizontalen Abschluss befindet sich eine gewölbte, gerippte Form, die von einem kleinen knopfförmigen Aufsatz bekrönt wird. Dieser Aufbau ist als Deckel erkennbar. Er sitzt auf dem Gefäß und schließt es nach oben ab.

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

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

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

Zu dieser horizontalen Spannung tritt die vertikale Beziehung zwischen Flügel und Gefäß. Der Flügel liegt in der oberen, das Gefäß in der unteren Bildhälfte. Der eine gehört dem Körper des Reiters an und erhebt sich über den Boden; das andere steht

schwer und geschlossen auf einem breiten Fuß. Zwischen beiden vermittelt das Pferd. Sein erhobener Huf nähert sich dem Deckelknauf, während der Reiter über ihm seine leere Hand ausstreckt. So verbindet die Bildordnung Höhe und Tiefe, Beweglichkeit und Standfestigkeit, belebten Körper und geschlossenen Gegenstand. Diese Gegensätze werden nicht aufgehoben. Sie werden in einem einzigen angespannten Augenblick zusammengehalten.

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

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

Das geschlossene Gefäß ist für diese Rangstufe entscheidend. Der Ritter hält es nicht in der Hand und führt es nicht mit sich. Er trifft auf eine bereits bestehende, sorgfältig begrenzte Form. Seine Bewegung wird nicht durch ein offenes Angebot beantwortet. Das Gefäß gibt nichts preis. Es fordert ein Verhältnis zur Verschllossenheit. Der Ritter kann nicht einfach empfangen; er muss erkennen, dass das Innere seiner unmittelbaren Verfügung entzogen bleibt.

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

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

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

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

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

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

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

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

erheblichem Umfang aus der Alexanderromanze und angrenzenden antiken Quellen entwickelt wurden.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Für eine höfische Elite war die Alexanderfigur von besonderem Gewicht. Sie verband militärischen Ruhm, philosophische Erziehung, universale Herrschaft und außergewöhnliche Abstammung. Dynastien konnten sich in solchen antiken Gestalten spiegeln und ihre eigene politische Rolle durch legendäre Genealogien erhöhen. Natanabo führt jedoch die problematische Unterseite dieses Anspruchs vor

Augen: Am Ursprung der heroischen Legitimation steht möglicherweise keine reine Offenbarung, sondern eine kunstvoll erzeugte Erzählung. Die Herrschaft über Bilder und Ursprungsmythen wird selbst zu einer Form politischer Macht.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Innerhalb des Gesamtweges der Kleinen Arkana ist diese Wahrheit unentbehrlich. Die menschliche Reife besteht nicht nur darin, Kräfte zu besitzen. Sie besteht darin,

ihre Herkunft, Grenze und Wirkung zu verantworten. Der Ritter ist noch kein König, weil Richtung noch keine Souveränität und Bewegung noch keine Vollendung ist. Er muss sich bewähren, indem er zwischen innerer Berufung und äußerer Wirklichkeit unterscheidet.

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

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

Königin der Kelche



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

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

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

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

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

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

Die rechte Hand ist nach vorn zum großen Gefäß ausgestreckt. Ihre Finger berühren den der Frau zugewandten Henkel. Die Hand hebt das Gefäß nicht an und umschließt den Henkel nicht vollständig. Auch ein Ziehen, Kippen oder Drehen ist

nicht dargestellt. Zwischen der ruhenden linken Hand auf dem Tier und der leicht angesetzten rechten Hand am Gefäß besteht ein deutlicher Unterschied: Die linke Hand liegt flächiger auf, während die rechte nur mit den Fingern Kontakt herstellt.

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

Sein großer, annähernd eiförmiger Körper ist durch senkrechte Rippen in mehrere gewölbte Felder geteilt. Ein breites waagrechtes Band umgreift die Mitte. Zu beiden Seiten setzen große, mehrfach geschwungene Henkel an, deren Enden sich nach außen und unten einrollen. Der Gefäßkörper verengt sich oberhalb des Mittelbandes und endet in einem flachen, perspektivisch elliptisch erscheinenden oberen Bauteil. Dort lassen sich ein äußerer Rand und eine dunklere mittlere Zone unterscheiden.

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

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

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

Die gesicherte Bildordnung wird damit von drei Hauptkörpern bestimmt: der gekrönten Frau, dem delphin- oder fischartigen Tier auf dem Sitz und dem großen

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

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

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

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

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

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

Darin liegt die innere Dramaturgie der Karte. Polisena bewegt sich nicht vom Tier weg und nimmt das Gefäß nicht an sich. Sie hält beide Beziehungen gleichzeitig aufrecht. Die linke Hand bleibt bei dem, was sie trägt; die rechte prüft, was ihr

gegenübersteht. Ihre Haltung zeigt weder Unterwerfung unter das Animalische noch Herrschaft über das Gefäß. Sie sitzt an der Grenze zwischen Nähe und Abstand.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Das Tier unter ihrer linken Hand erweitert diese Konstellation. Die Karte stellt Polisena zwischen zwei nichtmenschliche Bereiche: unter ihrer linken Hand das große Meerestier, vor ihrer rechten Hand das geöffnete Gefäß mit seinen emporragenden Formen. Die Königin vermittelt somit zwischen tierischer Tragkraft und einem begrenzten Ort des Hervortretens. Die Zeugung selbst ist nicht dargestellt. Es gibt keinen sichtbaren Geschlechtsakt, keine sichtbare Schwangerschaft und kein Kind. Die Karte zeigt vielmehr eine symbolisch verdichtete Voraussetzung von Zeugung: die Verbindung von lebendiger Kraft, verborgenem Innenraum und königlicher Mittlerschaft.

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

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

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

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

Auf neuplatonischer Ebene erscheint Polisena als vermittelnde Seele. Unter ihrer linken Hand liegt das lebendige Tier; ihre rechte Hand reicht zum künstlich gefertigten Gefäß. Das Tier kann für eine Kraft stehen, die der begrifflichen

Ordnung vorausliegt. Das Gefäß stellt Grenze, Maß und geformten Innenraum dar. Die Seele verbindet Natur und Form, ohne eine von beiden aufzuheben.

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

Auch das Verhältnis von Sichtbarem und Unsichtbarem ist genau abgestuft. Der Kopf des Meerestieres ist sichtbar, sein vollständiger Körpverlauf bleibt durch Frau und Sitz teilweise verdeckt. Das Gefäß besitzt eine sichtbare Öffnung, doch sein Inneres ist nur in einem kleinen Ausschnitt einsehbar. Bei beiden zentralen Gegenständen zeigt die Karte genug, um ihre Gegenwart festzustellen, aber nicht genug, um sie vollständig zu beherrschen. Erkenntnis bewegt sich deshalb zwischen genauer Beobachtung und dem Anerkennen einer verbleibenden Unbestimmtheit.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

König der Kelche



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

Die Figur trägt ein kurzes rotes Obergewand. Seine Ärmel sind an den Schultern weit und gerundet; an ihren unteren Abschlüssen erscheinen ebenfalls rote, gefaltete Partien. Unter dem Obergewand liegt ein helles Untergewand mit weiten Ärmeln und umgeschlagenen Säumen. Mehrere schmale gelbliche Linien fassen den Halsausschnitt ein. Um die Hüften verläuft eine Reihe länglicher roter, teilweise hell konturierter Stoffteile, die blatt- oder flammenförmig nach unten weisen. Unter ihnen tritt ein heller Stoff hervor, der sich über den Sitz legt.

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

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

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

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

Der Hintergrund ist überwiegend hell. Zahlreiche kurze blaue Striche verlaufen darin waagrecht oder leicht schräg. Sie bilden keine eindeutig erkennbare Wasserfläche. Ein Ufer, eine Wellenbewegung, eine Quelle oder ein Wasserlauf sind nicht

zweifelsfrei sichtbar. Die Linien dürfen deshalb nicht allein aufgrund der Zugehörigkeit der Karte zur Kelchfarbe als Wasser bezeichnet werden. Hinter der Figur erscheint außerdem eine dunklere blaue Zone innerhalb der Sitz- oder Baldachinkonstruktion. Auch dort ist kein Wasser dargestellt.

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

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

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

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

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

Die menschliche Gestalt verbindet diese Bereiche. Ihr Körper gehört zum Sitz und zur architektonisch wirkenden Baldachinkonstruktion. Die roten Beine reichen

jedoch weit nach rechts in den helleren Raum hinein. Durch die gleichfalls roten Schuhe endet diese Bewegung nicht in einem farblichen Bruch. Das Rot läuft vom Obergewand über Hüftbesatz, Beinlinge und Schuhe durch die ganze Figur und erreicht mit den Fußspitzen den unteren rechten Bereich. Die Farbe bindet Oberkörper und Fortbewegungsorgane zusammen. Haltung und mögliche Bewegung erscheinen als Teile derselben körperlichen Einheit.

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

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

Erst nach dieser Feststellung kann die symbolische Deutung beginnen. Ihr Ausgangspunkt ist nicht ein offener Kelch, sondern die Beziehung zwischen einem gekrönten Menschen, einem verschlossenen Gefäß, einem gebundenen Sitzraum und einer nur möglichen Bewegung. Die Karte zeigt die Kelchqualität nicht als ungehindertes Empfangen. Sie führt sie als Fähigkeit der Bewahrung, Begrenzung und verantworteten Verkörperung vor.

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

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

Die Seele erscheint unter diesem Vorbehalt nicht als unterschiedslos offene Schale. Sie ist ein Vermögen, das Erfahrene aufnehmen kann, aber ebenso die Fähigkeit

besitzen muss, es zu halten, zu ordnen und vor vorschneller Preisgabe zu schützen. Offenheit allein wäre noch keine Reife. Ohne Form könnte das Aufgenommene nicht bewahrt werden; ohne Grenze könnte keine innere Beziehung zwischen den Erfahrungen entstehen.

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

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

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

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

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

Krone und Gefäß bilden zwei entgegengesetzte Abschlüsse. Die Krone steigt mit langen Zacken nach oben und macht den Rang öffentlich sichtbar. Der Deckel des Gefäßes wölbt sich geschlossen über einen unsichtbaren Innenraum. Oben steht die

offen gezeigte Würde, unten die verborgene Innerlichkeit. Der Mensch sitzt zwischen beiden. Seine Aufgabe besteht darin, äußere Autorität und innere Bewahrung zu verbinden.

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

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

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

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

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

Die konkrete Karte des Königs zeigt jedoch keine Zeugung Alexanders. Es ist keine weibliche Gestalt vorhanden. Nektanebos ist nicht dargestellt. Ein Widder, eine

göttliche Erscheinung, ein Bett, eine Vereinigung oder ein astrologischer Zeugungsritus sind nicht sichtbar. Der Alexanderbezug ergibt sich ausschließlich aus der Stellung des Königs innerhalb einer Hofkartenfolge, deren vorausgehende Namen auf die Alexanderlegende verweisen. Diese Beziehung darf nicht in eine nicht vorhandene Bildhandlung zurückprojiziert werden.

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

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

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

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

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

Auf neuplatonischer Ebene lässt sich die Haltung des Königs als Verbindung von Hervorgang und Rückwendung lesen. Seine roten Beine und Schuhe bilden eine

geschlossene Bewegungslinie nach außen. Sie weisen in die Welt des Sichtbaren und Handelbaren. Sein Kopf wendet sich dagegen zurück. Die Person geht aus einer Mitte hervor, ohne die Beziehung zu ihr aufzugeben. Diese Struktur entspricht der neuplatonischen Bewegung von Ausfaltung und Rückkehr: Das Eine tritt in die Vielheit hervor, und die Vielheit sucht ihre ordnende Einheit wieder.

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

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

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

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

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

Die roten Schuhe erhalten in dieser zeitlichen Ordnung ein besonderes Gewicht. Sie verbinden den König mit der Möglichkeit des nächsten Schrittes. Ihr Rot setzt die Energie des Obergewandes bis an den äußersten Punkt des Körpers fort. Die Kraft ist nicht nur im Rang oder im Haupt gesammelt; sie reicht bis zu den Füßen. Aber sie

wird noch nicht in einen sichtbaren Schritt umgesetzt. Anfang und Grenze liegen unmittelbar nebeneinander: Der König könnte sich bewegen, doch das Bild hält ihn im Moment vor der Bewegung fest.

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

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

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

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

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

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

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

Die Münzen

As der Münzen



Die Karte wird von einer großen kreisförmigen Form beherrscht, die nahezu die gesamte obere Hälfte des hochrechteckigen Bildfeldes einnimmt. Ihr heller äußerer Ring trägt eine umlaufende Inschrift in schwarzen Kapitalen. Die Buchstabenfolge lässt sich als „SERVIR CHI PERSEVERA INFIN OTIENE“ lesen. Innerhalb des Schriftbandes liegt ein dunkelblaues Rund, das an mehreren Stellen von feinen, nach innen gerichteten Strichen durchzogen ist. Vor diesem Rund befindet sich eine große, nach unten spitz auslaufende, schildförmige Fläche. Sie ist grau bis grauviolett koloriert und weist zahlreiche helle Fehlstellen oder Abreibungen auf. Auf der

erhaltenen Reproduktion ist innerhalb dieser Fläche kein Wappenzeichen so deutlich zu erkennen, dass seine genaue Gestalt allein aus dem sichtbaren Befund sicher bestimmt werden könnte. Die schildförmige Fläche liegt vor dem dunkelblauen Grund und verdeckt dessen Mitte. Sie besitzt weder eine Öffnung noch einen einsehbaren Innenraum.

Unterhalb des Rundes stehen beziehungsweise sitzen drei nackte, geflügelte Kinderfiguren. Die mittlere Figur ist größer als die beiden seitlichen und frontal wiedergegeben. Sie steht mit leicht gegeneinander versetzten Beinen auf dem unebenen Boden. Beide Arme sind erhoben und seitlich ausgestreckt; die Hände greifen an den unteren Bereich des großen Rundes beziehungsweise an dessen Randzone. Hinter Schultern und Armen erscheinen dunkelblaue Flügel. Der Kopf ist leicht nach links gewandt, der Mund geöffnet. Zwischen dem Kopf der Figur und der nach unten gerichteten Spitze der schildförmigen Fläche bleibt nur ein schmaler Zwischenraum. Der Eindruck einer Berührung lässt sich nicht zweifelsfrei feststellen; eindeutig sichtbar ist jedoch die starke vertikale Nähe beider Formen.

Links befindet sich eine kleinere geflügelte Kinderfigur in tiefer, nahezu liegender Haltung. Ein großer braungrüner, schräg ansteigender Bodenkörper verdeckt ihren Unterleib und einen Teil des Oberkörpers. Ihr Kopf ist gesenkt. Eine Hand liegt am Gesicht oder unmittelbar davor; der andere Arm ruht tief vor dem Körper. Hinter ihr steigt ein helles Schriftband auf, dessen Ende sich oben einrollt. Auf diesem Band steht „TRAHOR FATIS“. Neben der Schrift ist ein dunkles, strahlenförmiges Zeichen zu sehen. Das Band liegt teilweise hinter der großen Kreisform und teilweise hinter der mittleren Kinderfigur. Es wird nicht von der liegenden Figur gehalten. Eine entsprechende Griffstelle ist nicht sichtbar.

Rechts sitzt die dritte geflügelte Kinderfigur auf einer niedrigen, unregelmäßigen Bodenerhebung. Ihre Knie sind geöffnet, die Unterschenkel nach vorn gesetzt. Beide Unterarme liegen vor der Brust; die Hände überlagern einander oder sind eng miteinander verschränkt. Der Kopf ist nach links, zur Mitte des Bildes, gedreht. Hinter dem Körper treten dunkelblaue Flügel hervor. Oberhalb des Kopfes steht eine kleine schwarze Markierung, die wie eine Eins mit seitlichen Punkten erscheint. Die genaue Funktion dieser Markierung geht aus dem Bild allein nicht hervor.

Der Boden besteht aus mehreren braunen, gelblichen und grünlichen Flächen, die sich überschneiden und keine gleichmäßige Ebene bilden. Links erhebt sich ein großer schräger Körper, rechts liegen kleinere rundliche Formen. Am oberen Bildrand sind zwei bogenförmig herabhängende, dunkel gemusterte Stoffbahnen befestigt. Zwischen und neben ihnen hängen geschwungene Bänder herab. Seitlich rahmen dunkle, geraffte Stoffpartien die Darstellung. Ein heller Rand und eine innere dunkle Linie schließen das Kartenbild ein. Es ist keine erwachsene menschliche Gestalt vorhanden. Es ist kein Gefäß dargestellt: Eine Gefäßöffnung, ein Gefäßinneres oder ein Inhalt sind nicht sichtbar. Ebenso wenig ist ein Einfüllen, Ausgießen oder Empfangen einer Substanz zu sehen. Die sichtbare Handlung beschränkt sich auf die unterschiedlichen Körperhaltungen der drei geflügelten

Kinder und auf das erhobene Halten oder Stützen der großen Kreisform durch die mittlere Figur.

Die formale Ordnung der Karte beruht auf einem Gegensatz zwischen dem gewaltigen oberen Rund und den drei kleineren Körpern darunter. Das Rund ist geschlossen, konzentrisch aufgebaut und beinahe unbeweglich. Die Figuren hingegen unterscheiden sich durch Haltung und Richtung: links das Niedersinken und Verdecken, in der Mitte das Aufrichten und Tragen, rechts das Sitzen und Zusammennehmen der Arme. Keine dieser Haltungen wiederholt die andere. Dadurch entsteht keine bloße ornamentale Dreizahl, sondern eine Folge dreier körperlicher Zustände. Die linke Figur entzieht sich der Vertikalen, die mittlere richtet sich in ihr auf, die rechte sammelt ihre Glieder vor dem eigenen Körper. Zwischen ihnen verläuft eine Bewegung von der Niederlage oder Erschöpfung über die sichtbare Anstrengung bis zur zurückgenommenen Ruhe.

Erst auf dieser Grundlage beginnt die Deutung. Der Rang des Asses bezeichnet innerhalb der Kartenfolge keinen Abschluss, sondern die erste Setzung einer Farbe. Diese erste Setzung erscheint hier jedoch nicht als kleines, leicht verfügbares Zeichen. Das einzelne Münzrund ist übergroß; es überragt die Figuren und bestimmt ihre Stellungen. Der Anfang tritt als Gewicht, Grenze und Aufgabe hervor. Ehe die Münze in den folgenden Karten vervielfacht, angeordnet, bewegt oder in komplexere Beziehungen gebracht werden kann, erscheint sie als eine umfassende Einheit, der gegenüber sich das Lebendige erst positionieren muss.

Die Münzen bilden die Sphäre des Gewordenen: Körper, Stoff, Besitz, Werk, Form, Dauer und sichtbares Ergebnis. Diese Zuordnung ist keine Behauptung über einen im Bild verborgenen Inhalt, sondern ergibt sich auf der interpretierenden Ebene aus der Verbindung von Kartenfarbe und dargestellter formaler Schwere. Das As zeigt Materie nicht als bloße Fülle. Sein Rund ist von einem Schriftband umgrenzt, von einem schildförmigen Feld besetzt und von einer Figur zu tragen. Das Materielle ist hier das, was Gestalt annimmt, Grenzen besitzt und Widerstand leistet. Es kann nicht allein gedacht werden; es muss gehalten, ertragen und in eine Ordnung gebracht werden.

Das Motto „*Servir chi persevera infin otiene*“ lässt sich sinngemäß verstehen: Wer dient und beharrlich bleibt, erlangt schließlich. Der Satz spricht nicht von einem plötzlichen Geschenk. Zwischen Anfang und Erlangung liegt das Dienen, und zwischen Dienen und Erlangung liegt die Beharrlichkeit. Damit widerspricht die Karte einer später verbreiteten Vorstellung, nach der ein Münz-As notwendig den mühelosen Empfang eines fertigen Gutes anzeigen müsse. Im konkreten Bild wird nichts überreicht. Keine Hand reicht eine Münze aus einem unsichtbaren Jenseits. Der mittlere Genius trägt oder stützt das Rund mit erhobenen Armen. Die Gabe, falls man überhaupt von einer Gabe sprechen will, besteht zugleich als Last und Verpflichtung.

Das zweite Motto, „*Trahor Fatis*“, bedeutet: „Ich werde vom Schicksal gezogen“ oder „Ich werde durch die Schicksalsmächte fortgerissen.“ Das Schriftband fällt

ausgerechnet über jene Figur, die am tiefsten liegt und deren Gesicht von der eigenen Hand teilweise bedeckt wird. Die räumliche Verbindung zwischen Satz und Haltung ist unübersehbar, auch wenn das Band nicht von der Figur gehalten wird. Das Schicksal erscheint damit nicht als abstraktes Versprechen, sondern als Macht, unter der ein Körper seine aufrechte Stellung verlieren kann. Der Anfang der Münzreihe steht folglich unter einer doppelten Forderung: Der Mensch wird von Bedingungen erfasst, die er nicht gewählt hat; dennoch entscheidet sich an seiner Ausdauer, ob aus dieser Gebundenheit eine tragfähige Form hervorgeht.

Die mittlere Figur verkörpert den Augenblick, in dem das Verhängte übernommen wird. Ihre Arme sind nicht passiv geöffnet, sondern nach oben gespannt. Sie empfängt keinen sichtbaren Inhalt, sondern hält eine bereits vorhandene, geschlossene Gestalt. Gerade diese Unterscheidung ist für den Einweihungsweg wesentlich. Geistige Reifung beginnt hier nicht mit dem Besitz eines Geheimnisses, das von außen in ein inneres Gefäß gegossen würde. Sie beginnt mit der Fähigkeit, eine Grenze bewusst zu tragen. Das Rund wird nicht aufgelöst; es wird ausgehalten. Seine Geschlossenheit fordert Konzentration.

Die rechte Figur zeigt eine andere Form dieser Konzentration. Ihre Arme greifen nicht nach außen, sondern liegen vor der Brust. Sie wirkt weder tragend noch stürzend. Ihre Haltung sammelt den Körper um die eigene Mitte. So entstehen drei Möglichkeiten im Verhältnis zur Wirklichkeit: von ihr niedergedrückt zu werden, sie tätig zu tragen oder sich ihr gegenüber innerlich zusammenzunehmen. Die Karte legt nicht fest, dass diese Zustände eine einfache zeitliche Abfolge bilden. Sie können ebenso drei gleichzeitig vorhandene Kräfte des Anfangs sein: Melancholie, Anstrengung und Sammlung. Der Beginn ist niemals völlig unbeschwert. Was entstehen soll, zieht bereits seine Grenze um sich.

Innerhalb der Münzreihe ist das As deshalb der ungeteilte Keim ihrer späteren Vielheit. Die folgenden Zahlenkarten werden das einzelne Rund vermehren und in Beziehungen versetzen. Aus Einheit wird Zweiheit, aus Zweiheit Gefüge, Austausch, Arbeit, Verteilung, Verlust, Behauptung und schließlich eine komplexe Ordnung von Teilen. Das As enthält diese späteren Möglichkeiten noch nicht als sichtbare Einzelszenen, wohl aber als strukturelle Spannung: Ein geschlossenes Ganzes steht über mehreren voneinander unterschiedenen Gestalten. Die Vielheit ist bereits anwesend, jedoch noch nicht in den Münzen, sondern in den drei Reaktionen auf die eine Münze. Was sich später im äußeren Feld vervielfältigt, erscheint hier zunächst als Differenz im Lebendigen.

Damit spricht das As auch mit den Assen der anderen Farben. Alle vier eröffnen eine Reihe, aber sie tun dies nicht durch ein abstraktes Zahlzeichen allein. Das Sola Busca macht den Beginn zum Bildereignis. Bei den Münzen besteht dieses Ereignis in Verdichtung. Während Schwerter Beziehungen durch Trennung und Schneidekraft, Stäbe durch gerichtete Energie und Kelche durch ihre besondere körperhafte Form ordnen können, setzt die Münze zunächst ein geschlossenes Maß. Sie verlangt, dass etwas Bestand gewinnt. Doch Bestand ist nicht Starre. Das Motto

der Beharrlichkeit bindet Dauer an Tätigkeit: Nur was durch Zeit hindurch getragen wird, kann zur Gestalt reifen.

Historisch gehört die Karte zum um 1491 gestochenen und später von Hand kolorierten Sola-Busca-Spiel, dem ältesten vollständig erhaltenen Tarot mit achtundsiebzig Karten. Die kunsthistorische Forschung verbindet seine Entstehung mit dem gelehrten Milieu Norditaliens und diskutiert Ferrara, Venedig sowie die Tätigkeit Nicola di maestro Antonios als wesentliche Bezugspunkte. Diese Zuschreibungen sind sorgfältig von der sichtbaren Ikonographie zu unterscheiden. Das Bild selbst nennt weder einen Künstler noch einen Auftraggeber.

Das große schildförmige Feld ist in der Forschung mit dem Wappen der venezianischen Familie Sanudo in Verbindung gebracht worden. Auch die auf Assen vorkommenden Initialen „M. S.“ wurden versuchsweise auf Marin Sanudo bezogen. Für einen solchen Zusammenhang sprechen Vergleichsmaterial, heraldische Untersuchungen und das politische Netzwerk, in dem Sanudo wirkte; die stark beriebene Oberfläche der kolorierten Karte erlaubt jedoch keine unabhängige Rekonstruktion jedes Details. Die Verbindung bleibt daher eine historische Identifikationshypothese und darf nicht so behandelt werden, als ließe sich das vermutete Wappenzeichen im gegenwärtigen Bildzustand vollständig ablesen.

Bedeutsamer ist die sprachliche Verbindung des Mottos „Trahor Fatis“ mit Vergils Aeneis. In der gelehrten Forschung wurde darauf hingewiesen, dass die Wendung an jene Verse erinnert, in denen geraten wird, dem Weg zu folgen, wohin die Schicksale ziehen, und jedes Geschick durch Ertragen zu überwinden. In einem mit Marin Sanudo verbundenen Vergil-Codex war diese Schicksalssprache präsent. Dadurch gewinnt das linke Schriftband einen historisch plausiblen humanistischen Horizont. Das Bild muss nicht erst nachträglich mit einer beliebigen Schicksalslehre versehen werden; sein eigener Text eröffnet diese Ebene.

Auch das Haus Este gehört zunächst in den historischen Umraum, nicht in die unmittelbar sichtbare Ikonographie. Der Hof von Ferrara war ein bedeutendes Zentrum für Kartenspiele, humanistische Bildprogramme, Astrologie und die gelehrte Aneignung antiker Stoffe. Marin Sanudo stand zeitweise im Dienst der Este. Daraus ergibt sich ein mögliches Netzwerk von Auftrag, Bildung und politischer Repräsentation, jedoch kein endgültiger Beweis, dass diese konkrete Karte von den Este bestellt wurde. Das As kann im Horizont einer höfischen Kultur gelesen werden, in der Dienst, Treue, Ausdauer und das Verhältnis zwischen persönlichem Schicksal und dynastischer Ordnung zentrale Begriffe waren. Seine Bildaussage geht darin jedoch nicht auf.

Der Alexanderbezug ist noch vorsichtiger zu bestimmen. Auf dem As der Münzen ist Alexander weder genannt noch als erwachsene Gestalt dargestellt. Die drei geflügelten Kinder dürfen nicht zu Figuren der Alexanderzeugungslegende umbenannt werden. Weder Olympias noch Philipp, Nektanebos oder Ammon sind sichtbar identifizierbar. Ein unmittelbares Bild der Empfängnis Alexanders liegt nicht vor.

Innerhalb des Gesamtdecks erhält die Karte dennoch einen mittelbaren Bezug zur Alexandererzählung, weil die Hofkarten verschiedene Gestalten aus dem legendarischen Umkreis Alexanders versammeln und der König der Schwerter ausdrücklich als *Alexandro M.* bezeichnet ist. In der Alexanderroman-Tradition beginnt der Weg des Weltherrschers mit einer problematischen, zwischen menschlicher und göttlicher Zuschreibung schwebenden Zeugung. Der ägyptische König und Magier Nektanebos nähert sich Olympias in der angenommenen Gestalt des Gottes Ammon; Alexanders Ursprung wird so als Verbindung von politischer Abstammung, astrologischer Berechnung, Täuschung und numinoser Berufung erzählt. Diese Legende ist historisch als Legende belegbar, nicht als Tatsache über Alexanders biologische Herkunft.

Das As der Münzen illustriert diese Erzählung nicht. Es kann aber in einer späteren hermetischen Lesart mit ihr korrespondieren, weil es ebenfalls nach dem Verhältnis von Anfang und Bestimmung fragt. Der neue Anfang erscheint unter einem bereits wirksamen Schicksal. Die kleine Markierung der Eins steht über der rechten Kinderfigur, während „*Trahor Fatis*“ über der linken niedergeht und der mittlere Genius das geschlossene Rund trägt. So wird Geburt nicht als unbedingte Freiheit verstanden, sondern als Eintritt in eine Ordnung aus Herkunft, Zeit und Grenze. Die Alexanderlegende radikalisiert denselben Gedanken auf erzählerischer Ebene: Der künftige Held wird geboren, bevor er selbst über die Mächte verfügen kann, die seine Herkunft bestimmen.

Erst an dieser Stelle lässt sich Saturn als übergeordneter hermetischer Schlüssel einführen. Peter Mark Adams hat das *Sola Busca* in seiner modernen Deutung als geschlossenes, saturnisch geprägtes Ritual- und Initiationssystem gelesen. Diese These ist einflussreich, aber historisch nicht allgemein anerkannt. Sie darf weder die sichtbare Karte ersetzen noch aus jedem dunklen Farbton ein Saturnsymbol machen. Beim As der Münzen findet sie ihren stärksten Anhalt nicht in einem vermeintlichen Planetenzeichen, denn ein solches ist hier nicht eindeutig sichtbar, sondern in der Verbindung von Schwere, Melancholie, Dienst, Beharrlichkeit, Grenze und Zeit.

Die linke Figur gibt der Melancholie einen Körper: Sie liegt tief, senkt den Kopf und bedeckt das Gesicht. Die mittlere macht aus der Grenze eine Aufgabe: Sie richtet sich unter dem Rund auf und hält es. Die rechte verdichtet ihre Kräfte: Ihre Arme schließen sich vor der Brust. Zusammen bilden diese Haltungen eine saturnische Grammatik, ohne dass eine von ihnen allein „Saturn“ wäre. Saturn bezeichnet auf dieser späteren Deutungsebene den Prozess, durch den zerstreute Möglichkeit begrenzt, gesammelt und dauerhaft gemacht wird.

Darin verschränken sich Anfang und Ende. Der geschlossene Kreis ist eine Grenze; als Münze ist er zugleich das erste Zeichen einer neuen Reihe. Saturn erscheint nicht nur als Tod, Alter, Mangel und Verhärtung, sondern als Macht der notwendigen Form. Was keine Grenze annimmt, kann nicht Gestalt werden. Was keine Zeit durchsteht, kann nicht reifen. Was sich niemals konzentriert, bleibt bloße Möglichkeit. Die Beharrlichkeit des Mottos ist deshalb saturnisch, weil sie den

schnellen Besitz verweigert. Erlangung entsteht erst „infin“, am Ende eines zeitlichen Vollzugs.

Alchemistisch entspricht dies weniger dem fertigen Gold als der ersten Bindung des Werkes. Die graue, beschädigte Schildfläche darf nicht aufgrund dieser Deutung nachträglich zu Blei erklärt werden; das Bild benennt kein Metall. Doch die formale Beziehung zwischen dunkler Umschließung, schwerem Zentrum und tragender Figur erlaubt die vorsichtige Analogie zur *prima materia*: zu einem noch nicht entschlüsselten, widerständigen Stoff, der das Werk fordert. Das Große Werk beginnt nicht mit Glanz, sondern mit einer Materie, deren Möglichkeiten erst durch Ausdauer hervortreten. In diesem Sinne bewacht Saturn das Gold, ohne selbst schon das sichtbare Gold sein zu müssen.

Neuplatonisch lässt sich das Verhältnis von Kreis und Figuren als Spannung zwischen Einheit und Vielheit lesen. Das eine Rund steht über den drei voneinander unterschiedenen Gestalten. Doch die Einheit ist nicht als körperloses Licht dargestellt. Sie erscheint schwer, umgrenzt und von Schrift umfasst. Der Aufstieg zum Einen führt daher nicht an der materiellen Welt vorbei. Der mittlere Genius muss sich gerade unter der Last aufrichten. Die Seele gewinnt ihre vertikale Ausrichtung nicht durch Flucht vor dem Begrenzten, sondern indem sie im Begrenzten eine Ordnung entdeckt, die sie tragen kann.

So wird das As zum Mikrokosmos der Kleinen Arkana. Die eine Form enthält die Möglichkeit der späteren Zahl; die drei Figuren zeigen bereits die Vielheit menschlicher Antworten; die Motti verbinden persönliches Handeln mit überpersönlichem Geschick. Innen und Außen bleiben streng geschieden: Das Innere der großen schildförmigen Fläche ist nicht geöffnet, und kein verborgener Inhalt wird enthüllt. Erkenntnis entsteht deshalb nicht durch ein imaginäres Eindringen in die Form, sondern durch die Betrachtung ihrer Beziehungen. Das Geheimnis liegt nicht hinter einer erfundenen Öffnung. Es liegt offen in Haltung, Abstand, Gewicht, Schrift und Zeit.

Die besondere Wahrheit des Ases der Münzen besteht darin, dass jeder wirkliche Anfang bereits eine Begrenzung ist. Der Keim wird erst dadurch zum Keim, dass er nicht alles zugleich bleibt. Die Form schließt Möglichkeiten aus, um eine Möglichkeit wirklich werden zu lassen. Darum stehen am Beginn der materiellen Reihe nicht ungetrübter Reichtum und müheloser Empfang, sondern Schicksal, Dienst und Ausdauer. Die Münze wird zum Zeichen jener strengen Gnade, durch die das Unbestimmte Gestalt gewinnt. Was links unter dem Schicksal niedersinkt, kann sich in der Mitte zum Tragen aufrichten und rechts zur inneren Sammlung finden. Der Anfang ist nicht das Gegenteil der Grenze. Er wird erst durch sie möglich.



Zwei große, kreisförmige Bildkörper stehen senkrecht übereinander und beherrschen nahezu die gesamte Kartenfläche. Beide sind gleichartig aufgebaut. Ein breiter, aus dicht aneinandergelegten länglichen Blättern gebildeter Kranz umschließt jeweils einen hellen Innenring. Innerhalb dieses hellen Ringes verläuft eine schmale, gedrehte Einfassung, die wie eine aus zwei Strängen geflochtene Schnur erscheint. Darauf folgt eine kreisrunde blaue Innenfläche, vor der sich je eine männliche Profilbüste nach rechts wendet. Die beiden Bildkörper sind weder einfache, ungestaltete Scheiben noch bloße geometrische Kreise; sie besitzen vielmehr den Aufbau gerahmter Bildnismedaillons.

Das obere Medaillon enthält den Kopf und den unbekleideten Halsansatz eines jüngeren Mannes. Sein braunes Haar ist kurz und dicht gearbeitet. Um den Kopf liegt ein grüner Blattkranz, dessen Enden am Hinterkopf durch ein kleines rotes Band zusammengehalten werden. Die Nase ist gerade und kräftig, das Kinn deutlich hervorgehoben. Das Auge blickt nach rechts. Die Büste endet ohne sichtbares Gewand vor dem blauen Rundgrund. Weder eine Hand noch ein weiterer Körperteil ist dargestellt. Der Mann vollzieht keine sichtbare Handlung.

Im unteren Medaillon erscheint ein älterer Mann, ebenfalls im rechten Profil. Sein Gesicht ist schmäler und stärker von Falten und Linien geprägt. Nase, Wangenpartie und Kinn treten scharf hervor. Auf dem Kopf trägt er eine hohe blaue, weich wirkende Kopfbedeckung mit nach hinten abfallendem Abschluss. Ein dunkles Band liegt um ihren unteren Rand. Den Oberkörper bedeckt ein leuchtend rotes Gewand mit hohem Kragen und einer dunklen, annähernd waagerechten Saum- oder Nahtlinie über der Brust. Auch diese Gestalt ist ausschließlich als Büste wiedergegeben. Hände fehlen; eine Tätigkeit ist nicht sichtbar.

Die beiden Blätterkränze sind an mehreren Stellen von schmalen Bändern zusammengefasst. Oben auf dem oberen Kranz und unten am unteren Kranz sitzt jeweils ein kleiner, länglicher, blatt- oder tropfenförmiger Abschluss. Zwischen den beiden Medaillons liegt eine komplexere Verbindung. Aus dem unteren Bereich des oberen Bildkörpers und dem oberen Bereich des unteren Bildkörpers treten schmale, sich überlagernde Bandformen hervor. Eine helle, längliche Form mit schräger Binnenzeichnung verläuft vor dunkleren Teilen der Verbindung. Sie berührt beide Rundkörper und bindet sie optisch aneinander. Ein mechanisches Scharnier ist jedoch nicht eindeutig dargestellt; ebenso wenig lässt sich zweifelsfrei entscheiden, ob alle Teile dieser Verbindung zu einem einzigen durchlaufenden Band gehören. Sicher sichtbar ist die Verknüpfung, nicht ihre technische Funktionsweise.

Der Hintergrund ist im oberen Drittel blau gefärbt und wird nach unten heller. Hinter und zwischen den Medaillons liegen einige kurze, waagerechte blaue Pinselzüge. Auf der freien Fläche ziehen sich zahlreiche dünne rote, unregelmäßig gewellte Linien entlang. Sie umspielen die Rundkörper, ohne deren innere Bildfelder zu durchqueren. Manche Linien enden frei, andere verschwinden hinter den Kränzen. Der gesamte Bildraum wird von einer dunklen rechteckigen Innenrahmung und einem breiteren, hellen Außenrand eingefasst.

Eine stehende oder sitzende menschliche Ganzfigur ist nicht vorhanden. Zwischen den beiden Männern findet kein sichtbarer Blickwechsel statt; beide sehen in dieselbe Richtung. Sie reichen einander nichts, halten nichts, wägen nichts und tauschen nichts aus. Es ist kein Gefäß sichtbar. Folglich sind auch keine Gefäßöffnung, kein Gefäßinneres und kein Inhalt vorhanden. Ebenso wenig zeigt die Karte einen Aufnahme-, Füllungs- oder Ausgießvorgang. Auf den beiden Bildkörpern sind keine lesbaren Namen, Wertangaben oder Umschriften zu erkennen. Das Bild selbst erlaubt daher keine sichere Identifikation der Porträtierten. Insbesondere liefert es keinen Beweis dafür, dass einer der Männer Alexander, Philipp, Nektanebos, Aristoteles oder ein Angehöriger des Hauses Este sei.

Erst auf dieser Grundlage darf die Karte als Bild der Zwei gedeutet werden. Ihre Zweiheit besteht nicht in einer bewegten Begegnung, sondern in einer geordneten Gegenüberstellung. Die beiden Bildnisse sind getrennt, doch nicht unabhängig. Jeder Kopf besitzt sein eigenes blaues Innenfeld, seine eigene helle Ringzone, seine eigene gedrehte Einfassung und seinen eigenen Blattkranz. Zwischen ihnen bleibt eine Grenze bestehen. Zugleich verbindet das schmale Mittelstück beide Rundkörper so eng, dass sie als Teile einer einzigen vertikalen Ordnung erscheinen. Die Zwei bedeutet hier weder Verschmelzung noch bloße Verdoppelung. Sie ist die gebundene Differenz.

Dabei bildet die Karte keine vollkommene Spiegelung. Der obere Mann ist jünger, lorbeerbekrönt und ohne sichtbares Gewand; der untere ist älter, bedeckt und in ein rotes Kleid gehüllt. Gleich sind Blickrichtung, Profilform und medaillonartige Rahmung, verschieden dagegen Alter, Kopfschmuck, Kleidung und Höhenlage. Die formale Wiederholung macht den Unterschied erst lesbar. Ohne die gemeinsame Gestalt der beiden Bildkörper blieben lediglich zwei fremde Porträts; durch ihre Parallelisierung werden sie zu zwei Zuständen, zwei Ämtern oder zwei Zeitformen innerhalb einer gemeinsamen Ordnung.

Die senkrechte Achse legt zunächst eine Rangfolge nahe: oben und unten, früher und später, Vorbild und Nachfolge, geistige Form und irdische Verkörperung. Doch die Karte entscheidet nicht, welche dieser Zuordnungen gelten soll. Der jüngere Kopf befindet sich oben, der ältere unten. Damit widerspricht das Bild einer einfachen zeitlichen Lesrichtung vom jungen zum alten Menschen, sofern man die Karte von oben nach unten liest. Gerade diese Umkehrung ist aufschlussreich. Alter steht hier nicht automatisch über Jugend, und Jugend nicht notwendig vor Alter. Die beiden Lebensalter sind nicht als biographische Abfolge erzählt, sondern als gleichzeitig gegenwärtige Pole festgehalten.

Beide Männer sehen nach rechts. Dadurch entsteht keine abgeschlossene Binnenbeziehung, sondern eine gemeinsame Ausrichtung auf etwas, das außerhalb der dargestellten Fläche liegt. Die Einheit der Karte beruht weniger auf gegenseitiger Betrachtung als auf geteilter Orientierung. Zwei können verbunden sein, ohne einander anzusehen, sofern sie auf dieselbe Richtung bezogen bleiben. Für den Einweihungsschüler bezeichnet dies eine anspruchsvollere Form der Gemeinschaft: nicht die Aufhebung der Verschiedenheit und auch nicht die bloße emotionale Nähe, sondern die Ausrichtung verschiedener Vermögen auf ein gemeinsames, noch nicht sichtbares Ziel.

Die Farbe der Münzen verankert innerhalb einer späteren hermetischen Systematik dasjenige, was in den anderen Farben zunächst Impuls, Unterscheidung oder innere Aufnahme bleibt, in einer beständigen Form. Eine solche Zuordnung ist kein historisch gesicherter ursprünglicher Lehrsatz des Decks. Sie wird jedoch durch die konkrete Gestalt dieser Karte sinnvoll unterstützt. Denn die beiden Profile erscheinen nicht als flüchtige Gesichter im offenen Raum. Sie sind eingefasst, umgrenzt, wiederholt und gleichsam zu bleibenden Zeichen verdichtet. Die Münzspäre handelt hier nicht zuerst vom Erwerb. Sie handelt von Verkörperung:

Eine menschliche Gestalt wird zu einem Bild, das bewahrt, weitergegeben, verglichen und in eine Ordnung eingestellt werden kann.

Darin berührt die Karte die Kultur der Renaissance-Medaille. Das Profilbildnis im Rund war von antiken Münzen angeregt und diente im Quattrocento dazu, Personen und Ereignisse zu erinnern, Rang sichtbar zu machen und ein öffentliches Bild des Menschen zu formen. Gerade der Hof von Ferrara war ein bedeutender Ort dieser Kunst. Pisanellos Medaillen für Leonello d'Este zeigen exemplarisch, wie das herrscherliche Profil in eine dauerhafte, klassisierende Form überführt wurde; Medaillen konnten als Geschenke und Erinnerungsstücke zirkulieren und verbanden individuelles Bildnis mit politischer Repräsentation ([Metropolitan Museum of Art](#)). Diese historische Nähe erlaubt es, die beiden Rundbilder als Teilnahme an einer ferraresischen Bildkultur des Gedächtnisses zu verstehen. Sie erlaubt jedoch nicht, die unbekannten Männer ohne weitere Belege als Este-Porträts zu benennen.

Für die Münzsphäre ist diese Medaillenform entscheidend. Materie erscheint nicht als stumme Masse, sondern als Träger einer Prägung. Was materiell wird, erhält Kontur und Dauer; gerade dadurch wird es aber auch festgelegt. Ein Profilbild bewahrt einen Menschen, indem es ihn auf eine bestimmte Ansicht beschränkt. Es zeigt eine Seite und verbirgt die andere. Die Münze wird so zum philosophischen Modell der Verkörperung: Jede Gestalt macht etwas sichtbar, indem sie andere Möglichkeiten ausschließt.

Die Zwei führt diese Einsicht über die Einheit des Asses hinaus. Dort steht eine einzelne, schwer fassbare Zentralform in einer bildlich geschützten und emporgehobenen Stellung. In der Zwei ist die singuläre Mitte geteilt. An die Stelle eines einzigen Zentrums treten zwei vollständig gerahmte Zentren. Die Einheit ist nicht verschwunden; sie hat sich als Beziehung neu gebildet. Das Einssein liegt nun nicht mehr in einem Gegenstand, sondern in der gemeinsamen Konstruktion, welche zwei voneinander geschiedene Bildnisse zusammenhält.

Damit eröffnet die Karte die eigentliche Zahlenentwicklung der Münzen. Die Eins bezeichnet die Möglichkeit einer Verkörperung; die Zwei macht aus dieser Möglichkeit ein Verhältnis. Erst mit dem zweiten Glied entstehen Vergleich, Maß, Rang, Erinnerung und Weitergabe. Was nur einmal vorhanden ist, kann als Ursprung erscheinen. Was zweimal erscheint, verlangt eine Entscheidung darüber, worin Gleichheit und worin Verschiedenheit bestehen. Die Zwei ist deshalb nicht lediglich mehr als die Eins. Sie führt eine neue ontologische Bedingung ein: Etwas kann nun einem anderen entsprechen, ihm widersprechen, vorangehen, folgen oder mit ihm verbunden werden.

Die Drei wird diese ruhige Doppelordnung verlassen. Dort erscheinen drei Rundzeichen oberhalb eines großen, reich geschmückten Aufbaus, während eine kindliche Ganzfigur sichtbar in eine körperliche Beanspruchung einbezogen ist. Gegenüber dieser späteren Verwicklung hält die Zwei die menschlichen Gestalten noch in den geschützten Innenräumen der Medaillons fest. Sie zeigt keine Last und keine körperliche Arbeit. Doch ihre Verbindung bereitet die spätere Vermehrung

vor. Sobald aus zwei Zentren drei werden, genügt eine einfache Achse nicht mehr; es entsteht ein komplexeres Gefüge von Kräften und Trägern. Die Zwei ist daher die letzte Stufe, auf der Beziehung noch als klare Paarordnung erscheinen kann.

Im Gespräch der vier Farben nimmt sie eine besondere Stellung ein. Die Zwei der Stäbe könnte den Impuls verdoppeln, die Zwei der Schwerter eine Trennung zuspitzen, die Zwei der Kelche eine Verbindung innerlich erfahrbar machen. Die Zwei der Münzen dagegen gibt der Beziehung eine sichtbare, begrenzte und haltbare Gestalt. Sie fragt nicht zuerst, was zwei Wesen füreinander empfinden, sondern wodurch ihre Verschiedenheit Bestand erhält. Die Antwort des Bildes lautet: durch Rahmen, Wiederholung, Abstand und Bindung. Die beiden Bildnisse bleiben gerade deshalb verbunden, weil sie nicht ineinanderfließen.

Hier liegt auch das Verhältnis von Innen und Außen. Im Inneren jedes Medaillons befindet sich ein einzelnes menschliches Profil auf blauem Grund. Außen liegt das gemeinsame Feld mit seinen roten Wellenlinien und den hellblauen Horizontalzügen. Die Porträts sind von diesem bewegteren Außenraum durch mehrere konzentrische Grenzen getrennt. Die Karte zeigt damit keine ungeschützte Person, sondern ein in Schichten eingefasstes Bild der Person. Das Innere ist sichtbar, aber nicht zugänglich. Es kann betrachtet, nicht betreten werden.

Die Blattkränze verstärken diese Ambivalenz. Als sichtbare Formen umschließen sie die Bildnisse wie Ehrenzeichen; zugleich wirken sie als Grenzen. Anerkennung und Einschließung fallen zusammen. Derjenige, dessen Bild bewahrt wird, gewinnt Dauer, verliert aber Beweglichkeit. Die dargestellten Männer können nicht handeln, denn sie sind bereits zu Bildern geworden. Materielle Verewigung ist immer auch Stillstellung. In dieser Spannung erscheint eine Wahrheit der Münzspäre: Jede Verwirklichung ist Gewinn und Verzicht zugleich. Was Gestalt annimmt, kann bestehen; was besteht, ist nicht länger vollkommen offen.

Der Lorbeerkranz des oberen Mannes kann im historischen Bildvokabular auf Auszeichnung, Ruhm oder eine an der Antike orientierte Würde verweisen. Doch selbst hier bleibt Vorsicht geboten. Das sichtbare Blattwerk erlaubt die Beschreibung eines bekränzten Hauptes, nicht die Behauptung eines bestimmten Sieges. Der untere Mann trägt dagegen eine Kopfbedeckung und ein geschlossenes rotes Gewand. Nimmt man beide Porträts als formales Paar, so stehen ein stärker antikisierend idealisiertes und ein stärker zeitgenössisch-höfisch wirkendes Erscheinungsbild nebeneinander. Möglich wird damit eine Begegnung von erinnerter Antike und gegenwärtiger Renaissance, von exemplarischem Vorbild und historischer Person. Dies ist eine Interpretation der Formdifferenz, keine Identifikation der Dargestellten.

Gerade hierin kann ein behutsamer Bezug zum Haus Este hergestellt werden. Der Hof von Ferrara pflegte die politische und kulturelle Aneignung antiker Formen, und Porträtmedaillen der Este bezeugen die Verbindung von individuellem Herrscherbild, klassischem Profil und dynastischem Gedächtnis. Dass das Sola-Busca im ferraresischen Kulturraum des ausgehenden Quattrocento entstand, gilt als

eine gewichtige kunsthistorische Einordnung; ein direkter Auftrag der Este ist dagegen nicht abschließend bewiesen. Auch die Zuschreibung des Bildprogramms und der künstlerischen Ausführung bleibt Gegenstand der Forschung. Die Pinacoteca di Brera bezeichnet das Deck als um 1490 entstandenes Werk und hebt seinen hermetisch-alchemischen Kontext hervor, ohne damit jede moderne Einzeldeutung zu bestätigen ([Pinacoteca di Brera](#)).

Die Karte kann somit in einer Este-nahen Bildwelt gelesen werden, ohne ein Este-Dokument im engeren Sinn zu sein. Ihr Thema wäre dann nicht eine bestimmte Genealogie, sondern das Prinzip dynastischer Bildordnung: Ein Leben wird in ein überindividuelles Kontinuum gestellt. Der Einzelne erhält seinen Platz, indem er zugleich als unverwechselbares Profil und als Wiederholung einer vorgegebenen Form erscheint. Dynastie bedeutet genau diese Verbindung von Differenz und Kontinuität. Der Nachfolger ist nicht der Vorgänger, muss sich aber in derselben Ordnung lesbar machen.

Von hier aus öffnet sich ein vorsichtiger Bezug zur Alexanderüberlieferung. Im Deck ist Alexander durch den König der Schwerter, ALEXANDRO M., ausdrücklich benannt; mehrere Hofkarten verweisen auf Figuren aus seinem historischen und legendären Umkreis. Peter Mark Adams behandelt diesen Alexandrinischen Komplex als eine der zentralen narrativen Schichten des Werkes und verbindet ihn mit literarischen Quellen, neuplatonischen Vorstellungen und dem politischen Denken der Renaissance. Seine Gesamtthese bleibt eine moderne, weitreichende hermetische Interpretation und darf nicht mit gesicherter ursprünglicher Kartenbedeutung gleichgesetzt werden ([Scarlet Imprint](#)).

Die Alexanderzeugungslegende erzählt von einer gespaltenen Vaterschaft. Historisch galt Alexander als Sohn Philipps II.; im Alexanderroman wird Nektanebos, der geflohene ägyptische König und Magier, zu seinem Erzeuger, nachdem er Olympias unter der Gestalt Ammons getäuscht hat. Diese Erzählung gehört zur vielgestaltigen, über Jahrhunderte fortgeschriebenen Alexanderroman-Tradition und ist keine historische Nachricht über Alexanders Geburt ([Berg, „An Early Source of the Alexander Romance“](#)). Sie verschränkt politische Abstammung und mythische Herkunft, sichtbare Genealogie und verborgene Ursache.

Die Zwei der Münzen stellt diese Zeugung nicht dar. Olympias fehlt, ebenso Nektanebos in einer eindeutig bestimmbarer Gestalt; weder Begegnung noch Empfängnis noch Geburt sind sichtbar. Auch dürfen die beiden Profilköpfe nicht ohne Beleg als Philipp und Nektanebos bezeichnet werden. Gleichwohl bietet die formale Zweiheit eine spätere hermetische Analogie: Zwei männliche Bildnisse sind voneinander geschieden und dennoch in einer einzigen vertikalen Ordnung verbunden. So kann die Karte, ohne die Legende abzubilden, über das Problem doppelter Herkunft nachdenken lassen. Der Mensch entsteht nicht nur aus einer Ursache. Er steht zwischen biologischer Abstammung und geistigem Vorbild, ererbter Form und selbstgewählter Ausrichtung, äußerem Namen und innerem Ursprung.

Für den neuplatonischen Schüler wird die Dyade seit der Antike zur schwierigen Schwelle zwischen Einheit und Vielheit. Die Eins bleibt in sich gesammelt; die Zwei führt Andersheit ein. Doch Andersheit ist nicht notwendig Abfall. Ohne sie könnte die Einheit weder erkannt noch vermittelt werden. Die zwei Medaillons zeigen deshalb nicht den Verlust der Einheit, sondern ihre erste Prüfung. Einheit muss sich nun bewähren, indem sie Verschiedenheit trägt, ohne sie zu vernichten.

Das schmale Verbindungsstück in der Kartenmitte gewinnt dabei hermetische Bedeutung. Es ist kein sichtbarer Strom, keine Substanz, die von einem Medaillon in das andere fließt, und kein Beweis einer Übertragung. Seine symbolische Kraft liegt gerade in seiner Begrenztheit. Es hält zusammen, was getrennt bleiben muss. Es gleicht dem philosophischen Mittleren, das nicht mit einem der Pole identisch ist, sondern Beziehung überhaupt ermöglicht. In neuplatonischer Sprache könnte man darin ein Bild der Vermittlung erkennen: nicht eine dritte selbständige Welt, sondern die Bindung, durch die Höheres und Niedrigeres, intelligible Form und verkörpertes Bild aufeinander bezogen werden.

Saturn tritt erst auf dieser späteren hermetischen Ebene hinzu. Im Kartenbild ist kein Planet, kein Planetzeichen, keine Sichel, keine Sense und keine ausdrücklich saturnische Gottheit sichtbar. Eine astrologische Identifikation der beiden Männer wäre daher unbegründet. Peter Mark Adams' Saturn-These ist als moderne Deutung des gesamten Decks zu behandeln: Sie liest dessen Bilder als verschlüsselten Ausdruck eines elitären, theurgischen und zum Teil düsteren paganen Ritualmilieus, in dem Saturn beziehungsweise Baal Hammon eine beherrschende Rolle erhält. Diese These ist gelehrt und bildmächtig, aber nicht mit kunsthistorischem Konsens gleichzusetzen.

Auf die Zwei der Münzen lässt sich Saturn nur aufgrund ihrer tatsächlich sichtbaren Formordnung beziehen. Die Medaillons sind begrenzt, konzentrisch eingefasst und in einer starren vertikalen Achse fixiert. Saturn ist in der hermetisch-astrologischen Deutung der Herr von Grenze, Zeit, Verdichtung und dauerhafter Form. Er trennt, damit Gestalt entstehen kann. Er hält fest, damit Erinnerung möglich wird. Doch sein Festhalten droht das Lebendige in ein unveränderliches Bild zu verwandeln. Die beiden Porträts stehen genau an dieser Schwelle: Sie bewahren menschliche Individualität und entziehen ihr zugleich Bewegung.

Der Unterschied von Jugend und Alter macht die Zeit sichtbar, ohne einen zeitlichen Vorgang darzustellen. Es gibt kein Werden zwischen den Köpfen, sondern zwei Zustände, die gleichzeitig vor Augen stehen. Saturnische Zeit erscheint damit nicht als fließende Dauer, sondern als Grenze zwischen Lebensaltern. Das Junge trägt bereits die Möglichkeit des Alters; das Alte bewahrt eine vergangene Jugend, die nicht mehr sichtbar ist. Die Karte konzentriert eine ganze Lebensbahn in zwei unbewegte Profile.

Auch Melancholie kann hier nur zurückhaltend angesprochen werden. Die Gesichter sind ernst, doch das Bild beweist keinen psychischen Zustand. Hermetisch lässt sich ihre Abgeschlossenheit als jene saturnische Sammlung lesen, in der der Mensch von

der Zerstreuung zurücktritt und sein eigenes Gepräge prüft. Konzentration bedeutet dann, die vielen möglichen Selbstbilder auf eine verantwortbare Form zu verdichten. Weisheit entsteht nicht aus grenzenloser Offenheit, sondern aus der Annahme dessen, was Zeit, Leib und Geschichte unwiderruflich geprägt haben.

Saturn verbindet Anfang und Grenze. Diese Verschränkung ist für die Zwei entscheidend. Die Eins beginnt als ungeteilte Möglichkeit; die Zwei begrenzt sie, indem sie ein Gegenüber setzt. Gerade diese Grenze eröffnet jedoch die weitere Zahlenfolge. Ohne die Zwei gäbe es keine Beziehung, keinen Vergleich, keine Weitergabe und keine Entwicklung zur Vielheit. Die Grenze beendet die reine Einheit und wird dadurch zur Voraussetzung eines neuen Anfangs. In alchemistischer Sprache wäre dies noch nicht die vollzogene Transformation, sondern die erste Fixierung der Gegensätze, ohne welche weder Trennung noch spätere Vereinigung bewusst geschehen könnten.

Die konkrete menschliche Situation der Karte ist daher kein Handel und kein Jonglieren mit Gütern. Sie ist die Erfahrung, dass Identität nur im Verhältnis Gestalt gewinnt. Der Mensch begegnet einem zweiten Bild: dem Vorfahren, dem Lehrer, dem Nachfolger, dem älteren oder jüngeren Selbst, dem politischen Amt, dem geistigen Vorbild. Dieses zweite Bild nimmt ihm nichts ab und reicht ihm nichts dar. Es zwingt ihn vielmehr zur Frage, was in beiden gleich bleibt und was sich unwiederholbar unterscheidet.

Als Station des Gesamtweges der Kleinen Arkana ist die Zwei der Münzen notwendig, weil Einweihung nicht im gestaltlosen Inneren verbleiben kann. Geistige Einsicht muss eine Form finden, doch jede Form schafft Grenze. Die Karte lehrt daher weder bloßen Besitz noch bewegliche Anpassung, sondern die Kunst der getreuen Verkörperung: so geprägt zu werden, dass Erinnerung möglich ist, ohne das Gepräge mit dem ganzen Wesen zu verwechseln; so verbunden zu sein, dass Unterschied bestehen bleibt; so in einer Überlieferung zu stehen, dass die gemeinsame Blickrichtung nicht zur bloßen Wiederholung erstarrt.

Ihre besondere Wahrheit liegt schließlich darin, dass Dauer nicht durch die Aufhebung der Zweiheit entsteht. Dauer entsteht durch eine wohlgesetzte Grenze zwischen zwei eigenständigen Gestalten und durch eine Bindung, die diese Grenze achtet. Die Münze bewahrt das Profil, der Kranz bewahrt die Münze, der Rahmen bewahrt die Karte; doch das, worauf beide Gesichter blicken, bleibt außerhalb aller Einfassungen. Gerade dort beginnt der weitere Weg.



Ein unbekleidetes Kind trägt auf dem Rücken eine große dunkelpurpurne Kiepe. Zwei breite rote Schulterbänder führen vom oberen Bereich der Kiepe nach vorn, verlaufen rechts und links des Halses über die Schultern und werden vor dem Bauch durch ein breites rotes Querband zusammengehalten. Die Verbindung zwischen Kind und Kiepe ist damit eindeutig sichtbar: Die Kiepe steht nicht frei hinter der Gestalt und bildet auch keinen selbständigen Hintergrundgegenstand. Sie ist dem Kind aufgebunden und wird von ihm getragen.

Das Kind besitzt kurzes, helles Haar. Sein Kopf ist gesenkt und leicht zur rechten Bildseite geneigt. Die Augen erscheinen niedergeschlagen. Der Oberkörper ist

seitlich verschoben und nach vorn gebeugt. Die Beine stehen nicht parallel. Das linke Bein ist vorgesetzt, das rechte folgt zurückgesetzt und angewinkelt. Der linke Fuß berührt den Boden mit dem vorderen Bereich, während der rechte fester aufgesetzt erscheint. Die Haltung hält einen Schritt oder wenigstens den Beginn einer Vorwärtsbewegung fest. Der Körper ist nicht ruhig ausbalanciert. Er gleicht das Gewicht der aufgebundenen Kiepe durch seine seitliche Neigung aus.

Die linke Hand greift an das breite rote Band vor dem Bauch. Der linke Unterarm liegt schräg vor dem Körper. Der rechte Arm ist gebeugt; die rechte Hand ist geschlossen und nach vorn geführt. Ein von dieser Hand sicher gehaltener Gegenstand ist nicht zu erkennen. Sichtbar ist jedoch die körperliche Beteiligung des Kindes am Tragen: Schulterbänder, Bauchband, gebeugter Oberkörper und versetzte Beine bilden zusammen eine einzige Haltung.

Die Kiepe besitzt einen großen, nach unten schmaler werdenden Korb- oder Tragkörper. Ihr unteres Ende reicht hinter dem Kind bis ungefähr auf die Höhe seiner Hüfte beziehungsweise seines oberen Oberschenkels. Der Körper ist überwiegend dunkelpurpurn gefärbt. Auf der linken Seite zeichnet sich ein kräftiger, geschwungener Rand oder seitlicher Verstärkungsstreifen ab, der sich mehrfach einrollt. Am unteren Bereich liegt ein rotes Band quer um den Tragkörper.

Der obere Abschluss der Kiepe ist breit und queroval. Ein dicker hellvioletter Rand bildet ihre vordere Begrenzung. Hinter diesem Rand ist eine dunklere obere Zone sichtbar. Der Rand und die dahinterliegende Fläche lassen erkennen, dass die Kiepe nach oben geöffnet ist. Die Öffnung ist allerdings größtenteils durch die darin stehende beziehungsweise aus ihr aufragende Konstruktion verdeckt. Nur ein begrenzter Teil des dunklen Innenbereichs bleibt einsehbar. Der Innenraum ist daher nicht vollständig sichtbar.

Aus dem oberen Bereich der Kiepe ragen mehrere Bauteile empor. In der Mitte erhebt sich ein gelblicher, nach oben breiter werdender Träger. Er beginnt innerhalb der Kiepe und reicht bis unter die oberste der drei großen Scheiben. Seitlich davon stehen dünnere, geschwungene Stäbe oder Verbindungen. Zahlreiche kleine gelbliche Rundformen sitzen auf der oberen Zone der Kiepe oder an diesen dünnen Linien. Sie sind sichtbar, können aber nicht sicher als lose eingefüllter Inhalt bestimmt werden. Ein Einfüllen oder Ausschütten findet nicht statt. Das Kind greift nicht in die Kiepe hinein. Die Karte zeigt einen Transport, keinen Aufnahme- oder Ausgießvorgang.

Über der Kiepe befinden sich drei große helle Scheiben. Zwei stehen annähernd auf gleicher Höhe links und rechts; die dritte ist mittig über ihnen angeordnet. Gemeinsam bilden sie ein nach oben gerichtetes Dreieck. Jede Scheibe besitzt einen breiten, nahezu weißen Außenring und ein kreisförmiges Innenfeld. Darin erscheint jeweils eine mehrblättrige Rosette, die von kantigen und sich überschneidenden Linien eingefasst wird. Die Rosetten sind ähnlich aufgebaut, unterscheiden sich jedoch in Einzelheiten und in der Dunkelheit ihrer Mittelpunkte.

Die beiden unteren Scheiben überschneiden den oberen Rand der Kiepe. Die obere Scheibe steht vor dem oberen Ende des gelblichen Mittelträgers. Die Scheiben sind deshalb nicht als frei im Raum schwebende Kreise dargestellt. Sie gehören zu der aus der Kiepe aufragenden Konstruktion, auch wenn sich aufgrund der Überlagerungen nicht jede Verbindung bis zu ihrer Ansatzstelle verfolgen lässt.

Hinter den Scheiben verlaufen rote, gefaltete und mehrfach eingerollte Bänder. In den beiden oberen Ecken befinden sich helle, annähernd kugelige Formen, die durch gebogene Linien gegliedert sind. Teile dieser Gebilde werden von den roten Bändern und den Münzscheiben verdeckt. Ihre vollständige Gestalt ist nicht sichtbar; eine sichere gegenständliche Bestimmung ist daher nicht möglich. Sie dürfen weder aufgrund ihrer Rundung als Früchte noch aufgrund ihrer Gliederung als bestimmte technische Bauteile bezeichnet werden.

An beiden Seiten der Hauptgruppe ziehen sich dünne rote Ranken nach unten. Daran sitzen kleine gelbliche Knoten und blaue glocken- oder trichterförmige Formen. Unter einigen der blauen Gebilde hängen Gruppen kleiner roter Punkte. Die seitlichen Ranken befinden sich neben dem Kind und der Kiepe. Sie werden von der menschlichen Gestalt weder gepflückt noch gehalten. Rechts neben dem Kind steht im freien Bildgrund die Ziffer 3. Weitere Menschen, Tiere, Werkzeuge, Waffen oder Gebäude sind nicht dargestellt.

Aus diesem Bildbefund ergibt sich eine klare Grundsituation: Ein Kind trägt eine Kiepe, deren Aufbau und Beladung seine eigene Körpergröße weit überragen. Die Karte zeigt keine Versammlung von Handwerkern und keine gemeinschaftliche Arbeit. Sie zeigt einen einzelnen, noch unreifen Träger und eine bereits hochgradig geordnete Last. Ihr Geschehen liegt im Verhältnis zwischen dem kleinen Körper und dem großen, ihm aufgebundenen Gefüge.

Die formale Ordnung der oberen Bildhälfte ist von Kreisen, Wiederholungen und annähernder Symmetrie bestimmt. Die drei Münzscheiben bilden ein stabiles Dreieck. Die untere Bildhälfte wird dagegen von der ungleichmäßigen Haltung des Kindes beherrscht. Sein Körper ist geneigt, seine Beine sind versetzt, und der Kopf bleibt gesenkt. Oben steht eine geordnete Dreiheit; unten bewegt sich ein einzelner Leib, der diese Dreiheit tragen muss.

Zwischen beiden Bereichen vermittelt die Kiepe. Sie ist weder bloßer Hintergrund noch abstrakter Sockel. Als tragbarer Behälter sammelt und verbindet sie die Bestandteile der oberen Konstruktion und überträgt deren Gewicht durch die Schulterbänder auf den Körper. Die Bildordnung besitzt dadurch eine deutlich vertikale Dramaturgie: Die Münzen stehen oben, die Kiepe liegt dazwischen, das Kind befindet sich darunter, und der Boden nimmt schließlich den Schritt auf. Was oben als geometrische Ordnung erscheint, wird unten zu körperlicher Belastung und zeitlicher Bewegung.

Die Kiepe ist geöffnet, doch ihre Öffnung bedeutet hier nicht Empfangen. Sie wird nicht befüllt. Ihr sichtbarer Inhalt beziehungsweise Aufbau ist bereits vorhanden und wird transportiert. Ebenso wenig ist ein Ausgießen dargestellt. Die Öffnung dient nicht der Darstellung eines Flüssigkeitsstroms oder einer geistigen Eingebung. Sie gehört zur konkreten Bauweise des Tragbehälters. Aus ihr erhebt sich eine Last, deren einzelne Bestandteile geordnet und befestigt erscheinen. Der Bildvorgang ist daher nicht Aufnahme, sondern Übertragung: Eine bestehende Ordnung wird von einem Ort zum anderen getragen.

In einer hermetischen Deutung bezeichnet die Münzsphäre jene Ebene, auf der Kräfte feste Gestalt annehmen. Zu ihr gehören Körper, Stoff, Gewicht, Maß, Dauer, Arbeit und die Bindung an konkrete Bedingungen. Diese Zuordnung ist keine aus der Karte selbst beweisbare historische Definition der Farbe. Sie gewinnt hier jedoch durch den sichtbaren Vorgang besondere Plausibilität. Das Kind begegnet der Materie nicht als Besitzer eines Schatzes. Es trägt sie als Last und Aufgabe. Die Münzen liegen nicht in seinen Händen. Sie stehen über ihm, in eine Konstruktion eingefügt, deren Gewicht durch Kiepe und Bänder auf seinen Leib übertragen wird.

Die Münze erscheint somit zunächst nicht als Reichtum, sondern als geformte Schwere. Ihr Kreis ist vollkommen; der tragende Körper ist es noch nicht. Zwischen geometrischer Vollständigkeit und leiblicher Unreife entsteht die eigentliche Spannung der Karte. Die drei Münzen sind fertig ausgearbeitet, während das Kind erst in seine Kraft hineinwächst. Die Form ist bereits da; der Träger muss ihr noch gewachsen werden.

Damit erschließt sich die Bedeutung der Drei. Die Eins bezeichnet einen Ursprung. Die Zwei eröffnet Unterscheidung, Gegenüberstellung und Polarität. Erst die Drei schafft eine Beziehung, die sich zu einem Ganzen schließen kann. Drei Punkte bilden die erste Fläche; drei Scheiben können ein Dreieck bilden. Auf der Karte ist diese triadische Ordnung unmittelbar sichtbar: Zwei Münzen bilden die untere Basis, eine dritte steht darüber.

In neuplatonischer Sprache lässt sich diese Dreiheit vorsichtig mit der Bewegung von Verbleiben, Hervorgang und Rückkehr vergleichen. Bei Proklos bleibt jedes Hervorgebrachte in seiner Ursache gegründet, tritt aus ihr hervor und wendet sich zu ihr zurück. Diese philosophische Triade ist keine nachweisbare ursprüngliche Erklärung der Karte. Sie bildet jedoch ein geeignetes späteres Deutungsmodell für ihre sichtbare Ordnung. Die drei Münzen sind unterschieden und zugleich zu einem einzigen Aufbau verbunden. Keine von ihnen steht völlig isoliert. Die obere Einheit entfaltet sich in die beiden unteren Positionen; die beiden unteren tragen formal die obere.

Das Kind fügt dieser Dreiheit keine vierte Münze hinzu. Es verkörpert vielmehr die lebendige Instanz, welche die abstrakte Ordnung durch die Welt bewegt. Die Drei ist oben vollendet, unten aber noch nicht verwirklicht. Damit unterscheidet die Karte zwischen einer Form und ihrer Verkörperung. Eine Ordnung kann geometrisch vollkommen und für den Menschen dennoch schwer zu tragen sein.

Innerhalb der Münzfolge antwortet die Karte auf die vorausgehende Zwei. Dort erscheinen zwei große, senkrecht übereinander angeordnete Rundformen mit eingefassten menschlichen Brustbildern. Zwei individuelle Gesichter stehen in einem Verhältnis von oben und unten. In der Drei verschwinden diese erwachsenen Bildnisse. Die Rundformen vermehren sich auf drei und enthalten nun keine Porträts mehr, sondern Rosetten. Gleichzeitig erscheint unter ihnen erstmals ein ganzer menschlicher Körper – nicht der Körper eines reifen Erwachsenen, sondern der eines Kindes.

Die Entwicklung führt somit vom Bildnis zum Leib und von der Gegenüberstellung zweier Identitäten zur Verkörperung einer überpersönlichen Ordnung. Die Zwei zeigt zwei voneinander unterschiedene Personen innerhalb geschlossener Kreise. Die Drei zeigt einen einzelnen Menschen außerhalb der Münzscheiben, aber durch Kiepe und Tragebänder mit ihnen verbunden. Das Verhältnis wird konkreter: Es wird getragen.

Die nachfolgende Vier setzt diese Entwicklung auf andere Weise fort. Dort erscheint eine erwachsene, körperlich vieldeutige Gestalt mit mehreren großen Rundformen. Die körperliche Reife und der Umfang der getragenen oder gehaltenen Formen nehmen zu. Was in der Drei noch einem Kind aufgebunden ist, tritt in der Vier als ausgedehntere und stärker verkörperte Ordnung hervor. Die Drei bildet deshalb die notwendige Schwelle zwischen der bloßen Beziehung der Zwei und der größeren Stabilisierung der Vier. Sie zeigt den Augenblick, in dem Ordnung zur Aufgabe eines lebendigen Körpers wird.

Dabei darf die Kiepe nicht ausschließlich negativ als Last verstanden werden. Sie ist auch ein technisches Mittel, durch das der Körper mehr tragen kann, als seine Hände allein halten könnten. Die Bänder verteilen das Gewicht auf Schultern und Rumpf. Die Kiepe erweitert die Tragfähigkeit des Kindes, bindet es aber zugleich an die Last. Diese Doppelheit ist für die Münzspähre grundlegend. Materielle Formen begrenzen den Menschen, doch gerade durch Werkzeuge, Gefäße, Kleidung, Gebäude und geordnete Arbeit erweitert er seine Wirksamkeit. Die Form ist Grenze und Ermöglichung zugleich.

Im Verhältnis zu den anderen Farben bezeichnet die Münzspähre daher die konkrete Verkörperung dessen, was andernorts als Impuls, Unterscheidung oder Vermittlung erscheinen kann. Stäbe lassen sich in einer späteren systematischen Lesart mit Antrieb und gerichteter Kraft verbinden, Schwerter mit Trennung und Erkenntnis, Kelche mit Begrenzung und Beziehung. Die Münzen fragen dagegen, welche Form Bestand gewinnt und welches Gewicht diese Form besitzt. Die Drei der Münzen gibt darauf eine unerwartete Antwort: Bestand entsteht dadurch, dass etwas getragen wird.

Das Kind trägt nicht nur drei einzelne Münzen. Es trägt ein ganzes Gefüge aus Kiepe, Trägern, Scheiben, Bändern, Rundformen und Ranken. Teil und Ganzes sind deutlich unterschieden. Jede Münze besitzt eine eigene geschlossene Gestalt, doch alle drei gehören zu einer größeren Konstruktion. Die Kiepe wiederum ist ein Teil

dieser Konstruktion, bildet aber zugleich deren tragende Grundlage. Der Körper trägt die Kiepe; die Kiepe trägt den Aufbau; der Boden trägt den Körper. Das Bild zeigt eine gestufte Ordnung des Tragens.

Darin liegt seine mikrokosmische Dimension. Kein Teil besteht aus sich allein. Selbst die oberste Münze, die formal den Gipfel bildet, ist auf den Mittelträger, die Kiepe, die Schulterbänder, das Kind und schließlich den Boden angewiesen. Das Höhere wird vom Niedrigeren getragen, während das Niedrigere durch das Höhere geordnet wird. Die Hierarchie ist daher keine einseitige Herrschaft von oben. Sie ist ein System gegenseitiger Abhängigkeit.

Zeit erscheint in der Haltung des Kindes. Eine Kiepe wird nicht für den Stillstand aufgebunden, sondern für einen Weg. Das versetzte Bein und die aus dem Gleichgewicht gebrachte Körperachse lassen eine Fortbewegung erkennen. Dennoch zeigt die Karte kein Ziel. Weder Ausgangsort noch Bestimmungsort sind sichtbar. Der Weg besteht ganz im gegenwärtigen Tragen. Entwicklung wird nicht als plötzliche Verwandlung dargestellt, sondern als Schrittfolge unter Gewicht.

Das Kind verkörpert dabei einen Anfang, doch keinen voraussetzungslosen Anfang. Seine Last ist bereits hergestellt, geordnet und aufgebunden. Das Neue tritt in eine ältere Welt ein. Es findet Körper, Sprache, Zeichen, Werte, Verpflichtungen und überlieferte Ordnungen vor, die es nicht selbst geschaffen hat. Seine erste Aufgabe besteht nicht darin, diese Ordnung zu erfinden, sondern darin, sie überhaupt tragen zu lernen.

Gerade hier kann die Karte vorsichtig mit dem Alexanderkomplex des Sola Busca in Beziehung gesetzt werden. Der spätantike Alexanderroman erzählt, Nektanebos, der letzte einheimische Pharao Ägyptens, habe sich Olympias als der Gott Ammon gezeigt und mit ihr Alexander gezeugt. Diese Erzählung ist Legende, nicht gesicherte Biographie. Sie verlieh Alexander jedoch eine doppelte Herkunft: politisch galt er als Sohn Philipps, im Mythos als Kind einer ägyptisch-göttlichen und astrologisch bestimmten Macht.

Die Drei der Münzen bildet diese Zeugung nicht ab. Es erscheinen weder Olympias noch Nektanebos, weder Ammon noch eine geschlechtliche Vereinigung. Auch Widderhörner oder andere eindeutige Attribute des Ammon fehlen. Das Kind darf deshalb nicht einfach Alexander genannt werden. Ebenso wenig kann die Kiepe als Schoß, Gebärmutter oder Zeugungsgefäß ausgelegt werden. Sie ist sichtbar eine auf dem Rücken getragene Kiepe.

Eine Verbindung zur Alexanderlegende kann erst auf einer späteren, ausdrücklich vergleichenden Ebene entstehen. Das Kind trägt eine Ordnung, die schon vor seiner Reife festgelegt wurde. Auch der Alexander des Romans kommt unter der Last einer ihm zugeschriebenen kosmischen und dynastischen Herkunft zur Welt. Seine spätere Größe ist nicht nur Möglichkeit, sondern Verpflichtung. Die Drei der Münzen könnte innerhalb eines Decks, dessen Hofkarten mehrfach auf die Alexanderliteratur

verweisen, deshalb als allgemeines Bild des noch unreifen Trägers einer übergroßen Bestimmung gelesen werden. Sie zeigt jedoch nicht Alexander selbst, sondern die strukturelle Wahrheit, die der Legende zugrunde liegt: Der zukünftige Herrscher beginnt als Kind unter dem Gewicht einer Ordnung, die ihn überragt.

Ein ähnliches Verhältnis eröffnet sich zum Haus Este. Ferrara war im fünfzehnten Jahrhundert ein wichtiges Zentrum der Kartenproduktion, der humanistischen Gelehrsamkeit und der höfischen Bildkultur. Das Sola Busca wird mit diesem Milieu verbunden. Eine unmittelbare Auftraggeberschaft der Este ist jedoch nicht urkundlich gesichert. Deshalb dürfen die Münzen, Ranken oder Bänder der Karte nicht ohne konkreten heraldischen Beleg zu Este-Emblemen erklärt werden.

Das Bild berührt dennoch ein Grundproblem dynastischer Existenz. Ein Kind einer Herrscherfamilie kommt nicht als bloß private Person zur Welt. Es trägt Namen, Abstammung, Besitz, politische Erwartungen und das Gedächtnis früherer Generationen. Wie die Kiepe auf dem Rücken des Kindes ist diese Ordnung zugleich Vermögen und Belastung. Sie verleiht ihm eine Stellung, bevor es die Kraft besitzt, diese Stellung selbst auszufüllen. Die Karte kann daher im kulturellen Horizont eines Renaissancehofes als eindringliches Bild ererbter Form gelesen werden.

Die saturnische Deutung vertieft diesen Zusammenhang. Peter Mark Adams versteht Saturn als einen übergeordneten Schlüssel des Sola Busca. Seine These ist eine moderne hermetische Interpretation des Decks und darf nicht mit einer gesicherten ursprünglichen Bedeutung jeder einzelnen Karte verwechselt werden. Auf der Drei der Münzen ist Saturn nicht unmittelbar dargestellt. Es fehlt ein Planetensymbol; ebenso fehlen Sichel, Sense oder eine eindeutig als Kronos bestimmbare Gestalt. Saturn kann hier daher nur als interpretative Ebene, nicht als sichtbares Bildelement eingeführt werden.

Der konkrete Ansatzpunkt dieser Deutung ist das Tragen. Saturn bezeichnet Schwere, Grenze, Zeit, Konzentration, Melancholie, Reifung und Weisheit. Das Kind steht am Anfang des Lebens, trägt aber bereits eine große, geordnete Last. Anfang und Grenze fallen zusammen. Das junge Leben besitzt viele Möglichkeiten, doch die aufgebundene Form gibt diesen Möglichkeiten Richtung. Es kann nicht in jede Richtung zugleich gehen. Jeder wirkliche Schritt ist Auswahl, Bindung und Ausschluss.

Saturn erscheint damit nicht nur als Macht des Endes. Er ist die Bedingung, unter der überhaupt etwas Bestimmtes beginnen kann. Ohne Grenze bliebe Möglichkeit formlos. Ohne Gewicht gäbe es keinen Bodenkontakt. Ohne Dauer könnte kein Werk reifen. Die Kiepe beschwert den Körper, ermöglicht ihm aber zugleich, ein größeres Ganzes zu transportieren. In ihr wird das saturnische Paradox sichtbar: Was bindet, kann auch befähigen.

Alchemistisch lässt sich diese Beziehung als Verdichtung verstehen. Ein flüchtiges Vermögen soll feste Gestalt gewinnen. Die Karte zeigt jedoch keinen Laborvorgang,

kein Feuer, keine Flüssigkeit und keine Umfüllung. Ihre alchemistische Bedeutung liegt nicht in einer erfundenen Gefäßoperation. Sie liegt in der Verbindung von lebendigem Körper und geordneter Materie. Das Kind wird zum Träger einer bereits koagulierten Form.

Jede Koagulation enthält aber die Gefahr der Verhärtung. Was getragen wird, kann den Träger stärken oder niederdrücken. Was Ordnung verleiht, kann zur starren Fremdbestimmung werden. Die Karte lässt offen, welches dieser beiden Ergebnisse eintreten wird. Das Kind bewegt sich, doch sein Kopf bleibt gesenkt. Die Last ist geordnet, aber für den kleinen Körper übergroß. Damit erscheint die Drei als Prüfungsstufe: Form muss angenommen werden, ohne dass das Lebendige unter ihr verschwindet.

Die menschliche Bedeutung der Karte liegt daher in der Unterscheidung zwischen Last und Aufgabe. Eine bloße Last bleibt äußerlich und drückt nieder. Eine Aufgabe wird innerlich angeeignet und verwandelt die Kraft des Trägers. Auf dem Kartenbild ist dieser Prozess noch nicht abgeschlossen. Die Hand liegt am Gurt; der Körper richtet sich nach dem Gewicht; der Schritt beginnt. Das Kind besitzt die Form noch nicht souverän, aber es hat begonnen, sich zu ihr zu verhalten.

Innerhalb des Gesamtweges der Kleinen Arkana verkörpert die Drei der Münzen den Augenblick, in dem Beziehung zu Verantwortung wird. Die Eins setzt einen Keim. Die Zwei bringt Gegenüber und Unterschied hervor. Die Drei schafft ein zusammenhängendes Gefüge, das durch die Welt getragen werden muss. Erst daraus kann die Vier eine stabilere Ordnung entwickeln.

Die Karte ist deshalb notwendig, weil kein geistiger Entwurf unmittelbar zur vollendeten Form gelangt. Zwischen Idee und Bestand liegt das Tragen. Zwischen Herkunft und eigener Gestalt liegt der Weg. Zwischen dem Anfang und seiner Verwirklichung steht Saturn als Herr der Zeit und der Grenze. Das Kind unter den drei Münzen offenbart die Wahrheit dieses Übergangs: Der Mensch wird nicht dadurch zum Träger einer Ordnung, dass sie über ihm erscheint, sondern dadurch, dass er ihr Gewicht Schritt für Schritt in eigene Kraft verwandelt.



Eine unbekleidete, hellhäutige Gestalt füllt nahezu die gesamte Bildhöhe. Körperbau, Brüste und Schamhaar weisen sie als erwachsene Frau aus. Sie steht mit gespreizten Beinen auf einer ebenen, gelblich-braunen Bodenfläche. Ihr linkes Bein ist leicht angewinkelt und seitwärts ausgestellt, das rechte trägt einen größeren Teil des Gewichts. Beide Füße sind sichtbar. Hinter dem Boden verläuft ein schmaler dunkler Streifen mit einzelnen grasartigen Pflanzen; darüber liegt ein unregelmäßig blau und weiß gefärbter Hintergrund. Ein breiter dunkler Innenrahmen und ein heller äußerer Kartenrand schließen die Szene ein.

Der Oberkörper ist nach links geneigt, während der Unterleib nach rechts ausweicht. Der Bauch tritt deutlich gerundet hervor. Die linke Schulter steht tiefer als die rechte. Das Gesicht ist leicht nach links und abwärts gewendet; die Lider erscheinen geschlossen oder stark gesenkt. Der Mund ist geschlossen. Langes, gewelltes Haar breitet sich nach links aus. Im Haar- oder Kopfbereich stehen zwei schmale, zugespitzte Formen auf. Ihre genaue Ansatzstelle ist durch Haare und darüberliegende Rundformen teilweise verdeckt. Ob sie zum Haarputz, zu einer Kopfbedeckung oder zu einem anderen Gegenstand gehören, lässt sich aus dem Bild allein nicht sicher entscheiden. Insbesondere ist ihre bloße Spitze kein hinreichender Grund, sie als Tierhörner oder als Widderhörner zu bestimmen.

Ein blaues Tuch liegt über den Schultern, zieht sich hinter beziehungsweise unter dem großen oberen Gegenstand hindurch, läuft am Körper herab und hängt zwischen den Beinen bis zum Boden. Rechts setzt es sich hinter dem Oberschenkel in hellen und blauen Falten fort. Es bedeckt den Körper nicht vollständig und bildet kein geschlossenes Gewand. Seine langen, unregelmäßig fallenden Enden verstärken die diagonale Stellung der Figur.

Mit dem linken Unterarm hält die Frau eine große runde Scheibe vor Hüfte und Oberschenkel. Die Hand greift an deren unteren Rand. Die Scheibe besitzt einen breiten äußeren Ring, eine vertiefte oder schattierte innere Kreiszone und einen deutlich hervortretenden runden Mittelbuckel. Ein Schriftzug, ein Bildnis oder eine ornamentale Rosette ist auf ihr nicht sichtbar. Die rechte Hand ist geöffnet und liegt mit gebogenen Fingern auf der Außenseite des rechten Oberschenkels beziehungsweise unmittelbar an dessen Übergang zur Hüfte. Sie greift dort keinen eindeutig bestimmbareren Gegenstand.

Über der rechten Schulter und hinter dem Kopf erhebt sich eine große violette Form. Ihr unterer Teil liegt vor Schulter und Oberarm; ihr oberer Abschluss zieht sich schräg von links unten nach rechts oben. Die Form ist in mehrere gerundete, durch dunkle Linien voneinander abgesetzte Partien gegliedert. An ihrer rechten Seite treten längliche ovale Wölbungen hervor. Am unteren Rand befindet sich eine Folge kleiner rundlicher Verdickungen. Das Ganze kann an einen Sack, einen Korb, eine schalenartige Tragform oder einen stark stilisierten Aufsatz erinnern; keine dieser Bestimmungen ist jedoch durch sämtliche Konturen zweifelsfrei gesichert.

Eine tatsächliche Öffnung dieser violetten Großform ist nicht sichtbar. Ein Innenraum ist nicht einsehbar. Ein Inhalt ist nicht unmittelbar sichtbar. Der schräge obere Abschluss kann als Rand erscheinen, doch lässt sich nicht sicher feststellen, ob er der Rand eines offenen Behälters, eine Stoffkante oder ein konstruktiver Bestandteil einer geschlossenen Tragform ist. Ein Deckel, ein Scharnier oder ein Griff ist nicht eindeutig auszumachen. Drei weitere runde Scheiben liegen bildräumlich hinter diesem schrägen Abschluss und über beziehungsweise hinter Kopf und Schulter der Frau. Daraus folgt nicht zwingend, dass sie sich innerhalb eines Gefäßes befinden. Ein Einfüllen, Ausschütten oder Entnehmen ist nicht dargestellt. Auch die Frau vollzieht keine erkennbare Übergabehandlung.

Die drei oberen Scheiben entsprechen in ihrem Grundaufbau der Scheibe in der linken Hand: Jede besitzt einen breiten Ring, eine innere Kreisfläche und einen vorspringenden Mittelbuckel. Sie überschneiden einander. Eine steht links hinter dem Kopf, eine liegt weiter vorn und tiefer über der Schulter, die dritte dominiert rechts oben. Gemeinsam bilden sie eine dichte, annähernd dreieckige Gruppe. Zusammen mit der gehaltenen Scheibe ergeben sie die im Kartenrang bezeichnete Vierheit. Die untere Scheibe ist vom oberen Dreierverband getrennt, bleibt ihm aber durch Wiederholung von Größe, Umriss und Binnenform zugeordnet. Links neben dem Oberschenkel befindet sich ein kleines dunkles Zeichen, das die Zahl Vier angibt.

Damit ist die sichtbare Grundordnung bestimmt: ein Körper, vier gleichartige Rundformen und eine große, nicht abschließend identifizierbare Tragform. Die Frau steht nicht ruhig aufgerichtet. Oberkörper, Hüfte und Beine bilden gegeneinander verschobene Achsen. Die obere Dreiergruppe drängt nach rechts, während Kopf und Haar nach links ausweichen. Die vierte Scheibe wird tiefer und körpernah gehalten. Last, Körper und Zahl sind zu einer einzigen verschränkten Komposition verbunden. Der Körper trägt die obere Anhäufung, während der linke Arm die ausgesonderte vierte Form sichert. Keine Scheibe liegt frei auf dem Boden. Keine wird fortgeworfen. Sichtbar ist vielmehr ein Zustand angespannter Bewahrung.

Erst auf dieser Grundlage darf die Deutung beginnen. Die Münze erscheint hier nicht zunächst als abstraktes Geldzeichen. Ihre bildliche Eigenschaft ist Rundung, Geschlossenheit, Gewicht und Wiederholbarkeit. Alle vier Scheiben besitzen klar begrenzte Außenlinien und ein verdichtetes Zentrum. Sie sind Formen, die etwas in sich sammeln, ohne einen offenen Innenraum zu zeigen. Die Grundsphäre der Münzen ist deshalb in dieser Karte die Sphäre des Verkörperten: dessen, was Umriss, Masse, Dauer und Widerstand gewonnen hat. Die spätere esoterische Zuordnung dieser Farbe zur Erde kann daran anschließen, darf aber nicht als ursprüngliche, historisch bewiesene Elementlehre des Bildes ausgegeben werden. Sie ist eine hermetische Lesart der sichtbaren Eigenschaften.

Die Vier verstärkt diese Tendenz. Als Zahl der Gliederung bezeichnet sie in pythagoreischen und platonischen Zahlenspekulationen die Ausbildung einer vollständigen Ordnung: vier Richtungen, vier Grenzseiten, vier Grundbedingungen einer verkörperten Welt. In der Karte bildet die Vier jedoch kein gleichmäßiges Quadrat. Drei Münzen ballen sich oben zur schwer wirkenden Gruppe, die vierte befindet sich unten in der Hand. Die Zahl ist vollständig, ihre räumliche Verteilung aber ungleich. Aus Ordnung ist Last geworden. Die Vier begrenzt und stabilisiert; zugleich zeigt das Bild, dass jede Stabilisierung getragen werden muss.

Im Verlauf der Münzreihe folgt diese Karte auf eine Drei, in der ein kleines Kind unter einer großen tragenden Form erscheint. Die Vier verschiebt das Motiv von der frühen, noch ungesicherten Hervorbringung zum ausgewachsenen Körper, dessen gerundeter Bauch und belastete Haltung die Fähigkeit zur Formbildung körperlich sichtbar machen. Die Münzen sind nun nicht nur über der Figur angeordnet; eine von ihnen wird aktiv am Leib gehalten. Auf der folgenden Fünf tritt an die Stelle

dieser körperlichen Fülle eine gebeugte, stärker verhüllte Gestalt, während die Rundformen durch lineare Verbindungen erfasst werden. So steht die Vier an einem Wendepunkt: Die hervorgebrachte Form ist gesammelt, aber noch nicht in einen weiterführenden Prozess eingespannt. Sie besitzt Masse, doch ihre Beweglichkeit ist gering.

Die kunsthistorisch entwickelte alchemische Deutung hat in der fülligen Frau der Vier die Erde als Mutter der Metalle erkannt. Laura Paola Gnaccolini verbindet das Bild mit jener alchemischen Vorstellung, nach der die Materie durch die Arbeit des Alchemisten gleichsam befruchtet wird, einen vollkommenen Fruchtkern hervorbringt und anschließend der weiteren Ernährung und Reifung bedarf. Als Vergleich wird dabei die im *Testamentum* des Pseudo-Lull begegnende Verbindung von Zeugung, Ernährung und alchemischem Werk herangezogen. Diese Einordnung ist eine gelehrte ikonologische Hypothese, keine unmittelbar im Bild ausgeschriebene Erklärung; sie gewinnt ihre Plausibilität aus der sichtbaren Verbindung von weiblichem Körper, hervortretendem Bauch, kreisförmig verdichteten Formen und schwerer Tragordnung.

Der Leib wird damit nicht zum bloßen Behälter. Eine sichtbare Öffnung, durch die etwas aufgenommen würde, fehlt ebenso wie ein dargestellter Inhalt oder ein Einfüllvorgang. Entscheidend ist vielmehr die Fähigkeit der Materie, unter Druck eine bestimmte Gestalt auszubilden. Die Frau empfängt im Bild nichts; sie ist bereits in den Zustand des Tragens versetzt. Zwischen Aufnahme und Hervorbringung liegt eine unsichtbare Zeit, und gerade diese Zeit ist das eigentliche Medium der Karte. Was oben als Mehrzahl erscheint, wird unten als einzelne Form festgehalten. Das Viele ist hervorgebracht, doch seine Einheit muss bewahrt werden.

Darum ist die Vier der Münzen weder eine einfache Allegorie des Besitzes noch eine bloße Warnung vor Geiz. Festhalten ist hier zunächst eine Lebensfunktion. Eine werdende oder reifende Form kann nicht fortwährend zerstreut werden. Sie braucht Grenze, Schutz und Konzentration. Doch dieselbe Grenze kann zur Überlastung werden. Die Frau hält die vierte Scheibe eng am Körper, während die drei übrigen ihr Haupt und ihre Schulter bedrängen. Besitz und Last lassen sich nicht mehr sauber trennen. Was getragen wird, trägt nicht seinerseits. Der Mensch wird zum lebendigen Sockel seiner angesammelten Formen.

Das Verhältnis von Innen und Außen ist entsprechend paradox. Der Körper zeigt seine Rundung offen, die Münzen zeigen dagegen geschlossene, undurchsichtige Flächen. Die große violette Struktur besitzt zwar einen randähnlichen Abschluss, doch keinen erkennbaren Innenraum. Das Innere wird nicht enthüllt, sondern nur durch äußere Wölbung angedeutet. In neuplatonischer Sprache könnte dies als Übergang von unsichtbarer Formursache zu sichtbarer Gestalt gelesen werden. Eine solche Lesart behauptet nicht, im Gegenstand sei ein geheimer Inhalt abgebildet. Sie geht allein davon aus, dass die sichtbare Außenseite auf einen Formungsprozess verweist, dessen Ursprung selbst nicht sichtbar ist. Die Wirkung tritt hervor; die Ursache bleibt entzogen.

Gerade hierin unterscheidet sich die Münzsphäre von einer rein geistigen Zahlenordnung. Die Idee der Vier ist leicht zu denken, doch im Stoff wird sie schwer. Jede Gestalt verlangt Abgrenzung, und jede Abgrenzung erzeugt Widerstand. Der Körper der Frau macht diese Wahrheit anschaulich: Geistige Ordnung wird erst dann zur Welt, wenn sie Gewicht annimmt. Die Karte zeigt deshalb einen Mikrokosmos des ganzen Weges der Kleinen Arkana. In ihm begegnen sich Zahl und Stoff, Einheit und Mehrzahl, Form und Träger, Sicherung und Belastung. Die Münze ist Teil einer Serie, aber jede einzelne besitzt ein eigenes Zentrum; ebenso ist der Mensch Teil des Kosmos und zugleich ein begrenztes Zentrum, in dem kosmische Kräfte zur individuellen Gestalt verdichtet werden.

Zur Alexanderzeugungslegende besteht kein unmittelbarer ikonographischer Beweis. Weder Nektanebos noch Philipp, Olympias oder eine zweite menschliche Figur sind dargestellt. Es findet keine Zeugungshandlung statt. Die beiden Spitzen am Kopf dürfen nicht allein aufgrund der Legende als Hörner des Ammon identifiziert werden. Damit scheidet die Behauptung aus, die Karte stelle eine Episode des Alexanderromans dar. Die Legende kann erst auf einer späteren hermeneutischen Ebene als strukturelle Entsprechung herangezogen werden.

Im Alexanderroman zeugt der ägyptische König und Magier Nektanebos Alexander mit Olympias, indem er sich als Ammon ausgibt; die Erzählung verbindet Empfängnis, astrologisch berechnete Zeit und den Anspruch einer außerordentlichen Herkunft. Diese Überlieferung gehört zur legendären, nicht zur historischen Biographie Alexanders. Ihre Nektanebo-Episode ist bereits für die frühe Pseudo-Kallisthenes-Tradition belegt und wurde in zahlreichen mittelalterlichen Fassungen weitergeführt ([Brill, griechischer Alexanderroman](#)). Auf die Vier der Münzen bezogen, kann sie nicht die sichtbare Figur benennen; sie beleuchtet vielmehr ein gemeinsames Formproblem: Wie wird eine unsichtbare kosmische Bestimmung zu einem verkörperten Anfang?

Die Karte zeigt diesen Anfang nicht als triumphale Geburt, sondern als schwere Konzentration. Sollte man sie innerhalb des größeren Alexander-Zyklus lesen, wäre sie nicht Alexander selbst, sondern die Bedingung seiner möglichen Hervorbringung: Materie, die eine außergewöhnliche Form austragen muss. Die Alexanderlegende steigert diesen Gedanken zum Mythos des zweifachen Ursprungs, des menschlichen und des göttlichen Vaters. Die Vier der Münzen bleibt nüchterner und dunkler. Sie zeigt nur den Leib, die Last und die geschlossenen Rundformen. Gerade durch diesen Verzicht auf eine sichtbare himmlische Intervention bewahrt sie die Differenz zwischen Legende und Bild.

Auch der Bezug zum Haus Este muss historisch begrenzt bleiben. Das vollständige Sola-Busca-Spiel gehört in die höfisch-humanistische Kultur Norditaliens am Ende des Quattrocento; das erhaltene kolorierte Exemplar wird von der Pinacoteca di Brera verwahrt, die es als ältestes vollständig erhaltenes italienisches Tarot präsentiert ([Pinacoteca di Brera](#)). Ferrara und der Este-Hof bildeten einen bedeutenden Raum der Kartenkunst, der humanistischen Antikenrezeption und gelehrter Bildprogramme. Ein urkundlicher Beweis, dass die Este Auftraggeber gerade dieses

Decks waren, liegt jedoch nicht vor. Für die Vier der Münzen ergibt sich daher kein dynastisches Porträt, wohl aber ein plausibler kultureller Horizont: ein Publikum, das körperliche Allegorie, Zahlenspekulation, Naturphilosophie und alchemistische Metapher miteinander lesen konnte.

In diesem Horizont gewinnt Saturn seine übergeordnete Funktion. Peter Mark Adams versteht Saturn in *The Game of Saturn* als einen zentralen Schlüssel des gesamten Sola-Busca-Zyklus. Diese These ist eine moderne hermetische Gesamtinterpretation, keine gesicherte ursprüngliche Erklärung jeder Einzelkarte. Auf die Vier der Münzen lässt sie sich dennoch präzise beziehen, weil deren sichtbare Ordnung saturnische Eigenschaften verkörpert, ohne dass dafür ein Saturnsymbol in das Bild hineingelesen werden müsste: Gewicht, Begrenzung, Konzentration, geschlossene Form, körperliche Mühe und die Verzögerung zwischen Entstehung und Reife.

Saturn ist hier nicht als dargestellte Planetengestalt anwesend. Er erscheint als Gesetz des Werdens. Was Form gewinnen soll, muss eingegrenzt werden; was reifen soll, muss Zeit ertragen; was bewahrt werden soll, muss eine Weile der Bewegung entzogen bleiben. Darin verbinden sich Anfang und Grenze. Die hervortretende Rundung des Leibes und die vier geschlossenen Scheiben sprechen von Hervorbringung, doch die geneigte Haltung spricht vom Preis dieser Hervorbringung. Saturn schenkt keinen leichten Beginn. Er verdichtet die Möglichkeit so lange, bis sie eine Gestalt annimmt.

Alchemistisch entspricht dies nicht schon dem vollendeten Gold, sondern der Arbeit an der gebundenen Materie. Die runden Scheiben mögen ihrer Kartenfunktion nach Münzen sein; ihre blasse, schwere Erscheinung erlaubt jedoch keine sichere Bestimmung eines Metalls. Die traditionelle Verbindung Saturns mit Blei gehört daher zur Interpretation, nicht zum sichtbaren Befund. Als alchemistisches Modell bezeichnet Blei das Schwere, Dunkle und noch Unvollendete, in dem dennoch die Möglichkeit der Verwandlung verborgen liegt. Die Vier der Münzen verkörpert diese Spannung: Das Werk besitzt bereits Form, aber noch keine Freiheit. Es ist gesammelt, jedoch nicht erlöst.

Die Melancholie der Karte liegt weniger im Gesichtsausdruck allein als in der gesamten Statik. Die gesenkten Lider, der geneigte Kopf und die belastete Schulter lassen keine triumphierende Besitzerin erkennen. Erkenntnis beginnt hier mit dem Eingeständnis, dass jede Verkörperung Verlust bedeutet: Von unzähligen Möglichkeiten kann nur eine bestimmte Gestalt wirklich werden. Saturns Grenze vernichtet nicht bloß; sie wählt aus. Erst durch Ausschluss entsteht Bestimmtheit. Erst durch Dauer wird aus einem flüchtigen Impuls ein Werk.

So bezeichnet die Vier innerhalb der Münzreihe die notwendige Phase der Inkubation. Die Drei hat das Hervorgebrachte noch im Zeichen des Kindes gezeigt; die Vier übernimmt die Verantwortung des Austragens und Bewahrens. Die Fünf wird die geschlossene Ansammlung einer härteren Bearbeitung und Verknüpfung aussetzen. Ohne die Vier gäbe es zwischen Entstehung und Prüfung keinen Bestand.

Das Werk würde zerfallen, ehe es verwandelt werden könnte. Doch bliebe es dauerhaft in der Vier eingeschlossen, würde Bewahrung zur Erstarrung.

Ihre besondere Wahrheit liegt daher weder im Haben noch im Loslassen, sondern im rechten Maß der Grenze. Der Initiand muss lernen, eine Form lange genug zu halten, damit sie wirklich werden kann, und zugleich erkennen, wann das Halten ihn selbst zum bloßen Träger seiner Verfestigungen macht. Die Frau steht an genau dieser Schwelle. Noch trägt sie die Münzen; schon beginnen die Münzen, ihre Haltung zu bestimmen.

Im Gesamtweg der Kleinen Arkana ist diese Erfahrung unersetzlich. Geist kann sich nicht verwirklichen, ohne in die Schwere einzutreten. Materie kann sich nicht verwandeln, ohne zunächst zusammengehalten zu werden. Die Vier der Münzen ist deshalb die stille Saturnstunde der Verkörperung: der Augenblick, in dem ein Anfang seine Grenze annimmt und gerade dadurch wirklich beginnt.



Fünf große, helle Rundscheiben bestimmen die Bildordnung. Drei stehen dicht nebeneinander im oberen Drittel der Karte. Jede besitzt einen breiten äußeren Ring, eine zurückgesetzte Innenfläche und eine kreisförmige Erhebung in der Mitte. Zwischen den mittleren Erhebungen verlaufen waagerechte, dunkel konturierte Verbindungen. Sie scheinen die drei oberen Scheiben zu einer Reihe zusammenzuschließen. Eine vierte Scheibe befindet sich links vor der gebeugten Gestalt; die fünfte liegt nahe dem unteren Bildrand. Auch diese beiden zeigen die gleiche Gliederung aus Außenring, Innenfeld und Mittelkreis. Weder Schrift noch figürliche Prägungen sind auf ihren Flächen eindeutig erkennbar.

Im Zentrum steht eine einzelne menschliche Gestalt. Ihr Oberkörper ist stark nach vorn und nach links geneigt, der Kopf gesenkt. Das Gesicht erscheint im Profil oder Dreiviertelprofil; Stirn, Auge, Nase und Wange bleiben trotz der Überschneidung mit der linken Scheibe sichtbar. Das dunkle Haar bildet eine dichte, annähernd halbkugelige Masse. Auf dem Scheitel sitzt ein blaues Band oder eine blaue Ansatzstelle, aus der mehrere lange, dunkle, gekrümmte Spitzen hervortreten. Ob diese Spitzen als Hörner, Federn oder Bestandteile eines Kopfschmucks zu bestimmen sind, lässt das Bild nicht zweifelsfrei erkennen.

Über Rücken und rechte Körperseite zieht sich ein großflächiges Federgebilde. Im oberen Bereich liegt eine graue, geschlossene Partie mit deutlich abgesetzten Konturen; darunter folgen zahlreiche übereinanderliegende, rötlich-violette Federformen. Diese verlängern sich nach unten zu mehreren großen, spitz auslaufenden Federbahnen, die bis an den Boden reichen. Das Gebilde ist mit dem Rücken der Gestalt verbunden oder unmittelbar an ihm befestigt. Seine genaue Konstruktion bleibt teilweise durch den davorliegenden Schild verdeckt. Sichtbar ist keine Flugbewegung: Die Gestalt steht mit beiden Füßen auf dem Boden und beugt sich nach vorn.

Vor Brust, Bauch und einem Teil des Federwerks befindet sich ein großer roter Rundschild. Sein äußerer Rand ist dunkel eingefasst. Von einem vorspringenden Mittelstück gehen längliche, radial angeordnete Felder aus. Das Zentrum des Schildes liegt ungefähr vor dem Unterarm der Gestalt. Der Schild verdeckt einen großen Teil des Rumpfes und unterbricht die Sicht auf die Verbindung zwischen Körper und Federbekleidung. Eine Hand umfasst oder führt einen langen, geraden Stab, der schräg nach links oben verläuft und an der mittleren Erhebung der links stehenden Rundscheibe endet. Ein kürzeres dunkles Stück liegt unterhalb des Unterarms. Ob es ein Griff, ein zweites Werkzeug oder ein Teil der Befestigung ist, kann nicht sicher entschieden werden.

Die Beine sind unbekleidet. Ein Fuß steht weiter hinten auf einem erhöhten, dunkel gerandeten Streifen; der andere ist nach vorn gesetzt. An diesem vorderen Fuß befindet sich ein kleines, rot und dunkel gezeichnetes Gebilde mit flammenartig aufwärts gerichteten Spitzen. Es berührt oder umspielt den Fuß. Eine kleine Flamme oder ein kleines Feuer ist damit sichtbar; ein größerer Herd, ein Ofen oder ein geschlossenes Feuergefäß ist dagegen nicht dargestellt. Rechts hinter dem Federgebilde erscheint ein weiterer Fuß oder Unterschenkelabschnitt der gleichen Gestalt.

An beiden Seiten des Bildfeldes hängen gewundene Schnüre herab. Mehrere rote, ring- oder scheibenförmige Bestandteile sind in sie eingefügt. Unten enden die Schnüre in dunklen, fransenartigen Quasten. Die linke Schnur wird teilweise von der vierten Rundscheibe und vom Körper verdeckt, die rechte bleibt über eine längere Strecke sichtbar. Hinter der Gestalt gliedern waagerechte dunkle Bänder den Bodenraum. Der helle Hintergrund trägt verstreute blaue Pinselzüge. Rechts neben dem Federwerk steht ein kleines schwarzes Zeichen, das einer Fünf ähnelt. Die

Szene besitzt einen doppelten dunklen Innenrahmen und einen hellen, schräg schraffierten Außenrand.

Ein Gefäß ist auf der Karte nicht vorhanden. Eine Gefäßöffnung ist nicht sichtbar, ein Gefäßinneres ist nicht sichtbar, und ein Inhalt ist nicht sichtbar. Es wird nichts eingefüllt, aufgenommen, ausgegossen oder aus einem Behälter entnommen. Ebenso ist kein zweiter Mensch vorhanden. Die Gestalt fliegt nicht, kämpft nicht und greift niemanden an. Die erkennbare Handlung beschränkt sich auf ihre gebeugte Haltung, die Führung des langen Stabes an der linken Scheibe und den Kontakt des vorderen Fußes mit dem kleinen Feuer. Damit endet der sichere Bildbefund.

Die formale Ordnung verbindet strenge Reihung mit körperlicher Verdichtung. Oben liegen drei nahezu gleichartige Scheiben in einer waagerechten Folge; unten sind zwei weitere aus dieser Reihe herausgenommen und in die Handlung einbezogen. Die Fünf erscheint daher nicht als bloße Ansammlung gleicher Zeichen. Drei Scheiben bilden eine obere, verbundene Ordnung, während zwei in den Bereich von Körper, Werkzeug, Boden und Feuer hinabtreten. Die Zahl wird räumlich gespalten: Drei bleiben erhöht, zwei werden der Arbeit ausgesetzt. Zwischen beiden Bereichen steht die gebeugte Gestalt als vermittelnde Kraft.

Auch die Körperhaltung ist nicht beliebig. Der Mensch richtet sich nicht auf, um über das Material zu herrschen, sondern senkt Kopf und Rücken zu ihm hinab. Der große Schild schützt und verdeckt zugleich. Das Federkleid vergrößert die Gestalt, macht sie aber nicht frei; seine langen Spitzen reichen bis zum Boden und verstärken das Gewicht der Silhouette. Oben herrscht die klare Kreisform, in der Mitte die gebogene Haltung, unten die Berührung von Fuß, Scheibe, Feder und Feuer. Die Karte organisiert sich somit zwischen Kreis und Biegung, Ordnung und Belastung, Höhe und Bodennähe.

Eine kunsthistorische Deutung der Münzreihe hat vorgeschlagen, die aufeinanderfolgenden Karten als Stationen der Münzherstellung und Metallbearbeitung zu lesen. In diesem Zusammenhang wird die Fünf mit dem Wägen oder Prüfen verbunden. Diese Bestimmung ist nicht allein aus dem Stab zweifelsfrei zu gewinnen; das Bild zeigt keine vollständig und eindeutig konstruierte Balkenwaage mit zwei sichtbaren Waagschalen. Sie erhält ihre Plausibilität erst aus dem Zusammenhang der Reihe: Auf Transport und Zuführung des Metalls folgen Prüfung, Randbearbeitung, Maßkontrolle, Sortierung oder Umfüllung, Erwärmung vor dem Prägen und schließlich Ansammlung. Die Fünf wäre darin der Augenblick, in dem das Material nicht mehr nur vorhanden ist, sondern einem Maß unterworfen wird.

Damit erhält die Münzfarbe ihre eigentümliche Grundsphäre. Sie bezeichnet zunächst nicht abstrakt Besitz und auch nicht notwendig das später esoterisch zugeordnete Element Erde. Sichtbar sind vielmehr geformte Rundkörper, Werkzeuge, körperliche Arbeit und Feuer. Materie erscheint als etwas, das transportiert, geprüft, begrenzt, erhitzt und in eine gültige Form gebracht werden muss. Wert ist hier kein natürlicher Zustand. Er entsteht durch eine Folge

menschlicher Eingriffe. Eine Scheibe wird erst durch Maß, Gewicht und Anerkennung zur Münze; ebenso wird eine innere Anlage erst durch Prüfung zu einer tragfähigen Fähigkeit.

In der Zahlenfolge bildet die Fünf die erste wirkliche Mitte. Sie liegt zwischen der Entfaltung der ersten vier Stufen und der weiteren Ausarbeitung bis zur Zehn. Die Vier kann eine geschlossene Ordnung herstellen, doch diese Ordnung bleibt statisch, solange sie nicht geprüft wird. Die Fünf bringt Spannung in das Gefüge. Sie entnimmt Teile aus der oberen Reihe und führt sie in eine konkrete Operation. Darin liegt ihre notwendige Unruhe: Eine Form, die niemals gewogen wurde, kennt ihre eigene Tragfähigkeit nicht. Erst die Unterbrechung der symmetrischen Ordnung macht sichtbar, ob das Gewordene Bestand besitzt.

Der Rückbezug auf die vorausgehenden Münzkarten lässt sich deshalb als zunehmende Annäherung an die Materie verstehen. Was anfangs als einzelne Möglichkeit erscheint, wird vervielfacht, bewegt und belastet. In der Fünf kommt die Entscheidung hinzu. Nicht alles Vorhandene ist bereits gelungen; nicht alles Glänzende besitzt das richtige Gewicht. Die folgenden Stufen können das Material genauer begrenzen, nach Maß ordnen, zusammenführen, dem Feuer übergeben und schließlich als Ergebnis bewahren. Die Fünf ist die Schwelle zwischen bloßer Hervorbringung und bewusster Vervollkommnung.

Die übrigen Farben behandeln dieselbe Aufgabe unter anderen Bedingungen. Die Schwerter trennen, öffnen und unterscheiden; die Stäbe richten Kraft aus und übertragen Impuls; die Kelche ordnen, wo es das konkrete Bild erlaubt, Beziehungen von Umfassung und Weitergabe. Die Münzen dagegen prüfen die Verkörperung. Sie fragen, ob eine Idee Gewicht angenommen hat, ob eine Kraft in einer begrenzten Form bestehen kann und ob das Hervorgebrachte den Anforderungen der sichtbaren Welt genügt. In diesem Sinn bilden sie den Widerstand, an dem sich jede geistige Behauptung bewähren muss.

Die gebeugte Gestalt macht diese Prüfung körperlich. Ihre Federbekleidung trägt die Möglichkeit von Leichtigkeit, Höhe und Überschreitung in das Bild; doch der Körper bleibt am Boden. Das Bild zeigt keinen Aufstieg. Es zeigt eine geflügelte oder vogelartig bekleidete Gestalt, die sich dem Gewicht zuwendet. Eben darin liegt die Spannung: Das Vermögen zur Erhebung entbindet nicht von der Arbeit an der Materie. Geistige Beweglichkeit, Imagination und ekstatische Erweiterung erhalten erst dann Bestand, wenn sie sich messen lassen, ohne dabei zerstört zu werden.

Der Schild fügt eine zweite Grenze hinzu. Als runde, harte Fläche wiederholt er die Gestalt der fünf Scheiben, ist jedoch rot, größer und in radiale Felder gegliedert. Er steht zwischen Körper und Außenraum. Weil er einen beträchtlichen Teil der Handlung verdeckt, darf nicht behauptet werden, auf seiner verborgenen Rückseite geschehe ein bestimmter Vorgang. Sichtbar ist vielmehr die Funktion des Dazwischentretens. Die Prüfung findet nicht in schutzloser Offenheit statt. Der Mensch bringt eine Grenze mit, hinter der ein Teil seiner Gestalt verborgen bleibt.

Reifung bedeutet daher nicht vollständige Entblößung, sondern die Ausbildung einer Form, die Kontakt ermöglicht und dennoch ein Inneres bewahrt.

Das kleine Feuer am Fuß führt die Handlung an den äußersten Rand des Körpers. Es umgibt nicht die ganze Gestalt und verbrennt nicht sichtbar die Scheiben. Ebenso wenig ist ein Schmelzvorgang eindeutig dargestellt. Doch der unmittelbare Kontakt von nacktem Fuß und Flamme erlaubt die Deutung einer begrenzten Hitzeprobe. Die Wärme bleibt lokal, beinahe minimal. Transformation geschieht nicht durch ein grenzenloses Feuer, sondern durch dosierte Einwirkung. Was geprüft werden soll, darf weder kalt und unverändert bleiben noch in unbeherrschter Glut vernichtet werden.

Alchemistisch gelesen bezeichnet diese kontrollierte Hitze die Kunst des rechten Maßes. Das Werk verlangt Feuer, aber ebenso die Fähigkeit, Feuer zu begrenzen. Die Gestalt zwischen Feder und Flamme verbindet das Flüchtige mit dem Fixen: oben die Möglichkeit der Erhebung, unten die bindende Hitze, dazwischen Schild, Körper und Werkzeug. In einer solchen Lesart ist die Fünf kein Bild fertiger Vollendung, sondern der Augenblick, in dem die Vollendung von der richtigen Proportion abhängt. Zu wenig Einwirkung lässt die Materie roh; zu viel zerstört ihre Form.

Die Verbindung zum Alexanderkreis des Decks darf nur auf der Ebene des Gesamtsystems hergestellt werden. Die Karte zeigt weder Alexander noch Olympias, Philipp, Nektanebos oder Ammon; sie enthält keine eindeutig sichtbare Szene der Alexanderzeugungslegende. Der dunkle Kopfschmuck ist kein Beweis für die Widdergestalt des Ammon, und das vogelartige Gewand darf nicht rückwirkend aus der Legende erklärt werden. Ein unmittelbarer ikonographischer Alexanderbezug ist daher nicht historisch nachweisbar.

Gleichwohl erhält die Münzfolge innerhalb eines Decks, dessen Hofkarten mehrfach auf die Alexanderüberlieferung verweisen, einen mittelbaren Zusammenhang mit dem Ideal des hervorgebrachten und geprüften Herrschers. Die spätantike und mittelalterliche Alexanderlegende schildert nicht nur eine wunderbare Zeugung, sondern die Erzeugung einer außergewöhnlichen Gestalt durch Wissen um Zeit, Konstellation, Verkleidung und wirksame Form. Die Fünf der Münzen zeigt keine solche Zeugung; sie kann jedoch als materielle Gegenstufe zu diesem Narrativ gelesen werden. Was in der Legende als Geburt eines kosmisch bestimmten Menschen erscheint, begegnet hier als Prüfung dessen, was bereits Gestalt angenommen hat. Der künftige König genügt nicht durch Herkunft allein. Er muss Gewicht, Maß und Feuerprobe bestehen.

Auch der Bezug zum Haus Este bleibt ein historischer Rahmen, keine Bildidentifikation. Ferrara war ein bedeutendes Zentrum höfischer Kartenproduktion, humanistischer Gelehrsamkeit und technisch-künstlerischer Werkstätten. Münzwesen, Metallbearbeitung, Gewichtskontrolle und fürstliche Autorität gehörten dort zur politischen Wirklichkeit. Doch ein urkundlicher Beweis, dass die Este gerade diese Karte oder das gesamte Sola-Busca-Deck in Auftrag gaben, liegt nicht vor. Das Este-Milieu erklärt, wie ein Bildprogramm entstehen

konnte, das technische Prozesse, antike Gelehrsamkeit, Herrschaftsdenken und hermetische Spekulation miteinander verband; es beweist weder eine persönliche Widmung noch eine verborgene dynastische Figur auf dieser Karte.

Saturn tritt erst auf der späteren astrologisch-hermetischen Deutungsebene hinzu. Kein Planetensymbol und keine benannte Saturngestalt ist auf der Fünf der Münzen sichtbar. Dennoch entsprechen mehrere überprüfte Bildbeziehungen saturnischen Themen: die gebeugte Haltung, die Nähe zum Boden, das Gewicht der Scheiben, das Werkzeug des Maßes, die Begrenzung durch den Schild und die kontrollierte Berührung mit dem Feuer. Peter Mark Adams' Saturn-These versteht das Deck als verschlüsseltes Werk, in dem Saturn nicht nur Tod und Ende, sondern Zeit, Gesetz, Konzentration, Melancholie, Weisheit und Initiation bezeichnet. Diese Deutung ist eine moderne hermetische Gesamthypothese, keine gesicherte ursprüngliche Erklärung jeder einzelnen Karte.

Gerade auf der Fünf erweist sich jedoch ihre philosophische Fruchtbarkeit. Saturn ist die Macht, die jeder Möglichkeit eine Grenze setzt und sie dadurch erst wirklich werden lässt. Ohne Begrenzung bliebe die Feder bloße Ausdehnung, die Scheibe bloße Form, das Feuer bloße Zerstörung. Das Maß verwandelt diese Kräfte in ein Werk. Saturns Schwere widerspricht der Erhebung nicht; sie prüft, ob die Erhebung eine tragfähige Gestalt besitzt. Seine Zeit ist nicht bloß Verfall, sondern Reifungsdauer. Seine Melancholie ist nicht nur Niedergeschlagenheit, sondern die Konzentration, in der das Wesen vom bloßen Schein unterschieden wird.

Neuplatonisch betrachtet führt die Karte damit an einen entscheidenden Punkt des Abstiegs der Form in die Materie. Die geistige Form verliert sich nicht notwendig, wenn sie Körper annimmt; sie wird jedoch der Vielheit, dem Widerstand und dem Maß ausgesetzt. Der Adept kann diese Bedingung nicht überspringen. Er muss lernen, in der dichten Welt eine Ordnung hervorzubringen, die dem geistigen Ursprung entspricht, ohne die Materie zu verleugnen. Die fünf Scheiben sind dann nicht Zeichen eines fertigen Reichtums, sondern fünf Instanzen der Verkörperung: Was oben als geordnete Möglichkeit besteht, muss unten einzeln geprüft werden.

Darin liegt auch das Verhältnis von Innen und Außen. Die Rundscheiben zeigen ausschließlich ihre Oberflächen; ein innerer Stoff ist nicht sichtbar. Der Schild verbirgt einen Teil des Körpers; das Federkleid bedeckt den Rücken; die gesenkte Haltung entzieht das Gesicht der frontalen Betrachtung. Die Karte verweigert den unmittelbaren Einblick. Erkenntnis entsteht daher nicht durch vermeintliches Hineinsehen, sondern durch Prüfung äußerer Wirkungen: Gewicht, Widerstand, Haltung, Hitze und Maß. Das Innere wird nicht enthüllt, sondern bewährt sich an der Grenze.

Die Fünf der Münzen ist innerhalb des Weges der Kleinen Arkana notwendig, weil sie der Einweihung ihre materielle Wahrhaftigkeit abverlangt. Ohne sie könnte jede innere Regung sich vorschnell für Erkenntnis halten, jede Erhebung für Vollendung und jede glänzende Oberfläche für Wert. Diese Karte unterbricht den Selbstbetrug. Sie zwingt das Gewordene auf die Waage, ohne eine vollständig sichtbare Waage

vorzutäuschen; sie führt es an das Feuer, ohne eine Vernichtung zu behaupten; sie hält die Möglichkeit des Fliegens im Federbild fest, während die Füße den Boden nicht verlassen.

Ihre besondere Wahrheit lautet deshalb: Der geistige Anfang wird erst an der Grenze wirklich. Was keinen Widerstand kennt, besitzt noch keine bestimmte Gestalt; was nicht gemessen werden kann, ist noch nicht in die gemeinsame Welt eingetreten. Saturns scheinbares Ende erweist sich hier als Bedingung eines neuen Anfangs. Die Grenze vernichtet die Möglichkeit nicht, sondern verdichtet sie. Aus dieser Verdichtung entsteht kein bloßer Besitz, sondern jene seltenere Form des Reichtums, die ihr eigenes Gewicht kennt.



Sechs große runde Münzscheiben füllen den oberen Teil der Karte. Sie sind in drei Reihen zu einem geschlossenen Dreieck gestapelt: Eine Münze bildet die Spitze, zwei liegen darunter, drei bilden die Basis. Die Scheiben überschneiden sich, bleiben aber jeweils als einzelne Körper erkennbar. Jede besitzt einen breiten Außenbereich, mehrere kreisförmige Konturen und einen kleineren, plastisch hervortretenden Mittelbuckel. Auf den sichtbaren Flächen sind weder Schriftzüge noch Wappen noch figürliche Prägungen eindeutig zu erkennen. Die sechs Münzen befinden sich nicht in den Händen der dargestellten Person. Sie liegen weder auf deren Arbeitsplatte noch fallen sie in den unteren Bildraum. Ihre geschichtete Ordnung bildet eine eigene Zone über der menschlichen Arbeit.

Unter dem Münzstapel verläuft eine breite waagerechte Trennung. Sie bildet zugleich die Oberkante eines architektonisch gefassten Arbeitsraumes. Von ihrer Unterseite erstreckt sich eine schraffierte, perspektivisch nach hinten laufende Fläche. Zwei hohe seitliche Wand- oder Pfeilerkörper rahmen eine rechteckige Öffnung, durch die eine ferne Landschaft sichtbar wird. Am Horizont stehen niedrige blaue Bergzüge unter einem hellen Himmel. Im oberen Teil der Öffnung erscheint eine kleine symmetrische Form mit seitlichen, flügelartig ausgreifenden Teilen und einem nach unten gerichteten Mittelstück. Ihre gegenständliche Identität lässt sich aus der Abbildung nicht mit Sicherheit bestimmen. Auf beiden äußeren Seitenflächen verlaufen schmale rote und dunkle Bänder in lockeren Windungen nach unten.

Im Vordergrund arbeitet eine einzelne menschliche Gestalt. Sie ist barfuß und trägt ein weites dunkelviolettes Gewand, das Kopf, Schultern, Rücken und Arme teilweise verhüllt. Der Stoff fällt in schweren, tiefen Falten. Der Körper befindet sich in einer tiefen, weit ausgreifenden Stellung. Das vordere Bein ist stark gebeugt und trägt einen erheblichen Teil des Gewichts; das hintere Bein stabilisiert die Haltung. Der Oberkörper ist nach rechts über einen niedrigen Arbeitsblock geneigt. Das Gesicht bleibt durch die Kapuze, den Schatten und den unmittelbar davor gehaltenen Hammer teilweise verdeckt. Der Blick ist zur Arbeitsfläche gesenkt.

Die rechte Hand umfasst den langen senkrechten Stiel eines Hammers. Der Hammer wird aufrecht vor dem Gesicht gehalten. Sein Kopf ist ungewöhnlich reich gestaltet: Über einem dunklen querliegenden Abschluss erhebt sich eine geschlossene, gewölbte Form, deren Oberfläche durch zahlreiche gebogene Rippen oder blattartige Felder gegliedert ist. Der Hammerkopf besitzt keine sichtbare Öffnung. Ein Innenraum und ein Inhalt sind nicht zu erkennen. Er ist weder Gefäß noch Schale, sondern der massive Kopf des gehaltenen Schlagwerkzeugs. Die Hand hält den Hammer fest in einer Stellung, die den nächsten Schlag vorbereitet oder einen soeben unterbrochenen Arbeitsrhythmus festhält. Ein tatsächlicher Aufprall ist im dargestellten Augenblick nicht zu sehen.

Die linke Hand liegt mit weit gespreizten Fingern auf einer hellen rechteckigen Platte. Diese ruht schräg auf einer dunkleren Unterlage, die auf einem niedrigen rechteckigen Block befestigt oder abgelegt ist. Auf der hellen Fläche sind kleine dunkle Punkte und feine Linien zu erkennen. Ein vollständig ausgearbeitetes Münzbild lässt sich dort nicht zweifelsfrei feststellen. Die Finger liegen unmittelbar auf der Platte und halten oder prüfen sie, während der Hammer darüber bereitgehalten wird. Die Nähe von Hammer, Hand und Platte kennzeichnet eine handwerkliche Bearbeitung. Sichtbar ist jedoch weder der Augenblick eines Hammerschlags noch die eindeutige Prägung einer Münze. Es darf daher nicht behauptet werden, dass gerade eine der sechs oberen Scheiben hergestellt wird. Das Bild stellt eine solche Beziehung formal nahe, zeigt sie aber nicht als abgeschlossene technische Handlung.

Ebenso wenig zeigt die Karte eine Verteilung von Reichtum. Es gibt keine zweite Person, keinen Empfänger, keine Waage, keinen Beutel und keine Übergabe. Keine Münze wird ausgehändigt, gewogen, gezählt oder als Almosen gegeben. Die vertraute

spätere Deutung der Sechs der Münzen als Wohltätigkeit besitzt in diesem Kartenbild keine ikonographische Grundlage. Hier steht nicht der Austausch zwischen Gebendem und Empfangendem im Mittelpunkt, sondern die einsame, körperlich anstrengende Arbeit mit Hammer und Platte.

Die Komposition ist durch einen scharfen Gegensatz zwischen oben und unten bestimmt. Oben herrschen Rundung, Wiederholung und Ruhe. Die sechs Münzscheiben bilden eine regelmäßige, in sich geschlossene Ordnung. Unten bestimmen schräge Linien, körperliche Spannung und eine noch nicht abgeschlossene Handlung das Geschehen. Die Münzen ruhen; der Mensch arbeitet. Ihre Kreise erscheinen vollendet; die rechteckige Platte befindet sich noch unter Hand und Hammer. Die obere Ordnung ist frontal und flächennah, während der untere Arbeitsraum durch Architektur und Landschaft perspektivische Tiefe erhält.

Die sechs Scheiben bilden mit ihrer Staffelung eine Dreieckszahl: Eins, zwei und drei ergeben zusammen sechs. Die Anordnung ist nicht bloß eine Zählhilfe. Sie verwandelt die Vielheit der Münzen in eine sichtbare Einheit. Jede Scheibe behält ihre Grenze, und dennoch entsteht aus allen sechs ein einziger Aufbau. Der untere Bildteil wiederholt dieses Verhältnis in anderer Form. Auch dort müssen verschiedene Kräfte zusammenwirken: Körpergewicht, Stand, Blick, haltende Hand, Hammer und Arbeitsfläche. Was oben als fertige Ordnung erscheint, wird unten als koordinierte Tätigkeit vorgeführt.

Zwischen diesen beiden Bereichen besteht keine unmittelbar dargestellte technische Verbindung. Es ist kein Weg sichtbar, auf dem eine Scheibe von der Platte in den oberen Stapel gelangt. Der Hammer berührt keine der sechs Münzen. Gerade diese Trennung ist für die Deutung entscheidend. Die Münzgruppe darf nicht schlicht als sichtbares Erzeugnis des gerade ausgeführten Schlages bezeichnet werden. Sie kann jedoch als formales Gegenbild der Arbeit verstanden werden: Oben erscheint die geordnete Form, unten deren menschliche Voraussetzung. Die Karte stellt Ergebnis und Hervorbringung nebeneinander, ohne den Übergang naturalistisch auszuerzählen.

Die Architektur verstärkt diese Spannung. Die Gestalt arbeitet in einem begrenzten, von massiven Seitenkörpern umschlossenen Raum. Hinter ihr öffnet sich die Landschaft, doch sie wendet sich nicht nach draußen. Ihr Gesicht bleibt der kleinen Platte zugewandt. Die Ferne bietet Weite, während die Arbeit Konzentration verlangt. Der Mensch könnte den Blick zum Horizont erheben; stattdessen beschränkt er ihn auf einen eng umgrenzten Bereich. Das Bild zeigt damit keine Gefangenschaft im wörtlichen Sinn. Es zeigt die freiwillige oder notwendige Einengung der Aufmerksamkeit, ohne die ein präzises Werk nicht entstehen kann.

Erst auf der Grundlage dieses Bildbefundes lässt sich die Grundsphäre der Münzen bestimmen. Sie betrifft das Geformte und Verkörperte: Stoff, Körper, Arbeit, Besitz, Technik, Dauer und den Wert, der durch menschliche Tätigkeit an eine konkrete Form gebunden wird. Die Münzsphäre ist nicht einfach mit Reichtum gleichzusetzen. Eine Münze besitzt Wert, weil eine Gemeinschaft ihre Form

anerkennt; zugleich setzt ihre Hervorbringung Material, Werkzeug, Können und wiederholbare Genauigkeit voraus. Die 6 der Münzen richtet den Blick nicht auf das Ausgeben des Wertes, sondern auf dessen Herstellung und Beglaubigung.

Der Hammer ist dabei das entscheidende Instrument. Er wirkt durch Gewicht, Beschleunigung und begrenzten Aufprall. Seine Kraft wäre ohne Führung zerstörerisch; erst die zielgenaue Hand verwandelt den Schlag in Arbeit. Der Hammer verbindet daher zwei scheinbar entgegengesetzte Prinzipien. Er kann zerschlagen, aber ebenso formen, fügen, verdichten und prägen. Die Karte zeigt ihn nicht im Moment der Gewalttat. Der Schlag ist angehalten und an eine kleine Arbeitsfläche gebunden. Rohe Kraft wird zur beherrschten Kraft.

Diese Beherrschung betrifft auch die andere Hand. Sie liegt unmittelbar auf der Platte und damit nahe am möglichen Schlagbereich. Darin liegt eine sichtbare Spannung von Sicherheit und Gefahr. Die Hand muss den Gegenstand festhalten, darf aber nicht vom Hammer getroffen werden. Können bedeutet hier nicht bloß Stärke. Es bedeutet die genaue Abstimmung zweier unterschiedlicher Tätigkeiten: Die eine Hand führt das schwere Werkzeug, die andere schützt, fixiert und prüft die zu bearbeitende Fläche. Der Mensch muss Kraft und Empfindlichkeit zugleich besitzen.

Die Zahl Sechs vertieft diese Aussage. In der antiken und spätantiken Arithmologie galt sie als erste vollkommene Zahl, weil ihre echten Teiler eins, zwei und drei in ihrer Summe wieder sechs ergeben. Ob der Entwerfer diese Lehre unmittelbar darstellen wollte, lässt sich nicht beweisen. Für eine neuplatonisch-hermetische Lesart ist sie dennoch bedeutsam, weil die sichtbare Dreiecksanordnung genau jene Gliederung in eins, zwei und drei vorführt. Vollkommenheit besteht demnach nicht in einer ungegliederten Masse. Sie entsteht, wenn Teile so begrenzt und verbunden werden, dass sie ein angemessenes Ganzes bilden.

Der Hammer übersetzt dieses Zahlenprinzip in eine Praxis. Eine vollkommene Form wird nicht durch grenzenlose Ausdehnung erreicht, sondern durch wiederholte Korrektur. Jeder Schlag muss einen bestimmten Ort, eine bestimmte Stärke und einen bestimmten Zeitpunkt besitzen. Zu wenig Kraft verändert den Stoff nicht; zu viel Kraft beschädigt ihn. Die Sechs ist deshalb nicht nur ein Zustand der Harmonie, sondern die Fähigkeit, das rechte Maß wirksam werden zu lassen.

Innerhalb der Münzreihe markiert sie einen entscheidenden Übergang. Das As stellt die einzelne große Münzform in den Mittelpunkt. Die Zwei verdoppelt den Kreis und bindet menschliche Bildnisse in die beiden Scheiben ein. Die Drei verbindet mehrere Münzen mit einem tragenden figürlichen Aufbau. In der Vier werden Scheiben zu körperlicher Last. Die Fünf zeigt eine dunkle vogelartige Mischgestalt inmitten einer unruhigen Anordnung befestigter und am Boden liegender Münzen. Dort ist die Ordnung der Dinge gespannt, durchzogen und teilweise auseinandergefallen.

Die Sechs antwortet auf diese Krise nicht durch bloße Vermehrung. Sie führt den arbeitenden Menschen und den Hammer ein. Nach der Unruhe der Fünf muss Ordnung aktiv hervorgebracht werden. Die dreieckige Staffelnung oben ist daher nicht als sorglose Fülle zu lesen. Sie steht über einer Gestalt, deren ganzer Körper in die Arbeit gezwungen ist. Die Vollkommenheit der Zahl wird an die Mühe ihrer Verkörperung gebunden.

Auch die folgenden Karten zeigen, dass diese Ordnung vorläufig bleibt. In der Sieben werden Münzen wiederum in eine technisch anmutende Bearbeitungssituation einbezogen. Die Acht zeigt eine große Ansammlung von Scheiben in einem Korb, während darunter Knochen und ein Schädel liegen. In der Neun geraten die Münzen in die Nähe einer von Flammen umgebenen Gefäßkonstruktion. Die Zehn verwahrt zahlreiche Scheiben in einer geöffneten Truhe. Die Reihe führt somit nicht einfach von geringem zu größerem Reichtum. Sie führt von der einzelnen Wertform über Belastung und handwerkliche Ordnung zu Ansammlung, Sterblichkeit, Feuerprüfung und Verwahrung.

Die 6 der Münzen ist in dieser Entwicklung die Stufe des bewussten Werkes. Die Materie wird weder nur getragen noch passiv aufgehäuft. Sie wird einer zielgerichteten Kraft ausgesetzt. Zugleich bleibt das Ergebnis offen. Der Hammer ist erhoben, nicht niedergesaut; die Platte ist bearbeitet, aber ihr endgültiges Bild ist nicht sicher erkennbar. Die Karte steht daher zwischen Möglichkeit und Vollendung. Sie zeigt den Augenblick, in dem Können vorhanden ist, das Werk aber weiterhin vom nächsten richtigen Schlag abhängt.

Das verleiht ihr eine eigentümliche Zeitlichkeit. Oben erscheint die Zeit als fertige Ordnung: Sechs Formen sind bereits vorhanden und dauerhaft geschichtet. Unten erscheint sie als Folge noch zu vollziehender Bewegungen. Ein Hammer arbeitet nicht kontinuierlich wie fließendes Wasser. Seine Zeit ist rhythmisch: Heben, Zielen, Schlagen, Prüfen, erneut Heben. Zwischen den Schlägen liegt ein kurzer Stillstand, in dem das Ergebnis betrachtet und der nächste Eingriff bestimmt wird. Die Karte hält möglicherweise einen solchen Zwischenraum fest.

Auch das Verhältnis von Innen und Außen wird durch diesen Arbeitsrhythmus bestimmt. Äußerlich verändert der Hammer eine materielle Fläche. Innerlich muss sich die arbeitende Gestalt sammeln. Die tiefe Körperhaltung, der gesenkte Kopf und die Nähe des Werkzeuges zum Gesicht machen Konzentration sichtbar. Die Außenwelt bleibt durch die Öffnung im Hintergrund gegenwärtig, doch sie darf die Handlung nicht zerstreuen. Das Innere ist kein verborgener Inhalt eines Gefäßes; ein solches Gefäß ist nicht dargestellt. Es ist die unsichtbare Sammlung der Aufmerksamkeit, die sich durch Haltung und Werkzeugführung nach außen bezeugt.

Die Münzspäre tritt damit in Beziehung zu den übrigen Farben. Der Hammer besitzt etwas von der gerichteten Kraft der Stäbe, doch seine Bewegung wird durch Gewicht und Ziel begrenzt. Die Platte verlangt jene Unterscheidung und Genauigkeit, die der Späre der Schwerter entspricht, ohne dass eine Klinge sichtbar wäre. Das geordnete Zusammenwirken beider Hände erinnert an die vermittelnde

Funktion der Kelche, doch auf der Karte ist weder ein offenes Gefäß noch ein sichtbarer Inhalt vorhanden. Es findet kein Empfangs-, Füllungs- oder Ausgießvorgang statt. Die Münzen binden Kraft, Unterscheidung und Beziehung an die konkrete Dauer der Materie.

In dieser Verbindung wird die einzelne Karte zum Mikrokosmos der Kleinen Arkana. Wille allein kann die Platte beschädigen. Erkenntnis allein hinterlässt noch keine Form. Beziehung allein erzeugt keine Beständigkeit. Erst wenn gerichtete Kraft, genaue Wahrnehmung, abgestimmte Bewegung und materieller Widerstand zusammenkommen, entsteht ein Werk, das dauern kann. Die 6 der Münzen zeigt nicht vier abstrakte Elemente, sondern deren praktische Einigung in einer einzigen konzentrierten Tätigkeit.

Auch die Herstellungsgeschichte des Sola-Busca-Spiels bildet einen sachlich begründbaren Hintergrund dieser Szene. Das Deck wurde im späten Quattrocento mit Hilfe gravierter Metallplatten gedruckt und später aufwendig von Hand koloriert. Der genaue Künstler, die vollständige Entstehungsabfolge und der ursprüngliche Auftraggeber sind nicht abschließend gesichert. Die Forschung ordnet das Werk jedoch dem norditalienischen Raum zwischen Ferrara und Venedig zu. Damit ist die Karte selbst das Ergebnis jener Verbindung von Metallbearbeitung, Drucktechnik, Wiederholung und individueller Handarbeit, die ihre Darstellung thematisch berührt. Das Bild einer hammerführenden Gestalt wurde durch ein Verfahren hervorgebracht, das ebenfalls von der Bearbeitung einer Platte und der kontrollierten Wiederholung einer Form abhängig war.

Der Hof der Este bildet hierfür einen historisch plausiblen kulturellen Horizont. Ferrara war im 15. Jahrhundert ein bedeutendes Zentrum höfischer Kunst und der Produktion kostbarer Kartenspiele. Humanistische Gelehrsamkeit, astrologisches Interesse, technische Kunstfertigkeit und politische Repräsentation standen dort in enger Wechselwirkung. Ein unmittelbarer Auftrag der Este für das Sola-Busca-Spiel ist jedoch nicht urkundlich bewiesen. Ebenso trägt die 6 der Münzen kein sicher identifizierbares Este-Wappen und zeigt kein bestimmbares Mitglied der Dynastie.

Der Este-Bezug liegt deshalb nicht in einer vermeintlichen Porträtidentifikation, sondern in der Kultur des Werkes. Höfische Pracht entsteht durch die Umwandlung von Stoff in Bedeutung. Metall wird zur Münze, Farbe zum Zeichen, eine gravierte Platte zur vervielfältigten Bildwelt. Was später als mühelose Eleganz erscheint, beruht auf Disziplin, spezialisierten Kenntnissen und der Arbeit von Händen. Die gebeugte Gestalt enthüllt damit die verborgene Voraussetzung aristokratischer Repräsentation: Jeder Glanz besitzt eine Werkstatt.

Zum Alexanderkreis des Decks besteht ebenfalls keine direkte ikonographische Verbindung. Auf der Karte sind weder Alexander noch Olympias, Philipp, Nektanebos oder Ammon dargestellt. Es gibt keine sichtbare Zeugungsszene, keinen Widder und kein eindeutig astrologisches Instrument. Die Alexanderzeugungslegende darf daher nicht zur Identifikation des Hammers, der Platte oder der sechs Münzen herangezogen werden.

Der Zusammenhang entsteht erst auf der Ebene des Gesamtspiels. Mehrere Hofkarten tragen Namen, die auf die historische und legendarische Welt Alexanders verweisen: Olinpia, R. Filipo, Natanabo, Amone und Alecxandro M. Die mittelalterliche Alexanderroman-Tradition erzählt, wie der ägyptische König und Magier Nektanebos Olympias durch astrologisches Wissen und göttliche Verkleidung täuscht und so Alexander zeugt. Alexander erhält dadurch eine doppelte Herkunft: die politische Abstammung von Philipp und die behauptete göttliche Abstammung von Ammon.

Peter Mark Adams hat diesen Alexanderkreis als wesentlichen Bestandteil des verschlüsselten Programms des Decks herausgearbeitet. Für die 6 der Münzen ergibt sich daraus kein verborgener Personennamen, wohl aber eine strukturelle Entsprechung. Die Alexanderlegende handelt von der absichtsvollen Hervorbringung einer außergewöhnlichen Gestalt. Die Münzkarte handelt sichtbar von konzentrierter Formarbeit. Beide können in einer späteren hermetischen Lesart auf das Problem der Prägung bezogen werden: Wie entsteht aus einem gegebenen Stoff eine Gestalt, die eine größere Bestimmung tragen soll?

Diese Analogie muss begrenzt bleiben. Die Karte zeigt nicht die Empfängnis Alexanders. Sie kann jedoch innerhalb eines alexandrinischen Einweihungszyklus als Vorbereitung auf das Motiv der geistigen Geburt gelesen werden. Der zukünftige König erscheint nicht plötzlich in fertiger Vollkommenheit. Wie die zu bearbeitende Platte muss auch der werdende Herrscher eine Form empfangen; wie der Hammer muss die bildende Kraft geführt werden. Die entscheidende Frage lautet dann nicht, wer biologisch zeugt, sondern welche Kräfte einen Menschen prägen.

Gerade hier eröffnet sich die saturnische Deutung. Peter Mark Adams versteht Saturn beziehungsweise Kronos als übergeordneten Schlüssel des Sola Busca und deutet das Deck als verschlüsseltes theurgisch-magisches Werk eines elitären Renaissancekreises. Diese Saturn-These ist eine moderne hermetische Interpretation, keine dokumentarisch gesicherte ursprüngliche Erklärung jeder Karte. Auf der 6 der Münzen ist kein Saturnbild und kein eindeutiges Planetensymbol sichtbar. Ihr Saturnbezug muss deshalb aus Hammer, Arbeit, Begrenzung, Gewicht, Wiederholung und Zeit entwickelt werden.

Der Hammer ist ein saturnisches Werkzeug, sofern Saturn als Prinzip der Verdichtung verstanden wird. Sein Gewicht zwingt die Materie in eine bestimmtere Form. Der Schlag begrenzt; er beendet einen vorherigen Zustand und eröffnet zugleich einen neuen. In jedem richtig gesetzten Schlag verschränken sich Tod und Anfang. Die frühere Gestalt der Platte wird aufgehoben, damit eine neue Kontur entstehen kann. Dies ist keine Vernichtung um ihrer selbst willen, sondern Transformation durch Maß.

Saturn erscheint hier auch als Herr der Grenze. Die Platte besitzt einen Rand, der Arbeitsblock einen bestimmten Ort, der Hammer einen begrenzten Auftreffpunkt. Die Münzen erhalten ihren Wert gerade durch ihre geschlossene Kontur und ihre wiederholbare Gleichförmigkeit. Ohne Grenze gäbe es keine einzelne Münze, keine

zählbare Sechs und keine unterscheidbaren Teile. Begrenzung ist deshalb nicht lediglich Mangel. Sie ist die Voraussetzung jeder verkörperten Identität.

Zugleich ist Saturn der Herr der Zeit. Handwerkliches Können kann nicht im Augenblick erfunden werden. Es entsteht durch Übung, Irrtum, Wiederholung und Korrektur. Der Körper der Gestalt trägt diese Zeit in seiner Haltung. Der tiefe Stand und der sichere Griff lassen keine flüchtige Bewegung erkennen, sondern eingeübte Arbeit. Die sechs fertigen Rundformen über ihr erscheinen wie verdichtete Zeit: Jeder Gegenstand bewahrt die Handlungen, die zu seiner Form geführt haben, auch wenn diese später nicht mehr sichtbar sind.

Die melancholische Seite Saturns zeigt sich in der Absonderung der Gestalt. Sie arbeitet allein. Das Gesicht liegt im Schatten, und die offene Landschaft hinter ihr bleibt unbeachtet. Konzentration fordert Verzicht. Wer ein Werk vollenden will, muss die Vielzahl möglicher Bewegungen auf eine einzige Aufgabe reduzieren. Diese Verengung kann als Last, Einsamkeit und Bindung erfahren werden. Sie ist aber zugleich die Bedingung jener Tiefe, aus der Wissen und Meisterschaft hervorgehen.

In alchemistischer Sprache lässt sich der Hammer als Instrument der Fixierung verstehen. Diese Deutung behauptet kein bestimmtes historisches Laborverfahren und identifiziert die Platte nicht ohne Beleg als alchemistische Substanz. Sie beschreibt vielmehr eine sichtbare formale Bewegung: Kraft wird gesammelt, auf einen Punkt gerichtet und in dauerhafte Gestalt übersetzt. Auflösung allein vollendet das Werk nicht. Nach jeder Trennung muss etwas neu gebunden, nach jeder Verflüssigung etwas wieder gefestigt werden. Saturn ist derjenige, der diese Festigkeit erzwingt.

Damit verbindet die Karte Anfang und Grenze. Der neue Zustand beginnt nicht trotz des Schlages, sondern durch ihn. Die Grenze ist nicht das Gegenteil der Schöpfung, sondern deren Werkzeug. Gerade weil der Hammer eine frühere Form beendet, kann er eine neue hervorbringen. In dieser doppelten Funktion vereinigt sich Saturns dunkle Energie von Tod und Einschränkung mit seiner verborgenen Weisheit: Nur was eine bestimmte Gestalt annimmt, kann in der Welt wirksam werden.

Neuplatonisch betrachtet ist die obere Sechserordnung ein Bild dafür, wie Vielheit an Einheit teilhaben kann. Die sechs Münzen verschmelzen nicht. Jede bewahrt ihren Kreis, doch gemeinsam bilden sie ein Dreieck. Die arbeitende Gestalt vollzieht im unteren Raum dieselbe Aufgabe auf menschlicher Ebene. Sie bringt nicht eine geistige Substanz in ein Gefäß ein; weder Gefäßöffnung noch Inhalt noch Füllung sind sichtbar. Sie übersetzt vielmehr ein inneres Maß durch den geführten Hammer in eine äußere Form.

Die menschliche Bedeutung der Karte liegt deshalb in der schöpferischen Selbstbegrenzung. Der Mensch wird nicht dadurch frei, dass er jeder Möglichkeit zugleich folgt. Er wird frei, indem er eine Möglichkeit auswählt, sie bearbeitet und

Verantwortung für ihre Gestalt übernimmt. Das Werk formt dabei seinen Urheber zurück. Jeder Schlag verändert die Platte, aber jede notwendige Genauigkeit verändert auch Haltung, Wahrnehmung und Willen des Arbeitenden.

Die 6 der Münzen bildet innerhalb des Gesamtweges der Kleinen Arkana jene Schwelle, an der aus bloßer Kraft verlässliches Können wird. Vor ihr stehen Einheit, Verdoppelung, Last und Krise. Nach ihr folgen weitere Verarbeitung, Anhäufung, Tod, Feuer und Verwahrung. Ohne die Sechs könnte dieser spätere Weg nicht beginnen, denn es gäbe noch keine bewusst hervorgebrachte Ordnung, die gesammelt, geprüft, verwandelt oder bewahrt werden könnte.

Ihre abschließende Erkenntnis reicht daher über die Vorstellung handwerklicher Geschicklichkeit hinaus. Die sechs Münzen verkörpern eine Ordnung, die oberhalb der arbeitenden Gestalt bereits vollkommen erscheint; der Hammer enthüllt jedoch, dass jede sichtbare Vollkommenheit einen Prozess von Entscheidung, Begrenzung und wiederholter Anstrengung in sich trägt. Das wahrhaft Wertvolle ist nicht allein die fertige Münze. Es ist die erworbene Fähigkeit, dem Schlag ein Maß zu geben.

So wird der Hammer zum Werkzeug einer inneren Königswordung. Der Alexander des größeren Zyklus kann nur entstehen, wenn Kraft nicht blind herrscht, sondern Form hervorbringt. Saturn setzt dieser Kraft die Grenze, durch die sie schöpferisch wird. In der 6 der Münzen erscheint deshalb eine stille, aber unerlässliche Wahrheit des Einweihungsweges: Nicht derjenige ist Meister, der den schwersten Hammer besitzt, sondern derjenige, der weiß, wo, wann und mit welchem Maß er ihn niedergehen lassen muss.



In einem schmalen, hochrechteckigen Bildfeld erhebt sich ein mehrteiliges Gebilde fast über die gesamte Höhe der Karte. Sein unterer Teil besteht aus einem roten, annähernd zylindrischen Körper, der oben und unten von breiten blaugrauen Ringen eingefasst wird. Die obere Einfassung erscheint als waagerechter, leicht oval gezeichneter Abschluss. Aus ihrer Mitte steigt ein kurzer blaugrauer Verbindungsteil auf, der sich nach oben verbreitert und in den Fuß einer großen blauen Schale übergeht. Der rote Zylinder und die darüberstehende Schale bilden einen zusammenhängenden vertikalen Aufbau. Eine mechanische Betätigung dieses Aufbaus ist nicht zu sehen.

Die große blaue Schale besitzt einen breiten, leicht aufwärts gebogenen Rand und eine gerippte, nach unten enger werdende Außenwand. Sechs runde Scheiben liegen dicht gedrängt über diesem Rand. Sie überschneiden einander und verdecken den größten Teil des oberen Schalenbereichs. Eine freie Öffnung ist deshalb nicht sichtbar. Ein einsehbarer Innenraum ist ebenfalls nicht zu erkennen. Die sechs Scheiben sind jedoch als sichtbare Gegenstände vorhanden und erscheinen aufgrund ihrer Überlagerung mit dem vorderen Schalenrand als von der Schale getragen oder in ihr gesammelt. Ein Einfüllen, Ausschütten oder Entnehmen findet nicht statt. Ein flüssiger oder körniger Inhalt ist nicht sichtbar.

Eine weitere, siebte Scheibe befindet sich oberhalb der Gruppe. Sie steht hinter einem breiten roten Band, das quer über ihren unteren Teil verläuft. Über ihr liegt eine rote, schleifenartig geführte Form mit seitlich auslaufenden Enden. An deren oberem Ansatz erscheint ein kurzer grauer Querwulst. Die obere Scheibe wird weder von einer Hand gehalten noch sichtbar bewegt. Sie ist durch ihre erhöhte Stellung und die rote Einfassung deutlich von den sechs unteren Scheiben abgesetzt.

Alle sieben runden Körper besitzen einen breiten hellen Außenbereich, mehrere konzentrisch verlaufende Linien und einen kleineren, plastisch hervortretenden Mittelpunkt. Einige ihrer Ränder werden von benachbarten Scheiben verdeckt. Auf ihren Innenflächen sind keine sicher lesbaren Buchstaben, Zahlen oder figürlichen Prägungen zu erkennen. Erst ihre wiederholte Form und ihre Zugehörigkeit zur Münzreihe erlauben es, sie im interpretierenden Teil als Münzen oder Farbzeichen zu bezeichnen.

Hinter der Schale und der Scheibengruppe breitet sich ein Paar großer dunkler Flügel aus. Die Flügel steigen beiderseits bis nahe an die oberen Ecken des inneren Bildrahmens und laufen an ihren Außenseiten spitz zu. Federartige Binnenzeichnungen sind sichtbar. Die unteren Partien verschwinden hinter dem Schalenrand und den dort gelagerten Scheiben. Ihre genaue Ansatzstelle wird von diesen Überlagerungen verdeckt. Daher lässt sich nicht sicher entscheiden, ob sie unmittelbar an der Schale, an einem dahinterliegenden Körper oder an einem nicht vollständig sichtbaren Bauteil befestigt sind. Eine geflügelte menschliche Gestalt ist dort nicht vorhanden. Ebenso wenig zeigt das Bild, dass die Schale oder die Münzen tatsächlich fliegen.

Rechts unten sitzt eine unbedeckte, jugendlich wirkende menschliche Gestalt auf dem Boden oder auf einer niedrigen, nicht klar abgegrenzten Erhebung. Ihr Oberkörper ist stark nach vorn geneigt, der Kopf gesenkt. Eine Hand ist angewinkelt zum Gesicht beziehungsweise zum Kinn geführt. Der andere Arm reicht nach links. Nur der ausgestreckte linke Zeigefinger berührt das Ende eines länglichen, gelblich-braunen Astes oder einer Sitzstange. Die Gestalt umfasst diesen Gegenstand nicht mit beiden Händen. Sie hält ihn nicht fest, hebt ihn nicht an und bedient mit ihm auch nicht den roten Unterbau. Zwischen Hand und Zylinder besteht keine erkennbare mechanische Verbindung.

Das nähere Bein des Jünglings ist weit nach links ausgestreckt; der nackte Fuß reicht fast bis an den unteren Kartenrand. Das andere Bein ist angewinkelt. Die Figur trägt weder Krone noch Helm noch erkennbare Insignien. Sie greift nicht nach den Münzen und nicht in die Schale. Ihre einzige sichtbare Berührung mit einem anderen Bildelement erfolgt über die Spitze des linken Zeigefingers am Ende des Astes oder der Sitzstange.

Links sitzt ein großer dunkler Greifvogel auf eben diesem Ast. Sein Körper ist nahezu senkrecht aufgerichtet, seine Flügel sind angelegt. Der Kopf ist nach rechts und damit zur menschlichen Gestalt gewendet. Der kräftige gebogene Schnabel und die Körperform lassen am ehesten an einen Adler oder einen anderen großen Greifvogel denken; die genaue zoologische Bestimmung bleibt vorsichtshalber offen. Der Vogel trägt nichts im Schnabel. Er berührt den Menschen nicht unmittelbar. Zwischen beiden liegt der Ast, auf dem der Vogel sitzt und dessen rechtes Ende der Jüngling mit dem Zeigefinger berührt. Der Ast bildet somit keine Bedienstange des mittleren Aufbaus, sondern die sichtbare Verbindung zwischen Vogel und Mensch.

Unter oder hinter dem Vogel befindet sich ein kleiner, nur teilweise erkennbarer Gegenstand am Boden, dessen Form keine sichere Benennung erlaubt. Links neben dem Vogel steht die kleine schwarze Zahl Sieben. Der obere Hintergrund ist blau, während der Boden aus gelblich-braunen und dunkleren Flächen besteht. Ein heller, steinartig gemalter Rahmen umschließt die Szene.

Der gesicherte Bildbefund zeigt daher weder eine körperliche Arbeit am roten Zylinder noch die Betätigung einer Maschine. Es ist keine Drehung, kein Mahlen, kein Pumpen und kein Öffnen dargestellt. Die menschliche Handlung ist wesentlich zurückhaltender: Ein einzelner Finger berührt den Ast, auf dem der Vogel sitzt. Diese Berührung begrenzt die gesamte Handlung auf einen Punkt. Aus ihr darf weder ein technischer Vorgang noch eine gewaltsame Aneignung des Vogels abgeleitet werden.

Die räumliche Ordnung der Karte wird von zwei verschiedenen Achsen bestimmt. Die erste verläuft senkrecht durch den roten Unterbau, die blaue Schale, die sechs zusammengedrängten Münzen und die einzelne erhöhte siebte Münze. Die zweite verläuft annähernd waagrecht vom sitzenden Greifvogel über seinen Ast bis zum ausgestreckten Zeigefinger des Jünglings. Beide Achsen kreuzen sich im unteren Bereich des großen Aufbaus, ohne dass der Mensch diesen Aufbau sichtbar bedient. Die Karte verbindet daher ein mächtiges vertikales Gebilde mit einer äußerst feinen horizontalen Berührung.

Der Gegensatz zwischen Masse und Punkt ist grundlegend. Oberhalb des Menschen türmen sich sieben große, schwere Rundkörper. Sie füllen die Schale, verdecken einander und beherrschen den größten Teil des Bildraums. Die sichtbare Handlung des Jünglings dagegen konzentriert sich auf die Fingerspitze. Er versucht nicht, die ganze Masse zu umfassen. Er berührt nur den äußersten Abschluss des Astes. In dieser Reduktion liegt keine Schwäche, sondern Genauigkeit: Die Beziehung zum

größeren Zusammenhang entsteht nicht durch Besitznahme, sondern durch einen einzigen bewussten Kontakt.

Die sechs unteren Münzen bilden eine gedrängte Vielheit. Die siebte steht über ihnen und wird durch das rote Band zusätzlich abgegrenzt. Die Zahl Sieben erscheint damit nicht nur als Menge, sondern als räumliche Ordnung. Sechs Elemente sind gesammelt; das siebte überschreitet ihre Ebene. Es gehört zum Ganzen und bleibt dennoch gesondert. Die Karte gestaltet so den Übergang von einer geschlossenen Vielheit zu einer herausgehobenen Einheit.

Die Sechs kann als Zahl einer ausgebildeten Ordnung verstanden werden: als Gliederung, Gleichgewicht und Vollständigkeit innerhalb einer gegebenen Form. Mit der Sieben tritt etwas hinzu, das in dieser Ordnung nicht mehr einfach aufgeht. Das siebte Element muss oberhalb der übrigen erscheinen. Seine erhöhte Stellung bedeutet jedoch keine ungebundene Freiheit. Das rote Band umfasst und begrenzt es. Die Überschreitung der Sechs führt nicht ins Formlose, sondern in eine neue, strengere Bindung.

Die Grundsphäre der Münzen ist im Sola Busca umfassender als eine Bedeutung von Geld, Erwerb oder Besitz. Ihre Kartenfolge zeigt Körper, Schalen, Lasten, Behältnisse, Feuer, Einschluss und unterschiedliche Arten des Tragens. Materie erscheint als etwas, das hervorgebracht, gesammelt, verdichtet, gefährdet und verwandelt wird. In der Vier der Münzen steht sie in enger Beziehung zu einem weiblichen Körper und einer körpernen Fülle. Die Fünf verbindet Münzen, einen Vogelmenschen und eine nach unten gerichtete Haltung. Die Sechs stellt eine schwere Münzmasse über eine geduckte Gestalt. Auf der Sieben wird die angesammelte Materie erstmals mit einem großen Flügelpaar verbunden.

Diese Flügel beweisen keinen vollzogenen Aufstieg. Keine Münze schwebt frei, und die Schale bleibt auf ihrem Sockel. Die Flügel sind entfaltet, doch das Gebilde befindet sich in Ruhe. Sichtbar ist deshalb nicht die Befreiung des Stoffes, sondern die Verbindung von Schwere und möglicher Beweglichkeit. Das Feste hat Flügel erhalten, ohne seine Bindung zu verlieren.

Die nachfolgenden Karten führen diese Spannung weiter. Auf der Acht befinden sich zahlreiche Münzen in einem großen geflochtenen Behälter; am Boden erscheinen Schädel und Knochen. Die Neun zeigt die Münzen über Feuer und einem von Flammen erfassten menschlichen Körper. Die Zehn bringt sie in einen geöffneten kastenartigen Raum, in dem sie gesammelt und eingeschlossen liegen. Die Sieben steht vor diesen deutlicheren Bildern von Tod, Verbrennung und Verwahrung. Sie bezeichnet jenen Augenblick, in dem die Materie zwar noch unversehrt und gesammelt ist, aber bereits vom Bild einer möglichen Zustandsveränderung durchdrungen wird.

Alchemistisch lässt sich diese Ordnung vorsichtig als Spannung zwischen Fixierung und Verflüchtigung lesen. Diese Deutung beruht nicht auf einem eindeutig

dargestellten Laborgerät. Ein bestimmtes chemisches Verfahren ist auf der Karte nicht erkennbar. Sichtbar sind vielmehr feste Scheiben, ein tragendes Behältnis, eine gesonderte obere Einheit und ausgebreitete Flügel. Das Flüchtige erscheint als Möglichkeit am Festen; das Feste wird nicht zerstört, sondern auf eine andere Bewegungsform vorbereitet.

Die menschliche Gestalt vollzieht diesen Prozess nicht durch körperliche Arbeit. Sie setzt das Gebilde nicht in Gang. Ihre Haltung ist betrachtend, prüfend und beinahe lauschend. Eine Hand bleibt am Gesicht, während der linke Zeigefinger den Ast berührt. Denken und Berühren werden dadurch miteinander verbunden. Die Erkenntnis beginnt weder im bloßen Anschauen noch im kräftigen Zugreifen, sondern an der Grenze zwischen dem eigenen Körper und einem Gegenstand, der zugleich den Vogel trägt.

Der Greifvogel stellt das lebendige Gegenbild zu den großen Flügeln des oberen Gebildes dar. Seine eigenen Flügel sind geschlossen. Er könnte fliegen, fliegt aber nicht. Die Flügel hinter den Münzen sind ausgebreitet, doch ihr Träger bleibt unbewegt. So verteilt die Karte das Motiv des Fluges auf zwei gegensätzliche Zustände: lebendige Flugfähigkeit in Ruhe und bildhaft entfaltete Flugfähigkeit ohne sichtbare Bewegung. Dazwischen sitzt der flügellose Mensch. Er berührt nicht die großen Flügel, sondern den Ast des ruhenden Vogels.

In diesem Aufbau lässt sich eine Lehre über Vermittlung erkennen. Der Mensch eignet sich die höhere Kraft nicht unmittelbar an. Er berührt lediglich das, worauf sie ruht. Der Ast ist weder der Vogel noch der Mensch; er trägt den einen und wird vom anderen nur punktuell erreicht. Als Zwischenglied verbindet er verschiedene Daseinsweisen, ohne ihre Unterschiede aufzuheben. Die Fingerspitze markiert eine Schwelle: Hier endet der menschliche Körper, und hier beginnt die Beziehung zu etwas anderem.

Der unbekleidete Jüngling neben einem großen Adler legt als mögliche mythologische Erinnerung Ganymed und den Adler des Zeus nahe. Die Karte zeigt jedoch weder eine Entführung noch einen Aufstieg zum Olymp. Der Adler packt den Jüngling nicht, und der Jüngling wird nicht emporgetragen. Auch ein Kelchdienst ist nicht sichtbar. Deshalb darf die Szene nicht als vollständige Illustration des Ganymedmythos bezeichnet werden. Sollte die Verbindung beabsichtigt sein, wäre der Mythos auf einen Zustand vor der Erhebung oder auf eine stillgestellte Begegnung zurückgeführt. Mensch und Vogel befinden sich noch am Boden. Zwischen ihnen liegt keine gewaltsame Ergreifung, sondern eine leichte Berührung über den tragenden Ast.

Neuplatonisch gelesen wäre dies der Augenblick, in dem die Seele das Höhere zunächst nicht besitzt, sondern wahrnimmt. Der Zeigefinger beansprucht den Vogel nicht. Er prüft die Grenze der Beziehung. Die Bewegung zum Geistigen beginnt damit als Aufmerksamkeit. Der Mensch muss nicht alle Dinge festhalten; er muss den einen Punkt finden, an dem die sichtbare Ordnung für eine höhere Wirklichkeit durchlässig wird.

Die Münzen verkörpern dabei die Vielheit der ausgeprägten Formen. Jede besitzt eine eigene Mitte und einen eigenen Rand, doch ihre dichte Lagerung lässt sie zu einer gemeinsamen Masse werden. Die obere Münze löst sich aus dieser Menge, ohne den Zusammenhang zu verlassen. Sie kann als Bild einer Einheit verstanden werden, die aus der Vielheit hervorgeht. Das rote Band zeigt zugleich, dass eine solche Einheit nicht einfach grenzenlos ist. Sie wird bestimmt, eingefasst und auf ihrem Platz gehalten.

Damit verändert sich auch das Verhältnis von Innen und Außen. Das Innere der Schale ist nicht sichtbar. Die Münzen verdecken es vollständig. Das verborgene Innere kann daher nicht mit einem bestimmten geistigen oder stofflichen Inhalt gleichgesetzt werden. Die Karte zeigt vielmehr, dass die sichtbare Fülle selbst den Einblick verhindert. Was gesammelt wurde, offenbart nicht automatisch seinen Grund. Der Betrachter sieht die Ergebnisse der Verdichtung, aber nicht den Raum, in dem sie ruhen.

Die Handlung des Jünglings antwortet darauf mit äußerster Zurückhaltung. Er versucht nicht, in die Schale einzudringen. Er greift nicht nach der erhöhten Münze. Er bleibt bei dem ihm erreichbaren Berührungspunkt. Erkenntnis besteht hier nicht in der gewaltsamen Öffnung des Verborgenen, sondern in der Schulung einer präzisen Beziehung zum Sichtbaren.

Die Alexanderzeugungslegende darf nicht unmittelbar in diese Szene eingetragen werden. In den verschiedenen Fassungen des Alexanderromans täuscht der ägyptische König und Magier Nektanebos Olympias eine göttliche Vereinigung mit Ammon vor. Traum, astrologische Berechnung, Schlange oder Drache und in manchen Überlieferungsformen ein magisch erzeugter Vogel gehören zu diesem Erzählkreis. Auf der Sieben der Münzen sind jedoch weder Olympias noch Nektanebos, weder Schlange noch Beischlaf noch Empfängnis dargestellt. Der Greifvogel darf nicht allein aufgrund jener Legende mit deren magischem Vogel gleichgesetzt werden.

Ein Alexanderbezug ist daher nur auf der Ebene des größeren Kartenzyklus möglich. Das Deck nennt in seinen Hofkarten Alexander, Olympias, Ammon und Natanabo und greift damit nachweislich in den Überlieferungsraum des Alexanderromans. Die wundersame Zeugung Alexanders behandelt die schwierige Verbindung menschlicher Herkunft und übermenschlichen Anspruchs. Die Sieben der Münzen zeigt keine solche Zeugung, wohl aber eine formale Konstellation, in der ein Mensch, ein übergeordneter Vogel, eine gesammelte materielle Vielheit und eine hervorgehobene Einzelform miteinander verbunden werden. Diese Entsprechung ist interpretativ, nicht ikonographisch beweisend.

Auch der Bezug zum Haus Este bleibt kontextuell. Die Verbindung des Sola Busca mit dem kulturellen Milieu Ferraras, mit den gelehrten Interessen des Este-Hofes und möglicherweise mit Ercole d'Este und Pellegrino Prisciani gehört zu den bedeutenden Forschungsthesen über das Deck. Die Karte selbst trägt jedoch kein sicher identifizierbares Este-Wappen und kein lesbares dynastisches Zeichen. Sie darf

deshalb nicht als unmittelbare Darstellung eines Este-Programms ausgegeben werden. Wohl aber entspricht ihre Verbindung von materieller Ordnung, antikem Mythos, konzentrierter Betrachtung und verborgener Bewegungsmöglichkeit einer höfischen Kultur, in der Kunst, Astrologie, Politik und Geheimwissen eng aufeinander bezogen werden konnten.

Auf dieser Grundlage kann schließlich die saturnische Ebene betreten werden. Auch sie ist keine unmittelbar sichtbare Planetendarstellung. Ein Saturnzeichen und eine eindeutig als Saturn erkennbare Figur fehlen. Peter Mark Adams' Deutung des Sola Busca als Ausdruck einer saturnisch geprägten Kosmologie ist eine moderne hermetische These, kein unbestreitbarer historischer Bildtitel dieser Karte.

Dennoch erhält die These durch den konkreten Aufbau eine begrenzte Plausibilität. Die Münzen sind gesammelt und verdichtet. Die obere Einheit ist gebunden. Die mögliche Flugbewegung bleibt angehalten. Der Mensch sitzt gesenkt und konzentriert. Sein Kontakt mit der Außenwelt ist auf die Spitze eines Fingers beschränkt. Zeit, Grenze, Sammlung und Aufschub bestimmen die Szene. Gerade darin zeigt sich eine saturnische Qualität: Das Mögliche wird nicht sofort verwirklicht, sondern muss in einer festgelegten Form reifen.

Saturn erscheint hier nicht ausschließlich als Ende, Tod oder Verweigerung. Er ist die Macht, die eine unbestimmte Vielheit begrenzt, damit aus ihr etwas Dauerhaftes entstehen kann. Die Sieben überschreitet die vollendete Ordnung der Sechs und begründet dadurch einen neuen Anfang. Doch dieser Anfang bleibt eingefasst. Die obere Münze steht zugleich für Überschreitung und Bindung. Anfang und Grenze fallen in einer einzigen Bildform zusammen.

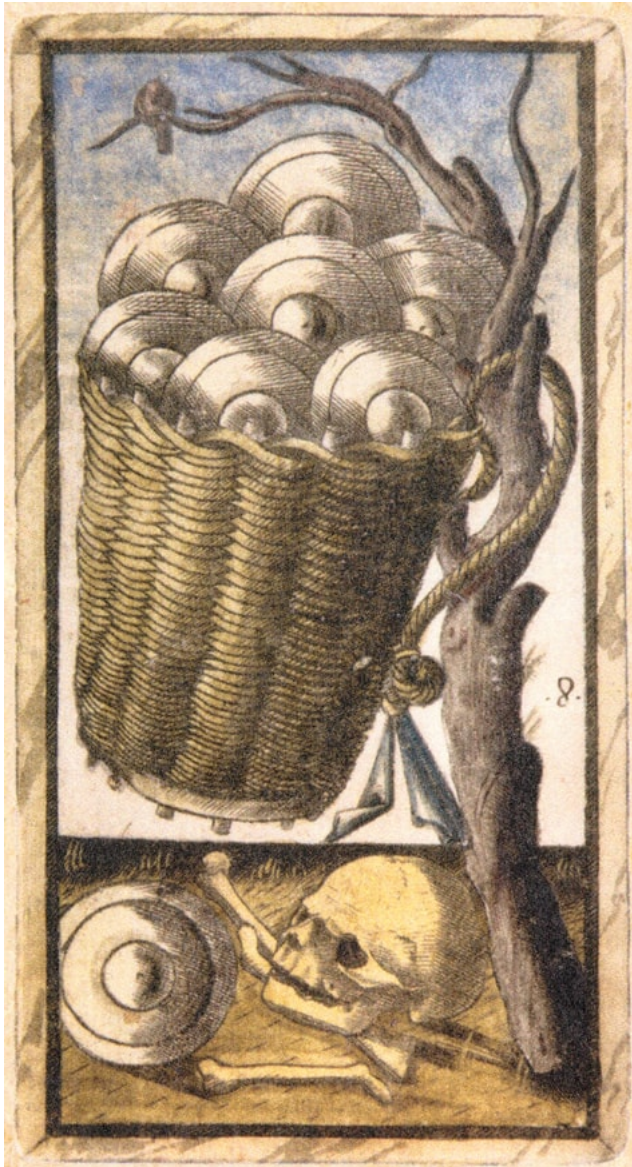
Auch die Melancholie der sitzenden Gestalt erhält so eine präzisere Bedeutung. Sie entsteht nicht aus mühsamer körperlicher Arbeit an einer Maschine, denn eine solche Arbeit ist nicht dargestellt. Sie liegt vielmehr in der gesenkten, nachdenklichen Haltung, in der zurückgenommenen Geste und in der Beschränkung auf einen kaum merklichen Kontakt. Diese Melancholie ist Konzentration. Die Seele zieht sich von der überwältigenden Fülle zurück, um an einem einzigen Punkt wahrnehmungsfähig zu werden.

Innerhalb der Kleinen Arkana bezeichnet die Sieben der Münzen deshalb eine notwendige Schwelle. Die materielle Vielheit ist gesammelt, aber noch nicht verwandelt. Die Flügel sind entfaltet, aber noch ohne Flug. Der Mensch steht mit dem Höheren in Beziehung, doch er besitzt es nicht. Er berührt nur den Träger des Vogels und wahrt damit den Abstand, ohne die Verbindung abubrechen.

Die besondere Wahrheit der Karte liegt in dieser unscheinbaren Berührung. Transformation beginnt nicht notwendig mit einem machtvollen Eingriff. Sie kann mit der Genauigkeit eines Fingers einsetzen, der eine Grenze erreicht und sie weder zerbricht noch für unüberwindbar hält. Die sieben Münzen verkörpern eine Fülle, die nach Überschreitung verlangt; der ruhende Adler verkörpert eine Höhe, die noch

nicht ergriffen werden kann; der Jüngling verkörpert das Bewusstsein, das zwischen beiden einen ersten tragfähigen Kontakt herstellt. So wird die Sieben der Münzen zum Bild eines Anfangs, der seine Kraft gerade daraus gewinnt, dass er die Grenze berührt, ohne sie voreilig aufzuheben.

8 der Münzen



Vor einem hellen, im oberen Feld blau getönten Grund steht rechts ein nahezu blattloser Baum. Sein Stamm steigt vom unteren Kartenrand auf und verzweigt sich im oberen Drittel. Ein kräftiger Ast läuft schräg nach links und wird vom oberen Bildrand angeschnitten. An seinem linken Ende befindet sich eine kleine, nicht eindeutig bestimmbare Verdickung oder angesetzte Form; aus dem erhaltenen Bild

lässt sich nicht sicher entscheiden, ob es sich um einen natürlichen Auswuchs, einen Blattrest oder einen befestigten Gegenstand handelt. Der Stamm ist unregelmäßig konturiert und durch dunkle Partien, helle Aussparungen und kurze Strichlagen gegliedert. Hinter ihm verläuft eine gebogene, seilartige Linie.

Links vom Stamm hängt ein großer, hochformatiger Flechtkorb. Seine Wandung besteht aus dicht übereinanderliegenden, gebogenen Flechtlinien. Mehrere breitere senkrechte Zonen unterbrechen das horizontale Geflecht. Der obere Korbrand ist unregelmäßig geschwungen und stellenweise von den darin liegenden Gegenständen verdeckt. Der Korb besitzt eine sichtbare obere Öffnung. Sein Inneres ist jedoch nicht als leerer Hohlraum einsehbar, weil es von sieben großen, runden Scheiben ausgefüllt wird. Diese Scheiben sind in drei gestaffelten Höhen angeordnet und überlagern einander. Jede zeigt einen breiten Außenring und eine kreisförmige, leicht vortretende Mitte. Die Schraffuren verleihen ihnen Körperlichkeit; gleichwohl sind weder Öffnungen noch Innenräume in ihnen sichtbar. Es handelt sich nicht um Gefäße. Auf den Scheiben ist kein Schriftzeichen und kein figürliches Münzbild zu erkennen.

Der Korb wird auf seiner rechten Seite durch ein starkes Seil mit dem Baum verbunden. Das Seil führt am Stamm entlang, bildet hinter ihm eine große Schleife und ist im mittleren Bereich an einem Astansatz oder einer Verdickung befestigt. Weiter unten sitzt ein ausgeprägter Knoten. Von diesem hängen zwei schmale, blau gefärbte Stoff- oder Bandenden herab. Ein menschlicher Träger ist nicht vorhanden. Keine Hand berührt den Korb, keine Gestalt hebt oder senkt ihn, und es ist kein gegenwärtiger Transportvorgang dargestellt. Die sieben Scheiben liegen im Korb; ein Einlegen, Entnehmen oder Ausschütten ist nicht sichtbar.

Unter dem Korb verläuft eine waagerechte dunkle Linie, die den hellen oberen Raum von einer gelbbraunen Bodenfläche trennt. Auf dieser Fläche liegt links eine achte Scheibe. Sie ist schräg aufgerichtet und zeigt denselben breiten Ring und denselben erhöhten Mittelpunkt wie die sieben Scheiben im Korb. Rechts neben ihr liegt ein menschlicher Schädel in Seitenansicht. Das Gesicht weist nach links zur einzelnen Scheibe, während die gerundete Schädelkalotte bis an den Baumstamm reicht. Sichtbar sind Augenhöhle, Nasenöffnung, Jochbein, Ober- und Unterkiefer sowie eine Reihe von Zähnen. Unter und hinter dem Schädel liegen mehrere Knochen. Zwei längliche Knochen kreuzen oder überlagern einander; ein weiterer verläuft unterhalb der Scheibe. Ein vollständiges Skelett ist nicht zu sehen. Ebenso wenig ist eine Bestattung, Tötung oder Ausgrabung dargestellt. Das Bild zeigt einen bereits vom lebenden Körper getrennten Schädel und verstreute Knochen, aber nicht das Geschehen, durch das sie an diesen Ort gelangten.

Damit ist die formale Grundordnung der Karte eindeutig: sieben gleichartige Scheiben befinden sich gesammelt, erhöht und umschlossen im hängenden Korb; eine achte liegt abgesondert auf dem Boden. Über ihr befindet sich der Bereich des Geflechts, der Bindung und der Aufhängung, neben ihr der Bereich des Schädels, der Knochen und des Baumstamms. Der Korb ist offen, eine tatsächliche Öffnung ist sichtbar, und sein sichtbarer Inhalt besteht ausschließlich aus den sieben Scheiben.

Wegen ihrer dichten Lagerung ist vom eigentlichen Korbbinnenraum kaum etwas zu erkennen. Weder ein anderer Inhalt noch ein Einfüllen, Ausschütten oder Empfangen ist sichtbar. Die Bildhandlung ruht. Alles, was hier von Bewegung spricht, ergibt sich nur als Möglichkeit aus dem Hängen, dem Gewicht und der Spannung des Seiles, nicht aus einer dargestellten Tätigkeit.

Erst auf diesem gesicherten Befund kann die Deutung beginnen. Die Karte stellt keine Arbeitsszene dar, obwohl spätere Tarottraditionen die Acht der Münzen häufig mit Handwerk, Übung und Fleiß verbinden. Im konkreten Bild arbeitet niemand. Es gibt weder Werkzeug noch Werkbank, weder Hersteller noch Händler. Das Geflecht ist fertig, das Seil geknüpft, die Scheiben sind gesammelt. Was die Karte zeigt, ist nicht der Vorgang des Erwerbens, sondern ein Zustand nach vollzogener Akkumulation: Das Gewonnene ist bereits geordnet, eingefasst und dem unmittelbaren Zugriff entzogen.

Die Grundsphäre der Münzen erscheint hier als Welt des Geformten, Gewichtigen und Zählbaren. Die Scheiben besitzen Umfang, Mitte und plastische Dichte. Sie sind voneinander unterscheidbar und doch nahezu gleich gestaltet. In ihnen tritt Materie als Wiederholung auf: eine Form wird vervielfacht, ohne ihre Identität zu verlieren. Die Münzspähre bezeichnet daher nicht notwendig Geld im modernen Sinn. Sie umfasst allgemeiner das Verfestigte, Hervorgebrachte und Bewahrbare, alles, was eine Grenze annimmt und dadurch als einzelnes Ding bestehen kann. Gerade diese Fähigkeit zur Formung birgt jedoch eine Gefahr. Was bewahrt werden kann, kann auch abgesondert, eingeschlossen und dem lebendigen Umlauf entzogen werden.

Die Acht macht diese Spannung sichtbar, indem sie die Gesamtheit in sieben und eins zerlegt. Sieben Scheiben bilden eine verdichtete obere Gruppe; die achte bleibt unten, außerhalb des Korbes. Die geschriebene Ziffer am rechten Kartenrand bestätigt den Rang, doch das Bild gibt der Zahl eine eigene innere Grammatik. Acht bedeutet hier nicht bloß eine größere Menge als sieben. Sie erscheint als Überschreitung einer bereits gebildeten Ordnung. Die Sieben kann als geschlossener Zyklus gelesen werden; die hinzutretende Eins müsste diesen Zyklus auf einer neuen Ebene eröffnen. Doch auf der Karte vollzieht sich diese Erneuerung nicht als harmonische Aufnahme. Das Achte ist ausgeschieden. Es gehört seiner Form nach zum Ganzen, seiner Lage nach aber nicht mehr dazu.

Darin liegt die eigentümliche Dramatik der Karte. Der Korb ist voll, doch die Vollständigkeit ist gebrochen. Die einzelne Scheibe liegt nahe beim Schädel, während die sieben anderen über ihm schweben. Fülle und Mangel bestehen gleichzeitig: Oben herrscht Überfülle, unten Vereinzelung. Der Korb schützt seinen Inhalt und macht ihn zugleich unbeweglich. Das Seil trägt das Gewicht, aber es bindet es auch fest. Die Grenze bewahrt, indem sie trennt. Sie ermöglicht Ordnung, doch dieselbe Ordnung kann in Erstarrung übergehen.

Der Baum vermittelt zwischen den beiden Räumen. Er wurzelt im Boden, steigt an den Gebeinen empor und trägt die Aufhängung. Sein Stamm ist die senkrechte Achse der Karte, aber er zeigt kaum Vegetation. Daher wäre es unzulässig, aus ihm

unmittelbar ein Bild üppigen Wachstums abzuleiten. Sichtbar ist vielmehr ein hartes, weitgehend entblößtes Holz, das trotz seiner Kargheit tragfähig bleibt. Der Baum verbindet Tod und Bestand: Neben seiner Basis liegt der Schädel, an seinem Stamm hängt das Gesammelte. Er ist weder eindeutig tot noch deutlich erblüht. Gerade diese Unentschiedenheit macht ihn zur Schwellenform zwischen vergangenem Leben und möglicher neuer Entfaltung.

Der Schädel ist das präziseste Zeichen der Grenze. Er bezeichnet zunächst nichts anderes als das Ende eines individuellen Leibes. Er spricht nicht von einer dargestellten Tötung, wohl aber von der Zeit, die jede verkörperte Form ihrer Auflösung zuführt. Die Zähne, die Augenhöhle und die Kontur des Kiefers bewahren noch die Struktur eines Gesichts, während alles Persönliche aus ihm verschwunden ist. So steht der Schädel der Münze formal näher, als es zunächst scheint: Beide sind gerundete, klar begrenzte Körper; beide haben ihre lebendige oder praktische Funktion verloren und sind zu stummen Resten geworden. Die Münze kann zirkulieren, doch hier liegt sie. Der Schädel konnte sprechen und sehen, doch hier schweigt er. Die Karte bringt nicht einfach Reichtum und Tod zusammen, sondern zwei Arten erstarrter Form.

Innerhalb der Münzfolge bildet die Acht damit eine Unterbrechung. Die unmittelbar vorausgehenden Karten zeigen die Scheiben noch in Zusammenhängen menschlicher Bearbeitung und materieller Veränderung. Auf der Acht ist der handelnde Mensch verschwunden. Das Ergebnis bleibt zurück, doch der Hersteller ist nicht mehr anwesend. Diese Abwesenheit radikalisiert die Frage, wem das Geschaffene gehört, wenn der Schöpfer vergeht. Besitz überdauert den Besitzer nur als herrenlose Form. Das Gesammelte kann weiterbestehen, aber sein Sinn ist nicht automatisch mitgesichert.

Die folgende Neun steigert, soweit die Reihenfolge als Entwicklungsbogen gelesen wird, die bereits hier angelegte Krise durch Feuer und körperliche Gefährdung. Die Zehn führt die Münzen schließlich in einen geöffneten Behälter und in eine neue Beziehung des Enthüllens und Zugänglichmachens. Die Acht steht zwischen Bearbeitung und Verbrennung, zwischen Sammlung und Öffnung. Sie ist der Augenblick, in dem die gebildete Materie stillgestellt wird und dadurch ihre verborgene Problematik offenbart. Was in ihr noch als ruhende Ordnung erscheint, kann später dem Feuer ausgesetzt oder erneut zugänglich gemacht werden. Die Acht ist somit kein Abschluss, sondern eine Verdichtung vor der Entscheidung.

Auch das Verhältnis zu den anderen Farben lässt sich nur formal und vorsichtig bestimmen. Wo Stäbe Richtung, Wachstum oder Stoßkraft verkörpern können, zeigt diese Karte eine gebundene Vertikale im Baum und ein gehemmt Herabhängen. Wo Schwerter trennen, ist die Trennung hier bereits als Zustand vorhanden: eine Scheibe ist von sieben abgesondert, der Schädel vom Körper getrennt. Wo Gefäße umschließen und aufnehmen können, übernimmt der geflochtene Korb tatsächlich eine solche Funktion; anders als bei einem nur vermuteten Gefäß ist seine Öffnung sichtbar und sein Inhalt eindeutig erkennbar. Doch er empfängt im dargestellten Augenblick nichts. Die Münzacht verwandelt die Bewegungsformen der anderen

Farben in materielle Tatsachen: Richtung wird Last, Trennung wird Lage, Aufnahme wird Verwahrung.

Auf menschlicher Ebene bezeichnet diese Konstellation eine Situation, in der das Werk den Werkenden überlebt und ihn zugleich zu verdrängen droht. Der Mensch ist im Bild nur noch durch seine sterblichen Reste vertreten. Sein erzeugter oder gesammelter Bestand hängt über ihm. Daraus lässt sich keine einfache moralische Verurteilung des Besitzes gewinnen. Der Korb bewahrt tatsächlich, und ohne Grenze gäbe es keine Form, keine Erinnerung und keine Weitergabe. Problematisch wird die Bewahrung erst dort, wo sie jeden Austausch beendet. Der Gegensatz lautet daher nicht Materie gegen Geist, sondern lebendige gegen erstarrte Form.

In neuplatonischer Perspektive kann die einzelne Münze als sinnlich begrenztes Abbild einer gemeinsamen Form gelesen werden. Jede Scheibe wiederholt denselben Aufbau, ohne mit den anderen identisch zu sein. Die Einheit erscheint in der Vielheit, bleibt aber von keiner einzelnen Scheibe erschöpft. Der Korb sammelt die Vielheit, doch er stellt die geistige Einheit nicht wieder her. Er erzeugt lediglich räumliche Nähe. Sieben Dinge, die eng aneinanderliegen, werden dadurch noch nicht zu einem lebendigen Ganzen. Die abgesonderte achte Scheibe macht sichtbar, was der oberen Gruppe fehlt: Beziehung ist mehr als Ansammlung.

So wird die Acht zur Prüfung des Teil-Ganzes-Verhältnisses. Das Einzelne kann aus dem Ganzen fallen und dennoch dessen Gestalt bewahren. Das Ganze kann beinahe vollständig erscheinen und dennoch durch das ausgeschlossene Einzelne als unvollständig erwiesen werden. Für den Einweihungsschüler liegt darin eine ernste Lehre. Geistige Sammlung darf nicht mit Anhäufung verwechselt werden. Auch Wissen kann wie eine Menge von Münzen aufbewahrt werden, sorgfältig geordnet und vor Verlust geschützt, ohne in lebendige Erkenntnis überzugehen. Das Abgesonderte am Boden wäre dann jene eine Erfahrung, die das geschlossene System stört und gerade deshalb seine Wahrheit prüft.

Die Alexanderüberlieferung gehört zum größeren literarischen Horizont des Sola Busca, insbesondere zu den benannten Hofkarten. Der Alexanderroman erzählt in seinen unterschiedlichen Fassungen von Nektanebos, Olympias und einer außergewöhnlichen Zeugung, in der menschliche und göttlich vorgestellte Herkunft ineinandergreifen. Eine solche Episode ist auf der Acht der Münzen jedoch nicht dargestellt. Es fehlen menschliche Gestalten, ein Zeugungsgeschehen, königliche Attribute, Widderhörner und jedes eindeutig alexandrinische Kennzeichen. Eine unmittelbare Identifikation wäre daher unbegründet.

Innerhalb des Gesamtzyklus lässt sich gleichwohl eine vorsichtige Beziehung formulieren. Die Alexanderlegende fragt nach dem Anfang einer außergewöhnlichen Gestalt; die Acht der Münzen zeigt dagegen die Grenze jeder verkörperten Gestalt. Zeugung und Schädel markieren Anfang und Ende des leiblichen Bogens. Dieser Zusammenhang entsteht nicht aus einem versteckten Alexanderzeichen der Karte, sondern aus ihrer Stellung in einem Deck, dessen Hofkarten nach Peter Mark Adams wesentlich auf Alexanderstoffe zurückgreifen. Die Münzacht widerspricht dem

heroischen Traum nicht, sondern setzt ihm sein notwendiges Maß: Auch der als göttlich gezeugt vorgestellte Welteroberer bleibt der Zeit unterworfen. Erst wenn die Grenze des Helden anerkannt wird, kann seine Geschichte als Bild innerer Verwandlung und nicht bloß äußerer Eroberung gelesen werden.

Ähnlich vorsichtig muss das Haus Este einbezogen werden. Der Este-Hof ist für die Entwicklung kostbarer Kartenspiele, für humanistische Gelehrsamkeit und für die kulturelle Verbindung von Kunst, antiker Literatur und astrologischem Denken historisch bedeutsam. Ein sicherer urkundlicher Nachweis, dass die Este dieses konkrete Deck in Auftrag gaben, fehlt jedoch. Ebenso trägt die Acht der Münzen kein eindeutig identifizierbares Este-Wappen. Der Bezug liegt daher nicht in einem sichtbaren dynastischen Emblem, sondern im möglichen Entstehungsmilieu: in einer höfischen Kultur, die Reichtum sammelte, Wissen bewahrte und politische Dauer durch Bilder, Bibliotheken und genealogische Erinnerung herzustellen suchte. Gerade für eine Dynastie wäre der Schädel unter dem aufgehängten Vorrat ein scharfes Memento: Vermögen kann vererbt werden, Sterblichkeit nicht überwunden.

Hier öffnet sich die saturnische Ebene. Sie ist keine historische Gewissheit über die ursprüngliche Bedeutung dieser Einzelkarte, sondern eine spätere hermetische Lesart, die durch Peter Mark Adams' *The Game of Saturn* besondere Geschlossenheit erhalten hat. Adams versteht Saturn als übergeordneten Schlüssel eines dunklen, rituell und politisch codierten Bildsystems. Diese These ist einflussreich, aber nicht als gesicherter Forschungskonsens auszugeben. Auf der Acht der Münzen gewinnt sie dennoch konkrete Anschlusspunkte: den Schädel, die Gebeine, den kargen Baum, das schwere Hängen, die feste Bindung, die Absonderung und die völlige Ruhe der Szene.

Saturn erscheint hier nicht, weil irgendein dunkler Bildteil nachträglich zu einem Planetenzeichen erklärt würde. Seine Energie ergibt sich vielmehr interpretierend aus sichtbar gewordenen Beziehungen. Das Seil setzt eine Grenze und hält eine Last. Der Korb konzentriert eine Menge auf engem Raum. Der Schädel macht Zeit und Tod gegenwärtig. Der Baum trägt, ohne sichtbar zu blühen. Die einzelne Münze liegt außerhalb der gesicherten Ordnung. Aus diesen Befunden entsteht ein saturnisches Feld von Schwere, Konzentration, Dauer, Melancholie und Ausschluss.

Doch Saturn ist nicht nur der Vernichter. Indem er begrenzt, ermöglicht er Gestalt. Ohne den Rand der Münze gäbe es keine Münze; ohne das Geflecht keinen bewahrenden Korb; ohne Knoten keine Aufhängung; ohne Zahl keine unterscheidbare Stufe. Saturn ist die Macht, die etwas so stark verdichtet, dass sein innerer Widerspruch hervortreten muss. Gerade die scheinbar vollendete Sammlung offenbart durch die achte, ausgeschlossene Scheibe ihre Unvollständigkeit. Die Grenze wird damit zur Voraussetzung eines neuen Anfangs: Erst was seine Begrenztheit erkannt hat, kann sich verwandeln.

Alchemistisch entspricht dies der Schwelle zur nigredo, nicht weil im Bild ein alchemistisches Labor sichtbar wäre, sondern weil geformte Materie, Tod und Stillstand zusammentreten. Die alte Ordnung ist noch nicht aufgelöst; sie hängt

vollständig vor Augen. Doch unter ihr liegen die Zeichen dessen, was jede Form erwartet. Die Schwärzung ist hier weniger ein sichtbarer chemischer Vorgang als die Erkenntnis, dass keine geschaffene Gestalt sich selbst erlösen kann. Das Goldene der Kolorierung schützt weder Münze noch Schädel vor der Zeit. Gerade deshalb kann die Materie zum Ausgangspunkt des Werkes werden. Was als vergänglich erkannt ist, muss nicht mehr als endgültig verehrt werden.

Die konkrete Handlung der Karte besteht folglich in einer Nicht-Handlung, einer angehaltenen Situation. Diese Ruhe ist nicht leer. Sie ist der Augenblick der Rechenschaft zwischen Ansammlung und Verwandlung. Ob die einzelne Münze verloren, zurückgelassen oder bewusst abgesondert wurde, zeigt das Bild nicht. Ebenso wenig zeigt es, ob der Korb später geöffnet, verbrannt, herabgelassen oder fortgetragen wird. Die Karte verweigert die Auflösung. Sie zwingt den Blick, beim Gewicht der gegenwärtigen Ordnung zu verweilen.

Innerhalb des Gesamtweges der Kleinen Arkana ist diese Verweigerung notwendig. Ein Initiationsweg, der nur immer neue Kräfte, Kenntnisse und Bilder anhäuft, würde selbst zum überfüllten Korb. Die Acht unterbricht den Fortschrittsglauben. Sie lehrt, dass Reife nicht in der Menge des Erworbenen liegt, sondern in der Fähigkeit, dessen Grenze zu erkennen. Das Werk muss sich dem Tod seines Urhebers stellen; das Wissen der Möglichkeit seines Verstummens; das Ganze dem ausgeschlossenen Teil; der Anfang seinem Ende.

Die besondere Wahrheit der Karte liegt deshalb weder im Besitz noch im Verlust, weder im Korb noch im Schädel allein. Sie liegt in der unaufhebbaren Gleichzeitigkeit von Bewahrung und Vergänglichkeit. Form ist kostbar, weil sie vergeht. Grenze ist fruchtbar, weil sie das Gestaltlose in Erscheinung treten lässt. Tod ist nicht das Gegenteil des Anfangs, sondern die Macht, die jeden falschen Anspruch auf Endgültigkeit zerbricht. Die achte Münze, dem geschlossenen Vorrat entfallen und neben das stumme Menschenhaupt geraten, wird so zum eigentlichen Prüfstein der Sammlung: Erst an dem, was eine Ordnung nicht einschließen kann, zeigt sich, ob sie ein lebendiges Ganzes oder nur ein gefüllter Korb gewesen ist.



Eine schmale, unregelmäßig getönte Rahmung umschließt ein hochformatiges Bildfeld. Vor einem blauen oberen Hintergrund erhebt sich in der Mitte ein großes, rundbauchiges Gefäß auf mehreren langen, leicht auseinanderstrebenden Beinen. Sein Körper ist an der Außenseite mit Reihen überlappender, schuppenartig gezeichneter Halbkreise bedeckt. Den oberen Abschluss bildet ein breiter, elliptisch erscheinender Rand. Innerhalb dieses Randes liegen sieben runde Scheiben mit erhöhten Mittelpunkten. Vier von ihnen bilden eine dicht gestaffelte vordere Reihe; zwei weitere stehen dahinter, und eine siebte erscheint höher in der Mitte, teilweise von den übrigen verdeckt. Die Scheiben überlagern einander. Keine Hand berührt sie, und keine von ihnen befindet sich sichtbar in Bewegung.

Hinter den Scheiben steigt eine kuppelförmige, aus zahlreichen rundlichen Einzelformen aufgebaute Masse empor. Auf ihr beziehungsweise unmittelbar vor ihr stehen drei rote Flammen: eine links, eine in der Mitte und eine rechts. Über der mittleren Flamme befindet sich eine achte runde Scheibe. Sie steht annähernd senkrecht und wird durch die Flamme teilweise verdeckt. Ein deutlich abgesetzter Außenring, ein kleinerer innerer Kreis und ein zentraler Buckel gliedern ihre Vorderseite. Zwischen ihr und dem Gefäß ist keine sichere Halterung zu erkennen. Es bleibt daher offen, ob sie auf einem verdeckten Ansatz ruht, in die Masse hinter den übrigen Scheiben eingesetzt ist oder lediglich durch die perspektivische Überlagerung über dem Gefäß zu schweben scheint.

Der breite obere Rand des großen Gefäßes ist als zusammenhängende helle Kontur sichtbar. Hinter diesem Rand befinden sich die sieben Scheiben und die rundliche Masse; sie liegen somit innerhalb oder unmittelbar hinter dem vom Rand begrenzten Bereich. Ein leerer Gefäßinnenraum ist nicht einsehbar. Eine freie Öffnung ist nicht sichtbar, weil der gesamte obere Bereich durch Scheiben und die dahinterliegende Masse ausgefüllt oder verdeckt wird. Ein flüssiger Inhalt ist nicht zu sehen. Ebenso wenig ist ein Einfüllen, Ausschütten oder Empfangen dargestellt. Der obere Abschluss besitzt keinen erkennbaren Deckel, kein Scharnier und keinen Griff. Er ist am ehesten als breiter Rand eines schalen- oder beckenförmigen Gefäßes zu beschreiben; wie tief dessen Innenraum reicht, lässt sich aus dem Bild nicht bestimmen.

An beiden Außenseiten des Gefäßkörpers treten weitere rote Flammen hervor. Unterhalb des Gefäßes brennen mehrere größere Flammen zwischen und vor seinen Beinen. Dort befindet sich eine menschliche Gestalt. Ihr Körper ist stark zusammengedrängt und in weiten Teilen von dem Gefäß, seinen Stützen und den Flammen verdeckt. Rechts unten liegt der Kopf nahe am Boden; das Gesicht ist nach links und abwärts gewendet. Dunkles Haar oder eine dunkle Kopfbedeckung umgibt den Hinterkopf. In der Mitte ist ein angewinkelter Arm mit einer geschlossenen oder stark gekrümmten Hand sichtbar. Ein nackter Fuß steht beziehungsweise ruht am unteren Bildrand. Die genaue Haltung des übrigen Körpers ist wegen der Überlagerungen nicht vollständig rekonstruierbar. Sicher ist lediglich, dass die Gestalt niedrig unter dem Gefäß zusammengekauert oder niedergedrückt erscheint und sich in unmittelbarer Nähe der Flammen befindet. Ob sie das Gefäß trägt, bedient, unter ihm gefangen ist oder sich absichtlich darunter begeben hat, wird durch keine eindeutige Handbewegung entschieden.

Links unten liegt außerhalb des Gefäßrandes eine neunte runde Scheibe. Sie ist nach vorn gekippt, wird von Flammen teilweise überlagert und befindet sich nahe einem Gefäßbein. Daneben ragt eine kleine dunkle, zugespitzte Form aus dem Feuer; ihre gegenständliche Bestimmung bleibt unsicher. Die arabische Ziffer 9 steht rechts neben dem Gefäßkörper. Andere Werkzeuge, Zangen, Blasebälge oder schriftliche Bezeichnungen sind nicht sichtbar. Auch eine Landschaft, ein Gebäude oder ein bestimmbarer Arbeitsraum ist nicht ausgeführt. Die Bildhandlung konzentriert sich vollständig auf Scheiben, Gefäß, Feuer und den darunter zusammengedrängten Menschen.

Die formale Ordnung beruht auf einer nahezu erdrückenden Vertikalität. Oben steht die einzelne Scheibe; darunter häufen sich sieben weitere im Gefäß; unter ihnen folgt der Mensch; seitlich und unterhalb liegt die aus dem Verband geratene neunte Scheibe. Das Ganze ist nicht gleichmäßig verteilt. Die Zahl Neun erscheint vielmehr als Verhältnis zwischen einer dicht geschlossenen Siebenheit, einer erhöhten Einheit und einer herabgefallenen oder ausgesonderten Einheit. Diese Anordnung erzeugt eine Bewegung von oben nach unten: von der hochstehenden Scheibe über die gefüllte Mitte bis zu Körper, Feuer und Boden. Zugleich steigt das Feuer in entgegengesetzter Richtung auf. Die festen Rundformen sinken kompositorisch nach unten, während die Flammen nach oben greifen. Schwere und Aufstieg, Verdichtung und Verflüchtigung durchdringen sich.

Die Karte zeigt keinen ruhenden Besitz. Ihre Münzen sind nicht gezählt, gestapelt oder von einem Eigentümer verwaltet. Sie befinden sich in einem erhitzten Zusammenhang. Das Gefäß sammelt sie, doch sein Sammeln ist kein friedliches Bewahren. Die Flammen dringen von mehreren Seiten an die Konstruktion heran; sie stehen über, neben und unter ihr. Was hier zusammengebracht wurde, wird einer konzentrierten Einwirkung ausgesetzt. Die Münzensphäre erscheint dadurch nicht als bloßer Bereich des Geldes, sondern als Welt des Verkörpern: des Gewichts, der begrenzten Form, des Stoffes und dessen, was in einer Form festgehalten werden kann. Erst das konkrete Bild erlaubt den weiteren Schritt, diese stoffliche Konzentration als Prüfung der Materie zu lesen.

Innerhalb der Münzenfolge bildet die Neun einen späten Verdichtungspunkt. Das Ass setzt die einzelne stoffliche Gestalt wie ein Siegel oder einen Keim. Die folgenden Karten vervielfachen, verbinden, tragen, belasten und bearbeiten die runden Körper. In der Vier und der Fünf tritt die Beziehung zwischen Leiblichkeit, Zeugung, Erde und Feuer besonders hervor; in der Sieben werden mehrere Scheiben in einem Gefäß vereinigt; in der Acht erscheint die angesammelte Vielheit in einem großen Korb, während am Boden Zeichen des Zerfalls liegen. Die Neun übernimmt diese Häufung, schließt sie jedoch in eine stärker erhitzte Ordnung ein. Der Korb der Acht war ein tragender, geflochtener Behälter; das Gefäß der Neun wirkt schwerer, dichter und feuerbeständiger. Aus Sammlung wird Behandlung, aus bloßer Menge wird eine Operation.

Doch die Operation ist nicht harmonisch abgeschlossen. Eine Scheibe steht über der Masse, eine andere ist aus ihr herausgetreten. Die Siebenheit im Gefäß bleibt zwischen diesen beiden Polen gespannt. Die obere Scheibe kann als formales Bild einer hervorgehobenen Einheit gelten, ohne dass deshalb behauptet werden dürfte, sie sei bereits ein vollendetes Produkt. Die untere Scheibe ist ebenso wenig zweifelsfrei Abfall. Sichtbar ist nur ihre Trennung vom Verband. Erst interpretierend lässt sich sagen: Die Neun prüft, ob Vielheit in eine neue Einheit überführt werden kann, und sie macht diese Prüfung als Scheidung sichtbar. Ein Teil wird erhöht, ein Teil fällt heraus, während der größte Anteil im Zentrum der Hitze verbleibt.

Damit unterscheidet sich die Neun von der Zehn, die den Blick auf eine große geöffnete Truhe und die darin bewahrte Menge lenkt. In der Zehn wird das

stoffliche Ergebnis eingefasst, verwahrt und gegenüber seiner Umgebung abgegrenzt. Die Neun zeigt dagegen den Zustand unmittelbar vor einer solchen Festlegung. Hier ist noch nichts sicherer Besitz. Die Scheiben sind dem Feuer ausgesetzt, und der Mensch befindet sich nicht souverän über ihnen, sondern unter ihrer Last. Die Zehn wird das Problem des Bestandes, der Verwahrung und des abgeschlossenen Vorrats entfalten; die Neun zeigt den gefährlichen Augenblick, in dem ein Bestand überhaupt erst aus der Prüfung hervorgehen könnte.

Die Zahl Neun steht am Rand der Vollendung, ohne selbst die Vollendung zu sein. Als dreifaches Drei trägt sie die Möglichkeit einer gegliederten Ganzheit in sich; als letzte einstellige Zahl bezeichnet sie zugleich eine Grenze. Auf sie folgt nicht einfach eine weitere Einheit gleicher Art, sondern der Übergang zur zweistelligen Zehn. Diese arithmetische Schwelle ist im Kartenbild körperlich geworden. Oben, Mitte und unten bilden drei Zonen, doch sie sind nicht friedlich aufeinander abgestimmt. Die obere Einheit wird vom Feuer berührt, die mittlere Siebenheit ist dicht gepackt, die untere Einheit liegt nahe der bedrängten Gestalt. Die Neun enthält eine Ordnung, aber eine Ordnung in der Krise ihrer endgültigen Gestaltwerdung.

Für den Einweihungsschüler liegt hierin eine wesentliche Korrektur jeder vorschnellen Vorstellung von Fülle. Fülle ist nicht dasselbe wie Vollendung. Die Mitte ist angefüllt, doch sie ist weder offen noch frei zugänglich. Ein leerer Innenraum ist nicht sichtbar; deshalb kann das Gefäß nicht ohne Weiteres als empfangende Seele gedeutet werden. Es empfängt im dargestellten Augenblick nichts. Seine Funktion liegt vielmehr im Zusammenhalten dessen, was bereits versammelt ist. Die hermetische Bedeutung entsteht folglich nicht aus einem vermeintlichen Einströmen geistigen Inhalts, sondern aus Begrenzung, Einschluss und Erhitzung. Das Gefäß ist weniger ein Bild des Empfangens als ein Ort der Konzentration.

Ebenso darf die menschliche Gestalt nicht zum souveränen Alchemisten erhoben werden, der von außen ein Werk beherrscht. Ein solches Handeln ist nicht sichtbar. Der Mensch steht nicht aufrecht vor dem Gefäß und führt kein erkennbares Werkzeug. Er befindet sich unter der Konstruktion, sein Körper ist gebeugt, sein Gesicht dem Boden nahe. Die Karte verschiebt damit das Verhältnis von Subjekt und Werk: Der Mensch führt die Verwandlung nicht nur aus; er wird selbst in sie hineingenommen. Die Last der Materie steht über ihm, die Hitze umgibt ihn, und seine gewöhnliche aufrechte Gestalt ist aufgehoben. Das Werk geschieht nicht bloß an den Münzen, sondern mittelbar auch an demjenigen, der sich ihnen verbunden hat.

Hier öffnet sich die alchemistische Deutungsebene, die in der Forschung zum Sola Busca besonders von Sofia Di Vincenzo und Laura Paola Gnaccolini hervorgehoben worden ist. Die Neun der Münzen wurde als Bild der Nigredo verstanden, jener Schwärzung und Zersetzung, mit der das Große Werk beginnt. Diese Zuordnung ist keine bloße Folgerung aus der Zahl oder der Kartenfarbe. Sie stützt sich auf die konkrete Verbindung von dichtem Gefäß, gehäufte stofflicher Form, ringsum wirkendem Feuer und erniedrigter menschlicher Gestalt. Gleichwohl bleibt

„Nigredo“ eine historische und hermetische Einordnung des Bildes, nicht die Bezeichnung eines ausdrücklich dargestellten chemischen Stoffes. Eine schwarze Flüssigkeit, ein bestimmtes Metall oder ein identifizierbares Laborverfahren ist nicht sichtbar.

In der alchemistischen Literatur bezeichnet die Schwärzung den Tod der bisherigen Form. Das Material wird nicht vernichtet, damit nichts übrigbleibt, sondern damit seine gebundene Gestalt aufgebrochen werden kann. Die Neun zeigt diesen Tod nicht als Leere, sondern als Überfülle unter Druck. Gerade das Übermaß der runden Körper macht deutlich, weshalb eine Scheidung notwendig wird. Solange alles ununterschieden beisammenliegt, bleibt die Vielheit schwer und undurchlässig. Das Feuer trennt nicht sichtbar einzelne Substanzen; doch formal gliedert die Komposition das Ganze in das Erhöhte, das Eingeschlossene und das Ausgeschiedene. In dieser vorsichtig bestimmten Beziehung liegt das alchemistische Potential der Karte.

Die vorausgehenden Münzkarten entfalten dabei eine Bildfolge, die an den in hermetisch-alchemischen Texten verbreiteten Vergleich zwischen Landwirtschaft und Opus erinnert. Stoff wird gesät, getragen, gesammelt und der Reifung unterworfen. Die Neun ist innerhalb dieser Folge nicht die Ernte als sorgenfreier Gewinn, sondern die dunkle Reifeprüfung. Was gewachsen und angehäuft worden ist, muss nun die Grenze seiner bisherigen Form erfahren. Die Münzsphäre erreicht hier ihre äußerste Konzentration: Materie wird nicht verlassen, sondern so entschieden in ihre Bedingtheit geführt, dass aus ihr eine neue Ordnung hervorgehen kann.

Auch zu den anderen Farben bestehen deutliche Beziehungen. Das Feuer erinnert an die aktive, durchdringende Kraft der Stäbe, ohne dass die Flammen deshalb selbst zu Stäben werden. Die beckenartige Form berührt die Gefäßwelt der Kelche, doch hier fehlt der sichtbare freie Innenraum, der ein Empfangen oder Ausgießen begründen könnte. Die formale Scheidung zwischen erhöhtem, eingeschlossenem und ausgesondertem Teil nähert sich der trennenden Funktion der Schwerter, obwohl keine Klinge erscheint. So wird die Neun der Münzen zu einem Mikrokosmos der Kleinen Arkana: Die materielle Sphäre wird durch Feuer aktiviert, durch ein Gefäß begrenzt und durch eine unsichtbare, aber kompositorisch wirksame Scheidung geordnet.

Der neuplatonische Blick erkennt darin den Konflikt zwischen Einheit und Vielheit. Die sieben dicht gelagerten Scheiben besitzen eine gemeinsame Form, bleiben aber voneinander getrennt. Ihre Gleichartigkeit macht sie noch nicht zu einer höheren Einheit. Die einzelne Scheibe oben steht zwar für sich, doch sie ist nicht von der Feuerzone befreit; auch sie wird von der mittleren Flamme überlagert. Einheit ist hier noch keine transzendente Ruhe, sondern etwas, das aus der Vielheit hervorgehoben und zugleich geprüft wird. Die untere Scheibe wiederum zeigt, dass Absonderung sowohl Befreiung als auch Verlust bedeuten kann. Das Bild verweigert eine einfache Gleichung von oben mit gut und unten mit schlecht. Beide

Einzelstücke stehen außerhalb der zentralen Siebenheit und bleiben dennoch mit dem Feuer verbunden.

Das Verhältnis von Innen und Außen ist deshalb eigentümlich verschränkt. Die Münzen im Gefäß sind eingeschlossen, aber sichtbar. Der Mensch befindet sich außerhalb seines Körpers und doch innerhalb der von Gefäßbeinen und Flammen gebildeten Zone. Die obere Scheibe befindet sich außerhalb der dichten Münzgruppe, bleibt aber an deren Achse gebunden. Die untere Scheibe liegt außerhalb des Gefäßes, jedoch innerhalb desselben Transformationsfeldes. Kein Element ist vollständig isoliert. Selbst das Ausgeschiedene gehört weiterhin zum Ganzen. Die Karte lehrt damit keine Flucht aus der Materie, sondern eine Veränderung der Beziehungen innerhalb eines gemeinsamen Feldes.

Die Alexanderüberlieferung bietet hierfür einen weiterführenden, jedoch nicht ikonographisch beweisenden Horizont. Im Sola Busca wird Alexander durch den Schwertkönig Alecxandro M. ausdrücklich benannt; Natanabo, Olinpia, Amone und R. Filipo bilden ein Geflecht von Namen, das sich mit dem Alexanderroman verbinden lässt. Nach der spätantiken und mittelalterlichen Zeugungslegende gewinnt der ägyptische König und Magier Nektanebos das Vertrauen der Olympias, nimmt die Erscheinung des Gottes Ammon an und zeugt Alexander. Historisch ist dies eine Legende, keine Nachricht über Alexanders tatsächliche Abstammung. Für das Kartenbild der Neun beweist sie weder die Identität der gebeugten Gestalt noch die Bedeutung der Scheiben. Doch als Bestandteil des größeren Deckprogramms liefert sie ein Modell dafür, wie eine neue Gestalt aus Verhüllung, Herabsetzung und der Verbindung verschiedener Ordnungen hervorgeht.

Die Neun kann in diesem weiteren Zusammenhang als dunkle Vorstufe einer Geburt gelesen werden. Sie zeigt jedoch weder Olympias noch Nektanebos, weder eine Zeugung noch ein Kind. Der Alexanderbezug liegt daher nicht in einer behaupteten Darstellung der Legende, sondern in einer strukturellen Entsprechung: Wie der legendäre Alexander aus einer verborgenen, mehrdeutigen Herkunft hervorgeht, so steht auch die neue Form im Gefäß noch nicht offen zutage. Das Zukünftige ist in der komprimierten Materie enthalten, ohne bereits sichtbar geboren zu sein. Die Karte gehört nicht zur Erzählung der Empfängnis; sie kann vielmehr, innerhalb eines hermetischen Gesamtsystems, deren Prinzip der verborgenen Genese spiegeln.

Dass ein solches vielschichtiges Bildprogramm im kulturellen Umkreis der Este denkbar war, ist historisch plausibel, aber nicht als Auftraggeberschaft erwiesen. Ferrara war im fünfzehnten Jahrhundert ein bedeutendes Zentrum höfischer Spielkarten, humanistischer Gelehrsamkeit, astrologischer Praxis und kunstvoll verschlüsselter Bildprogramme. Der Este-Hof bietet deshalb einen verständlichen Resonanzraum für eine Karte, die materielle Arbeit, gelehrte Zahlordnung und hermetische Transformation miteinander verschränkt. Ein unmittelbares Este-Emblem ist auf der Neun der Münzen jedoch nicht sicher erkennbar. Die Verbindung führt vom Werk zu seinem möglichen intellektuellen Milieu, nicht von einer sichtbaren heraldischen Marke zu einer bestimmten Dynastie.

Peter Mark Adams' Deutung des gesamten Decks als saturnisch geprägte Ritualgrammatik gehört zu den einflussreichsten modernen hermetischen Lesarten des Sola Busca, ist aber nicht mit einer gesicherten ursprünglichen Bedeutung gleichzusetzen. Für die Neun ist sie dennoch besonders fruchtbar, weil ihre konkreten Formen mit mehreren saturnischen Grundbegriffen korrespondieren: Schwere, Begrenzung, Zeit, Niedergedrücktheit, Feuerprüfung, Tod einer bisherigen Ordnung und Konzentration auf einen engen Raum. Saturn muss dazu nicht als Gestalt im Bild erscheinen. Seine Bedeutung liegt auf der übergeordneten Deutungsebene eines Prozesses, dessen sichtbare Grundlage das bedrängende Verhältnis von Gefäß, Stoff, Feuer und Mensch bildet.

Saturn ist hier zunächst Grenze. Der Gefäßbrand hält die Siebenheit zusammen; die Bildrahmung schließt den gesamten Vorgang ein; die Zahl Neun bezeichnet die Schwelle vor dem Zehnerabschluss; der gebeugte Körper erfährt die Grenze seiner aufrechten Selbstbehauptung. Saturn ist ferner Zeit, denn die Einwirkung des Feuers erscheint nicht als augenblicklicher Schlag, sondern als Zustand, der ausgehalten werden muss. Er ist Tod, insofern die bisherige Gestalt unter der Last und Hitze nicht unverändert bleiben kann. Er ist Melancholie in der bodennahen, verdunkelten Haltung der menschlichen Figur. Und er ist Weisheit, sofern die Erniedrigung nicht als bloße Niederlage, sondern als Entzug falscher Souveränität verstanden wird.

Darin verschränken sich Anfang und Ende. Saturn beendet die ungebrochene Identität des Stoffes, aber er schafft gerade dadurch die Voraussetzung einer neuen Form. Die Nigredo ist nicht der letzte Zustand, sondern der Anfang des eigentlichen Werkes. Die neunte Stufe ist ebenso wenig bloßer Abschluss. Sie verdichtet die gesamte bisherige Münzfolge, führt sie bis an ihre Grenze und bereitet damit den Übergang zur Zehn vor. Was die Zehn verwahren kann, muss in der Neun erst den Test der Zeit und des Feuers bestehen.

Für den Einweihungsschüler verkörpert die Karte deshalb eine Erfahrung, die sich weder in Reichtum noch in Verlust erschöpft. Sie zeigt den Augenblick, in dem das Erworbene so schwer geworden ist, dass es seinen Träger verwandelt. Erkenntnisse, Fähigkeiten, Erinnerungen und äußere Güter bilden eine zweite Natur; doch solange diese zweite Natur nur angehäuft wird, bleibt sie eine Last. Erst wenn sie der Grenze ausgesetzt wird, kann sich zeigen, was Bestand besitzt, was ausgeschieden werden muss und was als neue Einheit hervortreten könnte. Die Karte verspricht diesen Ausgang nicht. Sie zeigt die Bedingung, unter der er möglich wird.

Ihre besondere Wahrheit liegt somit nicht in der Fülle des Gefäßes, sondern in der Umkehrung des Herrschaftsverhältnisses. Der Mensch besitzt die Materie nicht mehr; die angesammelte Materie steht über ihm. Gerade diese Entthronung eröffnet den philosophischen Sinn der Neun. Der Adept kann das Ganze nicht beherrschen, solange er sich selbst als unberührten Lenker außerhalb des Werkes denkt. Er muss unter das Gewicht dessen geraten, was er verwandeln will. Erst dort, an der Grenze seiner Macht, beginnt die Materie durchsichtig für eine andere Ordnung zu werden.

So ist die 9 der Münzen innerhalb des Weges der Kleinen Arkana notwendig: Sie verhindert, dass Verkörperung mit Besitz, Reife mit Anhäufung und Vollendung mit bloßer Menge verwechselt werden. Sie führt die Münzsphäre in ihre saturnische Wahrheit. Alles, was Gestalt gewinnt, gewinnt auch Grenze; alles, was bewahrt werden soll, muss Zeit bestehen; alles, was neu beginnen will, muss die alte Form sterben lassen. Die neunte Münze liegt nicht einfach im Gefäß. Sie ist aus dessen geschlossener Fülle herausgetreten und liegt beim Menschen im Feuer. An dieser ausgesetzten Stelle wird offenbar, dass der kostbarste Ertrag des Werkes nicht das gehäufte Metall ist, sondern die Verwandlung dessen, der glaubte, sein Besitzer zu sein.



Das hochrechteckige Kartenbild ist von einem breiten, hellen, marmoriert wirkenden Außenrand umgeben. Eine schmale dunkle Innenlinie grenzt den eigentlichen Bildraum davon ab. Der Hintergrund erscheint überwiegend blau und ist nur schwach räumlich gegliedert. Rechts neben der Bildmitte steht in kleinen schwarzen Zeichen die Zahl „10“.

Den größten Teil der Darstellung nimmt ein großer, schräg in den Raum gestellter Holzkasten ein. Die verschieden gefärbten und perspektivisch gegeneinander versetzten Flächen gehören zu diesem einen Behälter. Seine linke Seitenwand ist gelblich gehalten und verläuft diagonal nach hinten. Rechts unten ist die rotbraune

Stirnfläche des Kastens sichtbar. Sie besitzt einen deutlich abgesetzten rechteckigen Rahmen. An zwei seitlichen Befestigungen dieser Stirnfläche hängt ein gedrehter, nach unten durchgebogener Griff. Dieser Griff dient zum Tragen des großen Kastens. Er gehört nicht zu einer Schublade und kennzeichnet kein zusätzliches Fach. Ein vom Hauptbehälter getrennter kleinerer Kasten ist nicht dargestellt.

Der große Kasten ist geöffnet. Eine tatsächliche Öffnung ist sichtbar, und der Blick fällt eindeutig in seinen Innenraum. In diesem Innenraum liegen große runde Scheiben. Damit ist auch ein Inhalt sichtbar. Die Scheiben besitzen jeweils einen breiten ringförmigen Außenbereich und eine kleinere, leicht gewölbt erscheinende Mitte. Sie überschneiden einander und sind in mehreren, perspektivisch gestaffelten Reihen angeordnet. Neun dieser Scheiben befinden sich im Kasten. Eine zehnte wird oberhalb des Behälters von einer geflügelten kindlichen Gestalt gehalten.

Über dem gefüllten Innenraum steigt ein großes braunes Brett diagonal nach links oben an. Seine Verbindung mit dem hinteren Bereich des Kastens, sein rechteckiger Aufbau und seine Stellung zur sichtbaren Öffnung kennzeichnen es als hochgestellten Deckel. Der Deckel ist geöffnet. Seine gelblich abgesetzte Kante verläuft schräg durch den mittleren Bildraum. Die im Behälter liegenden Münzen befinden sich vor beziehungsweise unter der aufgerichteten Deckelfläche. Sie liegen nicht auf dem Deckel.

Der Zustand des Behälters ist damit eindeutig feststellbar. Der Kasten ist offen. Seine Öffnung ist sichtbar. Sein Innenraum ist einsehbar. Ein Inhalt ist sichtbar. Dieser Inhalt besteht aus neun runden Scheiben. Ein Einfüllen in den Kasten ist dagegen nicht dargestellt. Auch ein Ausschütten oder Ausgießen findet nicht statt. Die einzelne Münze in den Händen der geflügelten Gestalt befindet sich außerhalb des gefüllten Innenraums. Ob sie dem Kasten entnommen wurde oder in ihn gelegt werden soll, lässt sich aus der unbewegten Darstellung nicht sicher entscheiden.

Links vor dem offenen Kasten sitzt ein kleiner, kräftig gebauter, hellgrauer Hund. Sein Körper ist im Profil nach links gerichtet. Die Brustpartie erscheint aufgerichtet, die Vorderpfoten stehen dicht beieinander. Die Hinterbeine sind angewinkelt, sodass das Tier in einer sitzenden Haltung ruht. Der Kopf ist leicht angehoben. Eine dunkle Linie bezeichnet das Auge; die Schnauze weist nach links. Am hinteren Körperende ist ein dünner, gebogener Schwanz sichtbar. Der Hund befindet sich vollständig außerhalb des Kastens. Er berührt weder die Münzen noch den Tragegriff. Er trägt keinen Gegenstand und vollzieht keine eindeutig bestimmbare Bewegung. Sein Blick scheint nach links beziehungsweise leicht nach oben gerichtet zu sein; ein eindeutig bestimmtes Ziel ist jedoch nicht dargestellt.

Oberhalb des aufgerichteten Deckels erscheint eine nackte kindliche Gestalt mit Flügeln. Ihr Körper ist nach links geneigt, während der Kopf leicht gesenkt ist. Ein Bein liegt oder kniet am oberen Rand des Kastens; Teile des Unterkörpers werden durch den Behälter und seinen Deckel verdeckt. Die Gestalt hält mit beiden Händen eine große runde Scheibe vor dem Oberkörper. Deren ringförmiger Aufbau entspricht den Scheiben im Kasten. Eine Hand greift beziehungsweise stützt die

Scheibe an ihrem unteren Rand, während die andere näher an ihrer Vorderfläche liegt.

Hinter der gehaltenen Münze wölbt sich eine große dunkle, bogenförmige Fläche mit mehreren rötlichen Akzenten. Umriss und Binnenzeichnung wirken federartig. Rechts hinter der Schulter der kindlichen Gestalt ist ein kleinerer dunkler Flügel deutlich zu erkennen. Die große Bogenform kann daher dem Flügelbereich der Figur zugeordnet werden, obwohl einzelne Federansätze wegen der malerischen Ausführung nicht überall scharf voneinander abgegrenzt sind. Die Gestalt besitzt weder ein lesbares Namensband noch ein unverwechselbares Attribut, das ihre sichere Benennung als bestimmte Gottheit oder mythologische Person erlauben würde.

Am linken oberen Bildrand erhebt sich ein schlanker, gedrehter Schaft. Sein oberer Abschluss erweitert sich zu einer blatt-, tulpen- oder tütenförmigen Kontur, aus deren Mitte eine lange schmale Spitze aufragt. Der untere Teil des Schaftes ist teilweise durch den Kasten verdeckt. Eine Flamme ist nicht sichtbar. Das Gebilde kann deshalb nicht sicher als brennende Leuchte bezeichnet werden. Ein dünner gerader Stab verläuft diagonal von links unten nach rechts oben und reicht bis in den Bereich des aufgerichteten Deckels. Seine genaue Verbindung mit dem hohen Schaft, dem Deckel oder einem weiteren verdeckten Gegenstand ist aufgrund der Überlagerungen nicht zweifelsfrei zu bestimmen.

Die formale Ordnung des Kartenbildes wird von dem geöffneten Kasten beherrscht. Seine perspektivisch verkürzten Seiten, der hochgestellte Deckel und der diagonal verlaufende Stab erzeugen ein Gefüge schräger Linien. Diesen Diagonalen antworten die kreisförmigen Münzen. Der Kasten reicht vom unteren Bildrand bis weit über die Bildmitte hinaus und verbindet damit den Bodenbereich des Hundes mit der erhöhten geflügelten Gestalt.

Im unteren Bildraum sitzen Hund und Tragegriff. In der Mitte lagern die neun Münzen. Darüber befindet sich die zehnte Münze in den Händen der geflügelten Figur. Das Bild staffelt seine Gegenstände somit nicht nur räumlich, sondern auch nach ihrer Beziehung zur Schwere. Der Hund ruht am Boden. Die Münzen liegen gesammelt im Kasten. Die einzelne Münze wird über den Bestand gehoben oder über ihm gehalten.

Mehrere Gegensätze sind unmittelbar sichtbar. Der Kasten besitzt ein Innen und ein Außen. Neun Münzen befinden sich innen, eine außen. Der Behälter ist durch feste Wände begrenzt, sein Deckel jedoch geöffnet. Der Tragegriff zeigt, dass der gesamte Kasten bewegt werden kann; eine tatsächliche Bewegung findet nicht statt. Der Hund ist ungeflügelt und bodennah, die kindliche Gestalt geflügelt und erhöht. Die Münzen im Inneren bilden eine dicht gelagerte Menge, während die Münze in den Händen der Figur als einzelnes Stück hervorgehoben wird.

Aus diesen Beobachtungen entwickelt sich die symbolische Spannung der Karte. Sie zeigt materiellen Bestand nicht als abstrakte Zahl, sondern als geordnete und transportierbare Fülle. Neun Münzen werden in einem tragbaren Behälter verwahrt; eine zehnte steht in unmittelbarer Beziehung zu einem lebenden Wesen. Die Münzen sind voneinander unterscheidbar, gleichen einander jedoch in ihrem Aufbau. Eine lesbare Prägung, ein Herrscherbild oder eine Inschrift ist auf ihnen nicht erkennbar. Sichtbar ist vor allem die Wiederholung derselben geschlossenen Kreisform.

Der Tragegriff gehört wesentlich zur Aussage des Kastens. Der Behälter ist kein unbeweglicher Speicher und kein fest eingebauter Schrank. Er ist für einen möglichen Transport eingerichtet. Der Inhalt wird nicht nur bewahrt, sondern kann als Ganzes mitgeführt oder übertragen werden. Gerade die Fülle macht den Kasten jedoch schwer. Beweglichkeit und Last gehören demselben Gegenstand an. Was besessen wird, kann getragen werden; aber es muss auch getragen werden.

Die Karte zeigt damit die Ambivalenz jedes angesammelten Bestandes. Besitz verleiht Verfügungsmacht und Dauer. Zugleich bindet er Kraft, Aufmerksamkeit und Verantwortung. Der Griff verspricht Beweglichkeit, während der gefüllte Kasten Beharrung erzeugt. Das Bild stellt diese Spannung nicht durch zwei verschiedene Behälter dar, sondern durch die Konstruktion des einen Kastens: Er ist gefüllt, begrenzt, geöffnet und tragbar.

Die Grundsphäre der Münzen ist die Welt des Verkörperten: Stoff, Wert, Arbeit, Besitz, Austausch, Maß und Dauer. Diese Zuordnung ist als systematische und hermetische Deutungsebene zu verstehen, nicht als lückenlos dokumentierte ursprüngliche Lehrbedeutung des historischen Kartenspiels. Sie lässt sich hier jedoch aus dem Bild entwickeln. Die Münzen sind Dinge, die gezählt, gelagert, einzeln gehandhabt und gemeinsam transportiert werden können. Sie machen Wert körperlich und fassen ihn in wiederholbare Einheiten.

Jede Münze besitzt einen Rand und eine Mitte. Ihr Rand begrenzt sie; ihre Kreisform schließt sie in sich. In der Menge wird sie Teil eines Bestandes, ohne ihre Einzelgestalt zu verlieren. Materie erscheint daher nicht als ungeformter Stoff, sondern als etwas Geprägtes, Abgegrenztes und Zählbares. Die Münzfarbe handelt in dieser Karte von der Umwandlung des Stofflichen in eine menschliche Ordnung des Wertes.

Die Zehn bildet den Abschluss der nummerierten Reihe. Zugleich ist sie die erste Zahl, die aus zwei Ziffern besteht und die Eins nach der Vollendung der einstelligen Vielheit wiederkehren lässt. Diese arithmetische Struktur wird im Kartenbild anschaulich. Neun Münzen liegen gemeinsam im Kasten. Die zehnte erscheint einzeln oberhalb davon. Die Zehn ist nicht als gleichförmige Reihe von zehn nebeneinanderliegenden Scheiben dargestellt, sondern als sichtbare Gliederung in Neun und Eins.

Die Neun bildet den höchsten Grad der einstelligen Vermehrung. Die hinzutretende Eins schließt diese Ordnung ab und eröffnet zugleich eine neue. Deshalb muss die zehnte Münze nicht einfach wie die anderen im Kasten liegen. Sie nimmt eine andere räumliche und formale Stellung ein. Sie gehört zur Gesamtzahl und ist dennoch von der Menge getrennt. Vollendung erscheint als Schwelle zwischen abgeschlossenem Bestand und neu beginnender Einheit.

Innerhalb der Münzreihe bezeichnet die Karte den Augenblick, in dem Ansammlung in Verantwortung umschlägt. Solange ein Bestand wächst, scheint seine Richtung eindeutig: Ein weiteres Stück wird hinzugefügt. Mit der Zehn erreicht dieses Verfahren seine Grenze. Nun kann die Entwicklung nicht mehr allein im Mehr bestehen. Die Frage verlagert sich von der Menge auf das Verhältnis zwischen Einzelstück und Ganzem, zwischen Bewahrung und Gebrauch, zwischen Besitz und Weitergabe.

Der Rückbezug zur Neun ist im Bild selbst enthalten. Die neun Münzen im Kasten bilden das Ergebnis der vorausgegangenen Vermehrung. Die zehnte Karte verwirft diesen Bestand nicht. Sie bewahrt ihn und hebt zugleich eine einzelne Münze aus seiner Ordnung heraus. Was auf der Neun als größtmögliche einstellige Fülle verstanden werden kann, begegnet auf der Zehn seinem eigenen Prinzip: der wiederkehrenden Eins.

Nach der Zehn folgen keine weiteren nummerierten Münzkarten, sondern die Hofkarten. Mit ihnen geht die Reihe von der gezählten Qualität zur Verkörperung in individuellen Gestalten über. Die geflügelte kindliche Figur der Zehn bereitet diesen Übergang vor, ohne selbst eine Hofkarte zu sein. Die Münze wird nicht mehr ausschließlich als Bestandteil einer Menge gezeigt, sondern als Gegenstand einer Beziehung. Sie wird gehalten, gestützt und möglicherweise bewegt.

Im Verhältnis zu den anderen Farben erfüllt die Münzreihe eine notwendige Funktion. Die Stäbe können als Sphäre antreibender Kraft, die Kelche als Bilder von Aufnahme und seelischer Verbindung, die Schwerter als Kräfte von Trennung, Erkenntnis und Entscheidung gelesen werden. Die Münzen prüfen, ob diese Bewegungen eine beständige Form gewinnen. Wille muss Werk werden, Beziehung ein tragfähiges Gefäß finden und Erkenntnis sich in einer Handlung oder Ordnung verkörpern.

Die Zehn führt diese Verkörperung bis an ihre äußerste Grenze. Alles ist vorhanden: Behältnis, Inhalt, Maß, Zahl und die Möglichkeit des Transports. Doch gerade die vollständige Verkörperung birgt die Gefahr der Erstarrung. Ein gefüllter Kasten kann ein tragbarer Schatz sein; er kann aber auch zu einer Last werden, die ihren Träger bindet. Die Karte entscheidet nicht zwischen diesen Möglichkeiten. Sie zeigt den Augenblick, in dem die Entscheidung notwendig wird.

Die konkrete Situation ist weder ein häusliches Familienbild noch eine Szene gesicherter Erbfolge, wie sie aus späteren Tarotdarstellungen bekannt sein mag.

Keine Familie, kein Greis und keine Übergabe zwischen Generationen sind sichtbar. Vorhanden sind ein geöffneter und gefüllter Kasten, ein sitzender Hund und eine geflügelte kindliche Gestalt mit der zehnten Münze. Die Handlung bleibt zwischen Entnahme und Hinzufügung in der Schwebe.

Der Hund verändert den Charakter dieser Situation grundlegend. Er gehört in der europäischen Bildtradition zu den vieldeutigsten Tieren. Er konnte Wachsamkeit, Treue, Begleitung, Schutz und Dienstbarkeit bezeichnen, aber auch körperliche Abhängigkeit und niedrigen sozialen Rang. Keine dieser Bedeutungen ist allein durch sein Vorhandensein verbindlich festgelegt. Im konkreten Kartenbild sitzt er ruhig außerhalb des Kastens. Er greift nicht nach dessen Inhalt und bedroht die geflügelte Gestalt nicht.

Seine räumliche Stellung erlaubt dennoch eine vorsichtige Deutung als Wächterfigur. Der Hund befindet sich nahe dem tragbaren Schatzkasten und bleibt mit erhobenem Kopf aufmerksam. Er bewacht nicht nachweisbar eine bestimmte Person, denn kein menschlicher Besitzer ist dargestellt. Ebenso kann nicht sicher gesagt werden, ob er den Kasten bewacht oder lediglich neben ihm sitzt. Als formale Beziehung verbindet seine ruhige Anwesenheit jedoch Nähe mit Abstand: Er ist dem Bestand zugeordnet, ohne an seinem Inhalt teilzuhaben.

Darin unterscheidet sich der Hund von der geflügelten Gestalt. Das bodennahe Tier berührt keine Münze. Die erhöhte Figur hält eine Münze mit beiden Händen. Der Hund verkörpert eine Beziehung zum Ganzen durch Anwesenheit; die geflügelte Gestalt verkörpert eine Beziehung zum Einzelstück durch Berührung. Der eine bleibt außerhalb und wacht möglicherweise über die Grenze, die andere überschreitet die Grenze zwischen Innen und Außen.

Treue erhält dadurch eine tiefere Bedeutung. Sie besteht nicht im Besitz dessen, dem sie gilt. Der Hund eignet sich die Münzen nicht an. Er bleibt in ihrer Nähe, ohne sie zu ergreifen. Wird diese beobachtbare Haltung hermetisch weitergedacht, so erscheint er als Gegenbild zur Aneignung: als Bindung, die nicht auf Einverleibung beruht. Das ist keine zoologische Aussage über den dargestellten Hund, sondern eine symbolische Möglichkeit, die aus seiner Position neben dem gefüllten Kasten hervorgeht.

Der Hund kann zugleich die Aufmerksamkeit des Einweihungsschülers bezeichnen. Ein Schatz, der offengelegt wird, verlangt Wachsamkeit. Der geöffnete Kasten macht seinen Inhalt sichtbar und damit auch gefährdet. Doch die Karte zeigt keinen Angreifer und keinen Diebstahl. Die Gefahr bleibt unausgeführt. Wachsamkeit bedeutet hier daher weniger Abwehr eines sichtbaren Feindes als das Hüten einer Grenze: zu erkennen, was bewahrt, was herausgehoben und was weitergegeben werden soll.

Die geflügelte kindliche Gestalt darf nicht vorschnell als Eros, Genius oder bestimmte Gottheit benannt werden. Ihre sichtbaren Merkmale erlauben lediglich die

Feststellung von Kindlichkeit, Nacktheit und Flügeln. In einer späteren symbolischen Lesart kann sie als Bild einer beweglichen, vermittelnden oder noch jungen geistigen Kraft verstanden werden. Sie steht nicht außerhalb der materiellen Welt, denn sie berührt die Münze. Ihre Flügel heben die Materie nicht auf, sondern tragen eine Beziehung zu ihr in eine höhere Zone des Bildes.

Die Münze bleibt dabei schwer, begrenzt und körperlich. Sie verwandelt sich nicht in Licht und löst sich nicht auf. Die Erhebung des einzelnen Stückes bedeutet daher keine Verwerfung der Materie. Sie zeigt vielmehr, dass derselbe Gegenstand eine andere Funktion gewinnen kann, sobald er aus der bloßen Lagerung in bewusste Berührung übergeht. Im Kasten ist die Münze Bestandteil der Menge; in den Händen der Figur wird sie zum Gegenstand einer Entscheidung.

Die zeitliche Dimension der Karte reicht über den dargestellten Augenblick hinaus. Der gefüllte Kasten setzt eine Vergangenheit des Sammelns voraus, obwohl dieser Vorgang nicht gezeigt wird. Der Tragegriff eröffnet eine mögliche Zukunft des Transports, ohne dass ein Träger sichtbar wäre. Die außerhalb des Kastens gehaltene Münze deutet eine Veränderung des Bestandes an, ohne deren Richtung festzulegen. Das Bild steht zwischen abgeschlossener Akkumulation und noch unbestimmter Bewegung.

Besitz erscheint damit als verdichtete Zeit. Die Münzen bewahren das Ergebnis vergangener Arbeit, vergangenen Tausches oder vergangener Aneignung. Der Kasten hält diese Ergebnisse zusammen und macht sie für eine spätere Verwendung transportierbar. Bewahrung hebt die Zeit jedoch nicht auf. Sie verlängert nur die Dauer einer Form. Was aufbewahrt wird, bleibt der Möglichkeit von Verlust, Weitergabe und Veränderung unterworfen.

Der Hund gehört ebenfalls zu dieser zeitlichen Struktur. Seine mögliche Treue ist keine augenblickliche Geste, sondern eine Haltung der Dauer. Er sitzt. Er rennt nicht, kämpft nicht und ergreift nichts. Seine Ruhe bildet einen Gegenpol zur unentschiedenen Bewegungsmöglichkeit der zehnten Münze. Der Hund hält den Augenblick fest; die geflügelte Figur öffnet ihn auf ein Vorher oder Nachher hin.

Das Verhältnis von Innen und Außen wird durch die Konstruktion des Kastens präzise entfaltet. Seine Wände grenzen den Inhalt ab, der geöffnete Deckel macht ihn sichtbar, und der äußere Griff ermöglicht grundsätzlich die Bewegung des Ganzen. Innen liegt der neunfache Bestand. Außen befinden sich Hund und geflügelte Gestalt. Die zehnte Münze gehört ihrer Form und Zahl nach zum Inhalt, befindet sich aber außerhalb des Innenraums. Sie verkörpert die Grenze als Übergang.

Auch Teil und Ganzes werden beweglich aufeinander bezogen. Jede Münze ist eine geschlossene Einheit und zugleich Teil der Zehn. Der Kasten fasst neun Münzen zu einem Bestand zusammen, ohne ihre Einzelgestalt aufzulösen. Die zehnte Münze bleibt dem Ganzen zugehörig, obwohl sie räumlich von der Menge getrennt ist. Das

Ganze besteht daher nicht ausschließlich in der physischen Nähe seiner Teile. Es ist eine Ordnung, die Trennung überdauern kann.

Neuplatonisch lässt sich diese Struktur als Verhältnis von Einheit und Vielheit lesen. Das Eine ist nicht lediglich ein weiteres Ding neben vielen anderen. Es ist das Prinzip, durch das Vieles als zusammengehörig erkannt wird. Die erhobene Münze wiederholt die Form sämtlicher Münzen im Kasten. In ihr wird sichtbar, was die Vielzahl verbindet. Die Vielheit muss nicht vernichtet werden, um zur Einheit zurückzukehren; sie muss in ihrem gemeinsamen Maß erkannt werden.

Der Hund gewinnt in dieser neuplatonischen Perspektive die mögliche Funktion eines Hüters der Schwelle zwischen bloßer Anwesenheit und bewusster Erkenntnis. Er bleibt bei der Vielheit, eignet sie sich aber nicht an. Seine Nähe zum Kasten kann als Treue gegenüber dem verkörperten Ganzen gelesen werden. Die geflügelte Figur dagegen hebt das einzelne Abbild des gemeinsamen Maßes hervor. Die eine Kraft bewahrt, die andere unterscheidet.

Für den Einweihungsweg sind beide notwendig. Ohne Bewahrung zerfällt das Erworbene. Ohne Unterscheidung erstarrt es zur bloßen Masse. Treue ohne Erkenntnis kann zu blindem Festhalten werden; Erkenntnis ohne Treue kann das Gewachsene verantwortungslos zerstreuen. Die Karte verbindet daher die Aufmerksamkeit des Hundes mit der beweglichen Intelligenz der geflügelten Gestalt. Zwischen beiden steht der geöffnete Schatz.

Ein unmittelbarer Bezug zur Alexanderzeugungslegende ist im Kartenbild nicht sichtbar. Weder Alexander noch Olympias, Philipp, Nektanebos oder Ammon sind durch Namen oder zweifelsfreie Attribute bezeichnet. Der Hund darf nicht als eine Gestalt oder ein Zeichen dieser Legende ausgegeben werden. Auch die geflügelte kindliche Figur ist nicht aufgrund einer erwarteten Zeugungs- oder Geburtssymbolik mit Alexander zu identifizieren. Ein eindeutiges Widdersymbol ist nicht sichtbar.

Die Alexanderlegende kann deshalb nur über das Gesamtsystem des Decks und als vorsichtig gekennzeichnete Analogie einbezogen werden. Die mittelalterliche Alexanderroman-Tradition erzählt, Nektanebos habe sich Olympias in der Gestalt des Gottes Ammon genähert und Alexander gezeugt. Dies ist Legende, nicht gesicherte Biographie. Für das Sola Busca ist der Erzählkreis bedeutsam, weil mehrere Hofkarten Namen tragen, die mit Alexander, seinen Eltern und seinem legendären ägyptischen Vater verbunden werden. Alexander selbst erscheint als „Alexandro M.“ beim König der Schwerter.

Die Zehn der Münzen illustriert diese Zeugungserzählung nicht. Eine Beziehung ergibt sich allenfalls aus ihrer Entwicklungsstruktur. Die Legende lässt aus einer bestehenden dynastischen Ordnung einen neuen Träger geschichtlicher Macht hervorgehen, dessen Herkunft zugleich innerhalb und außerhalb dieser Ordnung angesiedelt wird. Die Karte lässt aus der vollendeten Neun eine neue Eins hervortreten. In beiden Strukturen berühren sich Abschluss und Ursprung. Diese

Entsprechung gehört zur späteren hermetischen Deutung und darf nicht rückwirkend zur Identifikation sichtbarer Formen verwendet werden.

Der Hund fügt dieser Analogie eine besondere Begrenzung hinzu. Wenn er symbolisch als Treue oder Wache gelesen wird, verkörpert er nicht die Zeugung des neuen Herrschers, sondern die Bewahrung dessen, aus dem ein neuer Anfang hervorgeht. Ein künftiger Alexander kann nicht allein aus Expansion entstehen. Er benötigt ein bewahrtes Erbe, eine Grenze und eine Ordnung, zu der er sich verhalten muss. Die Karte zeigt diese Bedingungen, nicht den legendären Helden selbst.

Auch ein unmittelbarer Bezug zum Haus Este ist auf der Karte nicht nachweisbar. Weder am Kasten noch am Tragegriff erscheint ein sicher identifizierbares Este-Wappen. Der Hund besitzt kein sichtbares Halsband mit dynastischem Emblem. Die geflügelte Gestalt trägt kein entsprechendes Zeichen. Eine direkte Zuschreibung der Szene an die Este wäre daher unbelegt.

Historisch bildet Ferrara unter den Este dennoch einen wichtigen kulturellen Horizont. Der Hof war ein Zentrum humanistischer Gelehrsamkeit, komplexer höfischer Bildprogramme und früher Tarotproduktion. Ob die Familie das Sola Busca selbst in Auftrag gab, ist nicht urkundlich gesichert. Der Este-Bezug bezeichnet deshalb ein mögliches intellektuelles und höfisches Milieu, keine bewiesene Auftraggeberschaft.

Innerhalb dieses Milieus hätte die Verbindung von Schatzkasten, Tragegriff und Hund eine politische Resonanz entfalten können. Dynastischer Besitz musste nicht nur angesammelt, sondern bewahrt, bewegt und weitergegeben werden. Der Hund konnte in höfischen Bildwelten Treue und Dienst bezeichnen; doch auch diese allgemeine Tradition beweist keine konkrete dynastische Aussage der Karte. Sie eröffnet lediglich einen plausiblen Deutungshorizont: Macht benötigt nicht nur Reichtum, sondern verlässliche Bewahrung.

Der Tragegriff macht deutlich, dass Herrschaftsvermögen nicht mit Unbeweglichkeit gleichzusetzen ist. Ein Hof, eine Dynastie oder ein politisches Gemeinwesen muss seinen Bestand durch geschichtliche Veränderungen hindurchtragen. Der Hund kann in dieser späteren Auslegung für die bindende Kontinuität stehen, die geflügelte Gestalt für den neuen Impuls. Zwischen ihnen liegt das Erbe als geordneter materieller Bestand.

Der Alexanderbezug führt von hier zur Frage legitimer Nachfolge. Alexander ist im größeren Bildprogramm eine Gestalt außergewöhnlicher Expansion und Grenzüberschreitung. Die Zehn der Münzen zeigt dagegen die Grenze der Ansammlung. Äußere Macht kann Reiche und Schätze vermehren; die Zahl Zehn beendet jedoch das einfache Fortschreiten. Der neue Herrscher muss nicht nur übernehmen, was vorhanden ist. Er muss das Übernommene auf eine neue Einheit beziehen.

Erst nach diesen historischen Abgrenzungen darf die Saturnebene erschlossen werden. Ein eindeutiges Saturnzeichen ist auf der Karte nicht sichtbar. Weder eine Sichel noch eine Planetenglyphe noch eine namentlich bezeichnete Saturngestalt sind vorhanden. Saturn gehört daher nicht zur ikonographischen Feststellung, sondern zu einer übergeordneten astrologisch-hermetischen Interpretation.

Peter Mark Adams liest das Sola Busca in *The Game of Saturn* als ein zusammenhängendes philosophisches und rituelles System, in dem Saturn Anfang und Grenze, Hervorbringung und Vernichtung, Zeit, Gesetz, Tod und Initiation miteinander verbindet. Diese einflussreiche Deutung ist modern und in ihren historischen Einzelheiten teilweise spekulativ. Sie kann nicht als zweifelsfrei überlieferte ursprüngliche Erklärung der Karte gelten. Ihre Stärke liegt in der Erkenntnis wiederkehrender Strukturen von Begrenzung, Verdichtung, Auflösung und Neubeginn.

Die Zehn der Münzen lässt sich in diesem Sinn saturnisch lesen, weil ihre formale Ordnung von Konzentration und Grenze bestimmt wird. Jede Münze besitzt einen Rand. Der Kasten umschließt den Bestand. Die Zahl Zehn beendet die nummerierte Folge. Der Deckel kann den Inhalt verschließen, ist im dargestellten Augenblick jedoch geöffnet. Der Griff ermöglicht Bewegung, während die Füllung Gewicht erzeugt. Saturn erscheint nicht als sichtbare Figur, sondern als Gesetz der Form.

Zeit hat das Zerstreute in Bestand verwandelt. Die Münzen liegen nicht vereinzelt im offenen Raum, sondern gesammelt in einem tragbaren Behälter. Diese Konzentration ist saturnisch, weil sie Vielheit bindet und Dauer erzeugt. Doch dieselbe Bindung kann zur Erstarrung werden. Der Kasten bewahrt den Wert, trennt ihn aber zugleich vom unmittelbaren Gebrauch. Je vollständiger die Sammlung wird, desto dringlicher stellt sich die Frage nach ihrem Zweck.

Saturn ist daher nicht nur der Planet des Endes, des Todes und der Entbehrung. In hermetischer Lesart ist er die Voraussetzung eines neuen Anfangs. Er begrenzt das Alte, verdichtet seine Erfahrung und führt es an den Punkt, an dem eine bloße Fortsetzung unmöglich wird. Die zehnte Münze verkörpert diesen Grenzpunkt. Sie vollendet die Menge und kehrt zugleich als neue Eins wieder.

Der Hund steht dieser saturnischen Grenze nahe. Als mögliche Wächterfigur hält er sich beim Bestand auf, ohne ihn zu besitzen. Wachsamkeit, Geduld und Dauer gehören zu jener ernsten Konzentration, die der Saturnsymbolik zugeschrieben werden kann. Doch der Hund ist kein Saturnattribut und kein Beweis einer astrologischen Zuordnung. Erst seine beobachtete Ruhe und Nähe zum Kasten erlauben die vorsichtige hermetische Verbindung mit Bewahrung und Grenzwahe.

Das Bild verbindet saturnische Schwere mit der Möglichkeit einer Erhebung. Der gefüllte Kasten steht fest im unteren und mittleren Bildraum. Der Hund bleibt am Boden. Oberhalb davon hält die geflügelte Gestalt die einzelne Münze. Diese

Erhebung beseitigt die Schwere nicht. Die Münze bleibt eine körperliche Scheibe. Sie tritt jedoch aus der bloßen Lagerung in eine bewusste Beziehung ein.

Alchemistisch kann der gefüllte Kasten als Bild einer weit fortgeschrittenen *coagulation* gelesen werden: Das Werk ist verdichtet, abgegrenzt und bewahrbar geworden. Eine tatsächliche chemische Operation ist nicht sichtbar. Es gibt keine dargestellte Schmelze, Verbrennung oder Farbverwandlung. Sichtbar sind Öffnung, Inhalt, die Trennung einer Münze von der Menge und die Möglichkeit, den gesamten Bestand am Griff zu tragen.

Jede Koagulation benötigt jedoch ein erneutes Öffnen, wenn sie nicht zur endgültigen Verhärtung werden soll. Der hochgestellte Deckel zeigt genau diesen Zustand. Der Behälter ist nicht zerstört und sein Inhalt nicht verstreut. Die Form bleibt erhalten, wird aber zugänglich. Saturnische Begrenzung und hermetische Öffnung bilden hier keine Gegensätze. Die Grenze macht den Inhalt erst bestimmbar; ihre Öffnung macht Veränderung möglich.

Der Hund verkörpert innerhalb dieser alchemistischen Lesart die notwendige Beständigkeit des Werkes. Das Gefäß darf geöffnet werden, ohne dass sein Inhalt preisgegeben oder zerstreut wird. Bewachung bedeutet hier nicht Besitzgier, sondern Aufmerksamkeit gegenüber dem Prozess. Die geflügelte Gestalt löst das einzelne Stück aus der Masse; der Hund hält die Beziehung zum bewahrten Ganzen aufrecht.

Auch die Melancholie Saturns findet in der Karte eine stille Form. Der Kasten ist reich gefüllt, doch keine Gemeinschaft feiert diesen Reichtum. Kein Handel, kein Fest und keine Verteilung sind sichtbar. Ein Hund sitzt wachsam am Boden; eine einzelne geflügelte Gestalt hält die letzte Münze. Die Vollendung besitzt etwas Einsames und Ernstes. Sie führt nicht automatisch zur Freude, sondern zum Bewusstsein über Gewicht, Endlichkeit und Verantwortung.

Diese Einsamkeit kann zur Weisheit werden, wenn der Bestand nicht mit dem eigenen Wesen verwechselt wird. Besitz beantwortet die Frage nach dem Sein nicht. Er bewahrt vergangene Arbeit und ermöglicht künftige Werke, bindet aber zugleich Aufmerksamkeit und Kraft. Der Tragegriff macht diese Wahrheit körperlich: Was als Eigentum mitgeführt werden kann, muss auch getragen werden. Der Hund fügt hinzu, dass Bewahren eine Form der Treue und nicht nur der Verfügung sein kann.

Innerhalb des Gesamtweges der Kleinen Arkana ist die Zehn der Münzen deshalb notwendig. Sie verhindert, dass Einweihung zur Flucht aus der verkörperten Welt wird. Geist muss sich in Stoff, Maß, Arbeit und Dauer bewähren. Erkenntnis, die keine Form annimmt, bleibt unvollständig. Doch auch die Form bleibt unvollständig, wenn sie ihren Ursprung und Zweck vergisst.

Die Karte steht an der Grenze beider Irrtümer. Sie verwirft die Materie nicht, denn der Kasten bleibt gefüllt und unversehrt. Sie verherrlicht die Ansammlung aber auch nicht, denn die zehnte Münze wird aus der Masse herausgehoben. Das Ganze muss

bewahrt werden, ohne zum Gefängnis zu werden. Das Einzelne muss unterschieden werden, ohne seine Beziehung zum Ganzen zu verlieren.

Hund und geflügelte Gestalt verkörpern die beiden dafür erforderlichen Kräfte. Der Hund bleibt beim Bestand: aufmerksam, bodennah und ohne Zugriff auf den Inhalt. Die geflügelte Figur hebt das einzelne Stück hervor: beweglich, erhöht und unmittelbar mit der Münze verbunden. Bewahrung und Verwandlung stehen einander nicht feindlich gegenüber. Die eine schützt die Kontinuität, die andere eröffnet den Übergang.

Die besondere Wahrheit der Karte entsteht aus dem Zusammenspiel von geöffnetem Deckel, gefülltem Innenraum, Tragegriff, Hund und erhobener Münze. Die vollendete Fülle ist weder unbeweglicher Schatz noch körperloser Geist. Sie ist ein tragbares, bewachtes und für Veränderung geöffnetes Ganzes. Ihre Vollendung verlangt Treue zu dem, was geworden ist, aber ebenso die Fähigkeit, aus diesem Gewordenen eine neue Einheit hervortreten zu lassen.

So beendet die Zehn die Münzreihe nicht durch bloßes Mehr, sondern durch eine Umkehr der Blickrichtung. Nachdem der Weg neun Stücke gesammelt hat, muss er im zehnten wieder die Eins erkennen. Diese Eins steht nicht vor der Erfahrung der Vielheit, sondern geht aus ihr hervor. Sie ist keine unberührte Anfangseinheit, sondern eine durch Maß, Arbeit, Bewahrung und Zeit gereifte Einheit.

Saturn bewacht diese Schwelle als Prinzip der Grenze. Er beendet die bloße Akkumulation, damit aus ihrem Ergebnis eine neue Gestalt entstehen kann. Der Hund gibt dieser Grenzwache eine lebendige Form, ohne selbst zum Saturnsymbol erklärt werden zu dürfen. Der Reichtum des Kastens wird weder verleugnet noch zerstört. Er wird geöffnet, gehütet und auf sein einzelnes Maß zurückgeführt.

Darin liegt die abschließende Erkenntnis der 10 der Münzen: Vollendung besteht nicht darin, dass nichts mehr hinzukommen kann. Sie besteht darin, dass das Gewordene tragbar und bewahrenswert geworden ist, ohne den neuen Anfang zu verhindern. Treue hält das Ganze zusammen; Erkenntnis hebt die neue Eins aus ihm hervor. Erst wo beide Kräfte zusammenwirken, wird aus angesammeltem Besitz ein verwandelbares Erbe und aus der Grenze des alten Zyklus die Schwelle einer neuen Gestalt.



Innerhalb eines schmalen, hellen und dunkel konturierten Rahmens bewegt sich eine jugendlich wirkende männliche Gestalt von links nach rechts. Ihr Körper ist im Profil dargestellt, während der Kopf leicht aus der strengen Seitenansicht herausgedreht erscheint. Das helle, bis auf die Schultern fallende Haar tritt unter einer eng anliegenden, grünlich grauen Kopfbedeckung hervor. Das Gesicht ist unbärtig. Der Blick richtet sich nach rechts und etwas aufwärts zu dem großen Vogel, der vor der Figur auf einer eigens errichteten Vorrichtung sitzt.

Der junge Mann trägt ein rotes Obergewand mit weiten Ärmeln. Darüber liegt ein kürzeres violetteres, dunkel eingefasstes Kleidungsstück, dessen unterer Saum in

mehrere Falten oder Abschnitte gegliedert ist. Schmale Bänder umfassen die Oberarme. Von der linken Hüfte hängt ein kleiner Beutel herab, der unten in einer blauen Quaste ausläuft. Der Beutel ist geschlossen oder jedenfalls nicht einsehbar. Eine Öffnung, ein Inneres oder ein Inhalt sind nicht sichtbar.

Die Beine sind verschiedenfarbig bekleidet. Das nach rechts gesetzte vordere Bein ist rot. Das zurückstehende Bein erscheint graublau und besitzt unterhalb des Knies ein helles, von sich kreuzenden Linien rautenförmig gegliedertes Feld; der Unterschenkel und der Fuß sind blau. Beide Füße berühren den Boden. Die weit auseinanderstehenden Beine halten die Figur in einer deutlich erkennbaren Schrittstellung fest. Die Karte zeigt somit keine ruhende Standfigur, sondern einen jungen Mann in einer Phase der Fortbewegung.

Der tiefer gehaltene Arm reicht schräg nach vorn. Die helle Hand ist geöffnet; ihre Finger weisen nach rechts und leicht abwärts. Sie umfasst keinen sichtbaren Gegenstand. Die andere Hand befindet sich näher am Oberkörper und hält einen kleinen dunklen Vogel. Dessen Körper liegt quer über der Hand. Der Kopf beziehungsweise der vordere Körperteil weist nach rechts, während Flügel und Schwanzpartien in mehreren spitzen Konturen auslaufen. Der kleine Vogel ist von der Hand umfasst und wird getragen. Er fliegt nicht. Eine Leine oder andere sichtbare Verbindung zwischen ihm und dem großen Vogel ist nicht festzustellen.

Rechts oberhalb des jungen Mannes sitzt ein wesentlich größerer Vogel. Sein Körper ist grau und braun getönt, die Flügel liegen geschlossen an, und die langen Schwanzfedern reichen links abwärts. Der Kopf ist nach rechts und deutlich nach unten gebogen. Der gekrümmte Schnabel und die gesamte Körperform lassen die Bestimmung als Greifvogel, näherhin als Falke oder falkenartiger Vogel, zu. Seine Flügel sind nicht ausgebreitet; ein Flug findet nicht statt. Er sitzt auf dem waagerechten oberen Teil einer grünen Vorrichtung.

Diese Vorrichtung besteht aus einem kräftigen horizontalen Balken, der vom mittleren oberen Bildbereich bis an den rechten Rand reicht, und einem schräg abwärts verlaufenden Träger. Der schräge Träger besitzt regelmäßig begrenzte, gleichmäßig grüne Flächen und ist daher nicht als gewachsener Ast, sondern als angefertigter Bestandteil einer Halte- oder Sitzvorrichtung zu erkennen. Mehrere schmale bräunliche Schnüre oder Riemen bilden Schlaufen um die Konstruktion. Eine Linie steigt vom schrägen Träger zum oberen Balken auf; weitere verlaufen in seitlich geöffneten Bögen. Zusammen mit dem darauf sitzenden Greifvogel kennzeichnen die Vorrichtung und ihre Riemen den jungen Mann als Falkner. Die Annahme der Falknerei beruht hier nicht auf dem Rangnamen oder einer erwarteten Hofsymbolik, sondern auf dem sichtbaren Zusammenhang von Falken, Sitzvorrichtung, Riemen und dem vom Falkner getragenen kleineren Vogel.

Der Hintergrund gliedert sich in eine obere blaue und eine darunterliegende helle Zone. Entlang einer waagerechten Linie ziehen sich in der Ferne niedrige bläuliche Erhebungen oder Baumgruppen hin. Der Vordergrund besteht aus braungrünem Boden. Hinter den Beinen und rechts von ihnen liegen unregelmäßige Erd- oder

Felsformen. Aus diesem Bereich erhebt sich eine dunkle, kahle und mehrfach verzweigte Form, die als abgestorbener oder stark beschnittener Stamm erscheint.

Vor dem unteren Teil dieses Stammes befindet sich eine große runde Scheibe. Sie besteht aus mehreren konzentrischen Ringen und einem kleinen kreisförmig eingefassten Zentrum. Die Scheibe überschneidet den Stamm. Eine eindeutige Befestigungsstelle zwischen beiden ist nicht sichtbar; zweifelsfrei festzustellen ist nur, dass das Münzzeichen vor dem Stamm steht oder diesen bildlich überlagert. Rechts oberhalb der Scheibe befindet sich die Rangmarkierung elf. Weitere Münzen sind auf der Karte nicht vorhanden. Die sichtbare Münze wird vom Falkner weder gehalten noch betrachtet. Sie befindet sich bodennah außerhalb seines Körpers und außerhalb seiner unmittelbaren Handlungszone.

Ein Gefäß ist auf der Karte nicht dargestellt. Eine Gefäßöffnung ist daher ebenso wenig sichtbar wie ein Gefäßinneres oder ein Inhalt. Es findet kein Einfüllen, Aufnehmen oder Ausgießen statt. Auch die Mitte der Münzscheibe ist keine Öffnung, sondern eine flächige Kreisform innerhalb konzentrischer Ringe. Aus der Münze tritt nichts hervor. Der Beutel an der Hüfte ist nicht geöffnet; sein Inhalt bleibt unsichtbar. Aus seinem Vorhandensein darf weder auf Geld noch auf Futter, Jagdgerät oder einen verborgenen Einweihungsgegenstand geschlossen werden.

Die räumliche Ordnung der Karte entsteht aus drei deutlich voneinander unterschiedenen Bereichen. Im oberen rechten Teil sitzt der große Falke auf seiner Vorrichtung. Im mittleren Bereich schreitet der junge Falkner voran und trägt den kleinen Vogel. Im unteren rechten Bereich erscheint die Münze vor dem kahlen Stamm. Vogel, Mensch und Münze bilden eine absteigende Folge vom Himmel zum Boden. Diese vertikale Ordnung wird durch die seitliche Bewegung des Falkners gekreuzt: Während die Bildgegenstände übereinander angeordnet sind, schreitet die Figur von links nach rechts durch diese Ordnung hindurch.

Zwei große Diagonalen bestimmen die Komposition. Das vorgesetzte rote Bein steigt vom unteren rechten Rand zum Körper hinauf. Der grüne Träger der Falkenvorrichtung verläuft aus dem oberen rechten Bereich schräg nach links unten. Beide Linien neigen sich gegeneinander und schließen den hellen Mittelraum zwischen Mensch und Vorrichtung ein. Der Falkner und der Träger berühren sich nicht. Ihre Bewegungsrichtungen begegnen einander jedoch formal. Der menschliche Schritt führt nach rechts; die Konstruktion scheint ihm entgegenzugeneigt. So entsteht der Eindruck, dass Bewegung auf eine bereits errichtete Ordnung trifft.

Der große Falke ruht, obwohl er fliegen könnte. Der kleine Vogel wird getragen und kann sich im dargestellten Augenblick ebenfalls nicht frei bewegen. Der Falkner allein schreitet. Die Karte verteilt Bewegung und Ruhe daher nicht einfach auf Lebendiges und Unbelebtes. Alle drei Lebewesen besitzen grundsätzlich Bewegungsfähigkeit, doch nur der Mensch wird in einer aktiven Fortbewegung gezeigt. Der große Vogel bleibt durch Sitz und Riemen an einen bestimmten Ort gebunden; der kleine befindet sich in der Hand des Menschen. Der Falkner erscheint damit als derjenige, der über die räumliche Stellung der beiden Vögel verfügt.

Auch seine Hände bilden einen Gegensatz. Die eine hält einen lebendigen Körper, die andere ist geöffnet und leer. Halten und Freilassen sind gleichzeitig sichtbar, ohne dass ein Übergang von einem Zustand zum anderen dargestellt wäre. Der kleine Vogel wird nicht freigelassen, und der große Falke erhebt sich nicht. Die geöffnete Hand vollzieht keine erkennbare Übergabe. Die eigentliche Bildhandlung besteht vielmehr in einer kontrollierten Fortbewegung innerhalb eines Gefüges gebundener Möglichkeiten.

Von diesem Befund aus erschließt sich die Grundsphäre der Münzen. Die Münze erscheint nicht als erhobener Schatz, Tauschmittel oder Gegenstand bewundernder Betrachtung. Sie steht schwer und niedrig im Bild, dem Boden, dem Fuß und dem dunklen Stamm benachbart. Die Münzsphäre bezeichnet hier nicht zuerst Reichtum, sondern Verkörperung; das Vermögen, einer Kraft Gewicht, Ort, Form und Dauer zu geben. Was als bloße Möglichkeit ungerichtet bleiben könnte, wird in eine tragfähige Ordnung überführt.

Die Falknerei veranschaulicht dieses Verhältnis in besonderer Schärfe. Ein Falke verliert durch seine Schulung nicht die Kraft des Fluges. Gerade weil er fliegen, jagen und sich entfernen kann, verlangt sein Verhältnis zum Falkner Übung, Wiederholung, Aufmerksamkeit und Bindung. Seine Wildheit wird nicht einfach gebrochen; sie soll in eine gerichtete Fähigkeit verwandelt werden. Der große Vogel ist daher weder ein bloßes Haustier noch ein Zeichen schrankenloser Freiheit. Er verkörpert eine natürliche Macht, die innerhalb einer menschlich geschaffenen Ordnung gehalten wird.

Die Vorrichtung macht diese Ordnung sichtbar. Der waagerechte Balken bietet Halt, der schräge Träger leitet die Last zum Boden, und die Schlaufen begrenzen den Bewegungsraum. Ohne den Balken könnte der Falke dort nicht ruhen; ohne die Riemen wäre seine Bindung nicht gewährleistet. Die Form ist nicht nachträglich aus einer symbolischen Erwartung abgeleitet, sondern unmittelbar im Bild vorhanden. Erst auf dieser Grundlage kann sie als Sinnbild einer Disziplin verstanden werden, die Kraft nicht vernichtet, sondern konzentriert.

Der kleine Vogel in der Hand verändert die gesamte Bildhandlung. Der Falkner steht nicht nur vor einem ruhenden Greifvogel, sondern trägt ein zweites, schwächeres Tier. Zwischen beiden Vögeln besteht ein sichtbares Größen- und Kräftegefälle. Der eine ist ein großer Greifvogel mit gekrümmtem Schnabel; der andere ist klein genug, um von einer Hand umfasst zu werden. Die Szene stellt beide in denselben Wirkungsraum, zeigt aber keinen Angriff. Der Falke ergreift den kleinen Vogel nicht, und der Falkner reicht ihn ihm nicht hin. Jede Deutung eines unmittelbar bevorstehenden Tötungs- oder Fütterungsvorgangs müsste daher über das tatsächlich Sichtbare hinausgehen.

Gleichwohl macht das Nebeneinander von Greifvogel und kleinem Vogel die Möglichkeit von Jagd, Beute und Macht gegenwärtig. Diese Möglichkeit bleibt angehalten. Der große Falke sitzt; der kleinere Vogel wird bewahrt oder wenigstens festgehalten. Der Mensch steht zwischen ihrer möglichen Beziehung. Damit wird er

zum Vermittler zwischen stärkerem und schwächerem Leben. Seine Herrschaft besteht nicht darin, dass die stärkere Kraft bereits zuschlägt, sondern darin, dass er den Zeitpunkt und die Bedingungen einer möglichen Handlung kontrolliert.

Hier gewinnt die geöffnete untere Hand zusätzliche Bedeutung. Sie ist leer, während die obere einen verletzlichen Körper trägt. Der Falkner verfügt also zugleich über eine besetzte und eine unbesetzte Hand. In dieser Polarität liegt die erste ethische Frage der Karte. Materielle und politische Macht zeigt sich nicht allein darin, etwas ergreifen zu können. Sie erweist sich ebenso in der Fähigkeit, einen Raum nicht sofort zu besetzen. Die leere Hand ist keine Darstellung des Loslassens, denn nichts wird sichtbar freigegeben; sie ist vielmehr die noch offene Möglichkeit einer Handlung.

Der Bube steht als erste Hofstufe an der Schwelle zwischen der Zahlenfolge und der Verkörperung der Farbe. Mit der Zehn endet die zahlenmäßige Entfaltung der Münzen; mit der Elf tritt die Münzqualität als menschliche Haltung hervor. Diese Elf ist keine bloße zusätzliche Münze. Tatsächlich zeigt die Karte nur eine einzige Münzscheibe. Die Vielheit der vorausgehenden Reihe wird nicht fortgezählt, sondern in einer Person gesammelt, die den verantwortlichen Umgang mit gebundener Kraft erst erlernt.

Als Bube besitzt der Falkner weder die Bewegungsautorität des Ritters noch die bewahrende oder herrschende Reife der höheren Hofkarten. Sein Rang ist der Rang des Anfangs. Doch dieser Anfang ist nicht unbestimmt. Der junge Mann trägt bereits höfische Kleidung, führt einen Falken und bewegt sich innerhalb einer anspruchsvollen Praxis. Er beginnt nicht im Zustand völliger Unwissenheit, sondern auf der ersten Stufe einer geregelten Ausbildung. Seine Jugend bezeichnet Lernfähigkeit, nicht Bedeutungslosigkeit.

Die Münzen verwandeln diese Lernfähigkeit in eine Schule der Verkörperung. In den Stäben kann ein Impuls aufflammen, in den Schwertern kann er unterschieden und geprüft, in den Kelchen seelisch aufgenommen und verbunden werden. In den Münzen muss er dauerhaft werden. Die Falknerei entspricht dieser Forderung, weil sie weder durch einen einzigen Willensakt noch durch bloße Begeisterung beherrscht werden kann. Sie verlangt Zeit, Kenntnis des Tieres, körperliche Gewöhnung und genaue Abstimmung zwischen Mensch, Gerät und lebendiger Kraft.

Der Bube ist deshalb nicht bloß ein junger Besitzer eines wertvollen Vogels. Er steht in einem Beziehungsgefüge. Der Falke bleibt ein eigenständiges Lebewesen, dessen Fähigkeiten die des Menschen übersteigen: Er kann sich in den Luftraum erheben, mit großer Geschwindigkeit jagen und aus der Höhe wahrnehmen. Der Falkner kann diese Kräfte nicht selbst hervorbringen. Er kann sie nur führen, indem er ihre Natur anerkennt. Herrschaft erscheint so nicht als Ersetzung des Fremden durch den eigenen Willen, sondern als Kunst, eine fremde Kraft zu verstehen, zu binden und im rechten Augenblick handeln zu lassen.

Darin liegt das Verhältnis von Teil und Ganzem. Der einzelne Falke gehört zum größeren Zusammenhang der Vorrichtung, der Riemen, des Falkners, des kleinen Vogels und der Landschaft. Kein Bestandteil erklärt die Szene für sich allein. Der Vogel ohne den Balken wäre nur ein sitzender Greifvogel; die Riemen ohne den Vogel wären eine unbestimmte Konstruktion; der kleine Vogel ohne den Falken wäre nur ein getragenes Tier. Erst ihre Verbindung erzeugt die Gestalt der Falknerei. Ebenso erhält die Münze ihren Sinn nicht als isoliertes Rund, sondern durch ihre Stellung am Boden unterhalb dieser geregelten Beziehung.

Der kahle Stamm hinter der Münze fügt dem Bild eine zeitliche Dimension hinzu. Seine dunklen Äste tragen keine sichtbaren Blätter oder Früchte. Vor ihm erscheint die regelmäßig gegliederte, kreisförmige Münze. Das Organische zeigt sich beschnitten oder abgestorben, die geometrische Form dagegen geschlossen und vollständig. Daraus darf kein konkreter Tod eines bestimmten Wesens abgeleitet werden. Formal entsteht jedoch eine Spannung zwischen vergangenem Wachstum und dauerhafter Ordnung, zwischen verzweigter Naturform und konzentrischer Verdichtung.

Die Karte zeigt dadurch nicht einfach den Beginn eines Weges, sondern einen Beginn, der bereits vor der Erfahrung von Grenze steht. Der Falkner schreitet voran, doch seine Tiere sind gehalten. Sein Körper bewegt sich, doch die Münze bleibt am Boden. Der kahle Stamm trägt kein neues Wachstum. Jeder sichtbare Impuls wird von einer Gegenkraft beantwortet: Bewegung von Ruhe, Freiheit von Bindung, Lebendigkeit von Konstruktion, Jugend von einer Landschaft, in der auch Erstarrung und Absterben gegenwärtig sind.

Historisch gehört die Falknerei zur höfischen Kultur des späten Mittelalters und der Renaissance. Sie war Jagdpraxis, Standeszeichen und Schule aristokratischer Selbstbeherrschung. Die Führung eines Falken verlangte nicht nur Besitz, sondern spezialisiertes Wissen und anhaltende Übung. Diese Lebenswelt ist für die Karte unmittelbar relevanter als eine spätere allgemeine Bedeutung des Münzbuben. Der junge Mann erscheint als Angehöriger oder Diener einer höfisch geprägten Ordnung, in der der Umgang mit Tieren zugleich Können, Rang und Disziplin sichtbar machte.

Das kulturelle Umfeld des Hauses Este ist in diesem Zusammenhang bedeutsam. Ferrara war im 15. Jahrhundert ein Zentrum höfischer Kunst, gelehrter Bildprogramme und des Tarockspiels. Jagd, antike Bildung, politische Repräsentation, Astrologie und humanistische Erziehung konnten dort Bestandteile derselben aristokratischen Kultur sein. Eine unmittelbare Beauftragung des Sola-Busca-Tarots durch die Este ist jedoch nicht abschließend bewiesen. Der sichtbare Falkner darf daher nicht als Porträt eines bestimmten Este gedeutet werden. Begründbar ist allein die Einordnung in eine norditalienische Hofkultur, für welche die Este ein besonders wichtiges Beispiel darstellen.

Peter Mark Adams versteht die Hofkarten des Sola Busca als mehr als gesellschaftliche Rangbilder. In seiner modernen hermetischen Interpretation bilden sie eine Schule der Macht, der Einweihung und der aristokratischen Selbstformung.

Der Bube verkörpert innerhalb dieses Modells den Beginn der Ausbildung. Niemand wird als vollkommener Herrscher geboren. Erkenntnis, Selbstbeherrschung und die Fähigkeit, stärkere wie schwächere Kräfte gerecht zu führen, müssen erworben werden.

Von hier aus wird der Alexanderbezug möglich, ohne die Bildbeschreibung zu überschreiben. Der Falkner ist nicht ausdrücklich als Alexander bezeichnet. Das Bild zeigt weder Aristoteles noch Philipp, Olympias oder Nektanebos. Dennoch kann der junge Alexander als historisch-mythisches Vergleichsmodell für den Rang des Buben dienen: nicht der fertige Welteroberer, sondern der noch zu bildende Fürstenson, dessen außergewöhnliche Anlagen einer geistigen, körperlichen und politischen Erziehung bedürfen. Wie der Falke besitzt auch der künftige Herrscher eine große, potentiell gefährliche Kraft. Ohne Maß und Schulung könnte sie zerstörerisch werden.

In der Alexanderzeugungslegende wird dieser Anfang in eine mythische Vorgeschichte zurückverlegt. Nach der Überlieferung des Alexanderromans gewinnt der ägyptische König, Magier und Astrologe Nektanebos das Vertrauen der Olympias und nähert sich ihr in der Gestalt des Gottes Ammon. Alexander erhält dadurch eine doppelte Herkunft zwischen menschlicher Dynastie und göttlich-kosmischer Legitimation. Historisch ist dies eine Legende und kein Bericht über Alexanders tatsächliche Abstammung. Hermetisch gelesen beschreibt sie jedoch die Entstehung eines außergewöhnlichen Potentials, das erst in der sichtbaren Welt verkörpert werden muss.

Der Bube der Münzen kann mit diesem Alexanderbezug sprechen, weil auch er eine verkörperte Möglichkeit zeigt. Doch die Karte stellt keine Zeugung und keine Geburt dar. Ihre Handlung liegt zeitlich später: Eine junge menschliche Gestalt ist bereits vorhanden, trägt Verantwortung und befindet sich in Ausbildung. Die Alexanderlegende bezeichnet den verborgenen Ursprung der Kraft; der Falkner zeigt deren erste Disziplinierung. Zwischen beiden liegt der Übergang vom empfangenen Potential zur erlernten Führung.

Die Verbindung zum Haus Este kann auf derselben Ebene vorsichtig weitergeführt werden. Renaissancefürsten suchten ihre Herrschaft durch antike Vorbilder, genealogische Erzählungen und kosmische Ordnungsmodelle zu legitimieren. Alexander bot das Bild eines Herrschers, der militärische Macht, philosophische Bildung und universalen Anspruch verband. Ein junger Falkner konnte innerhalb einer solchen Kultur als Bild des noch nicht vollendeten Aristokraten erscheinen: Er führt bereits, muss aber noch lernen, dass Führung weder bloße Gewalt noch bloßer Besitz ist.

Der kleine Vogel verleiht dieser politischen Lesart ihre ethische Schärfe. Der Falkner trägt nicht nur die Möglichkeit der Jagd, sondern das schwächere Leben selbst in seiner Hand. Macht zeigt sich hier als unmittelbare Nähe des Schutzbedürftigen zur Hand des Mächtigen. Die Karte entscheidet nicht, ob der kleine Vogel geschützt, transportiert oder später der Jagdpraxis zugeführt wird. Gerade diese Offenheit

macht Verantwortung sichtbar. Wer Macht besitzt, hält nicht nur Werkzeuge, sondern das Schicksal von Lebendigem.

Damit tritt Saturn als übergeordneter hermetischer Schlüssel hervor. Peter Mark Adams' Saturn-These ist eine moderne Interpretation des Decks, nicht die gesicherte historische Erklärung jedes einzelnen Motivs. Sie gewinnt hier dennoch Kraft, weil die sichtbare Bildordnung von Zeit, Bindung, Grenze und Konzentration geprägt ist. Der Falke sitzt, obwohl er fliegen könnte. Der kleine Vogel wird festgehalten. Riemen umschließen die Vorrichtung. Der Schritt ist in einem einzigen Augenblick angehalten. Die Münze ruht schwer am Boden. Hinter ihr erhebt sich ein kahler Stamm.

Saturn bezeichnet in astrologisch-hermetischer Lesart Zeit, Grenze, Tod, Konzentration, Melancholie, Weisheit und Transformation. Keines dieser Prinzipien muss als unsichtbares Symbol in die Karte hineingetragen werden; sie lassen sich als Deutung der tatsächlich dargestellten Beziehungen entwickeln. Die Riemen sind Grenzen. Die Ausbildung des Falken benötigt Zeit. Der kahle Stamm erinnert an die Endlichkeit organischen Wachstums. Die Münze verdichtet die ausgreifende Landschaft in eine geschlossene Kreisform. Der junge Falkner befindet sich am Anfang, ist aber bereits von den Bedingungen des Endes und der Begrenzung umgeben.

Saturn erscheint dadurch nicht nur als Hemmung. Die Bindung des Falken vernichtet dessen Flugvermögen nicht. Sie sammelt es. Der Vogel ruht, damit seine Kraft nicht ungeordnet entweicht. Auch die Jugend des Buben ist nicht die Abwesenheit von Reife, sondern deren konzentrierte Möglichkeit. Die saturnische Grenze steht somit nicht außerhalb des Anfangs. Sie macht einen dauerhaften Anfang erst möglich.

Alchemistisch lässt sich diese Struktur als Arbeit an der noch unvollendeten Materie verstehen. Die Karte zeigt keine Schmelze, kein Feuer, kein Gefäß und keine sichtbare Stoffumwandlung. Eine konkrete Laboroperation darf daher nicht behauptet werden. Die Analogie liegt auf der Ebene der Formung: Eine natürliche Kraft wird gebunden, beobachtet und einer zeitlichen Disziplin unterworfen. So wie das alchemistische Werk nicht in einem einzigen Augenblick vollendet wird, entsteht auch die Kunst des Falkners durch wiederholte Beziehung zwischen Mensch, Tier und Maß.

Der kleine Vogel und der große Falke bilden dabei keine einfache alchemistische Opposition von gut und böse. Beide gehören zur lebendigen Natur. Der Unterschied liegt in Größe, Stärke und Stellung. Der eine sitzt erhöht, der andere wird in der Hand getragen. Der Falkner vermittelt zwischen oben und unten, Stärke und Verletzlichkeit, möglichem Angriff und gegenwärtigem Stillstand. Seine Aufgabe besteht darin, die Gegensätze nicht vorschnell aufzulösen, sondern ihre Beziehung auszuhalten und zu ordnen.

Neuplatonisch betrachtet steht der Mensch hier zwischen der Möglichkeit des Aufstiegs und der Schwere der Verkörperung. Der Falke gehört dem oberen Bildraum und der potentiellen Bewegung durch die Luft an. Die Münze gehört dem unteren Raum, der geometrischen Geschlossenheit und dem Boden. Der Falkner verbindet beide, ohne eines von ihnen zu verlassen. Er blickt nach oben, während seine Füße fest auf der Erde stehen. Er trägt ein lebendiges Wesen und schreitet an der Münze vorüber.

Diese Vermittlung bedeutet nicht, dass der Geist aus der Materie fliehen soll. Der Falke benötigt seinen Sitz, der Falkner den Boden, und selbst die himmelwärts gerichtete Kraft muss in einer konkreten Praxis Gestalt gewinnen. Die Münzsphäre lehrt deshalb, dass Verkörperung kein bloßer Abstieg ist. Sie ist die Prüfung, ob eine höhere Möglichkeit in Zeit, Maß und Verantwortung bestehen kann.

Psychologisch erscheint der große Falke als Bild einer mächtigen Fähigkeit, die noch nicht frei operiert, während der kleine Vogel eine schwächere, schutzbedürftigere Regung verkörpern kann. Der junge Mensch trägt beides in seinem Wirkungsbereich: das Starke, das er begrenzen muss, und das Schwache, das seiner Hand ausgeliefert ist. Reife entsteht nicht durch die Identifikation mit nur einer Seite. Sie verlangt, Kraft führen zu können, ohne das Verletzliche zu opfern, und Verletzlichkeit anzuerkennen, ohne jede Kraft zu lähmen.

Der zeitliche Sinn der Karte liegt daher in der vorbereitenden Verzögerung. Nichts erreicht bereits sein endgültiges Ziel. Der Falkner ist unterwegs. Der große Vogel wartet. Der kleine wird getragen. Die offene Hand hat noch nicht gehandelt. Diese Verzögerung ist kein Mangel an Ereignis, sondern der eigentliche Ereignisraum der Karte. Zwischen Impuls und Ausführung liegt die Zeit, in der Verantwortung entstehen kann.

Innerhalb des Gesamtweges der Kleinen Arkana ist diese Stufe notwendig, weil keine der vier Grundkräfte allein durch ihre Entstehung legitimiert ist. Ein Impuls kann blind, eine Unterscheidung grausam, eine seelische Verbindung haltlos und materieller Besitz tyrannisch werden. Erst die menschliche Ausbildung macht aus Kraft eine Tugend. Der Bube der Münzen zeigt den frühesten Augenblick dieser Ausbildung: den Moment, in dem jemand bereits Macht über Lebendiges besitzt, aber erst lernen muss, wie diese Macht gerecht zu gebrauchen ist.

Seine besondere Wahrheit liegt deshalb nicht im Besitz der Münze und auch nicht allein in der Beherrschung des Falken. Sie liegt im Verhältnis zwischen dem starken Vogel auf dem Sitz, dem kleinen Vogel in der Hand, der leeren anderen Hand und dem schreitenden Körper. Der Bube trägt eine Welt unterschiedlicher Kräfte, ohne dass deren endgültige Beziehung bereits entschieden wäre. Er steht an der Schwelle, an der Begabung in Verantwortung übergehen muss.

Der saturnische Anfang ist ein Anfang unter dem Zeichen der Grenze. Der junge Falkner darf voranschreiten, aber nicht gedankenlos. Er darf die Kraft des Falken

nutzen, aber nicht mit ihr verschmelzen. Er darf den kleinen Vogel halten, aber seine Schwäche nicht übersehen. Er darf die Münzsphäre betreten, aber ihre Schwere nicht mit bloßem Besitz verwechseln. So verkörpert der Bube der Münzen die Einsicht, dass wahre Herrschaft nicht mit dem Befehl beginnt, sondern mit der Fähigkeit, zwischen Macht und Schutz, Bindung und Freigabe, Bewegung und rechtem Zeitpunkt zu unterscheiden. Erst wer gelernt hat, die stärkere Kraft zurückzuhalten und das schwächere Leben bewusst in seiner Hand zu tragen, kann eines Tages mehr sein als ein Besitzer der Welt: ein verantwortlicher Hüter ihrer Gestalten.



Das hochrechteckige Kartenbild wird von einem schmalen dunklen Innenrahmen und einem breiteren, marmoriert wirkenden Außenrand eingefasst. Vor einem hellblauen, stellenweise wolkig aufgehellten Hintergrund erscheint ein weißes bis hellgraues Pferd in Seitenansicht. Sein Kopf liegt links oben; Hals, Rumpf und Beine ziehen sich diagonal und in mehreren Überschneidungen durch nahezu die gesamte Bildfläche. Das Tier trägt weder eine deutlich erkennbare Stirnplatte noch einen geschlossenen Gesichtsschutz. Sein sichtbares Auge ist klein und dunkel, das Ohr nach oben gerichtet, das Maul geschlossen. Die Mähne bildet am gebogenen Hals einen dunkleren, unregelmäßigen Saum. Ein Vorderbein ist angewinkelt und nach vorn beziehungsweise links erhoben; weitere Beine werden durch Körper, Reiter und

Bildrand teilweise verdeckt. Der lange, dunkelgraue Schweif verläuft waagrecht über den unteren Mittelgrund. Unter dem Pferd breitet sich ein gelblich brauner Boden aus, der durch mehrere niedrige, unregelmäßig gerundete Erhebungen gegliedert wird. Einzelne schmale, aufrechte Pflanzenformen stehen zwischen ihnen.

Auf dem Pferd sitzt eine menschliche Gestalt. Ihr Oberkörper ist weit nach vorn geneigt, sodass das Gesicht unmittelbar hinter dem Pferdekopf erscheint. Der Kopf ist unbedeckt. Dichtes, dunkles, in kurzen Wellen oder Locken gegliedertes Haar umgibt ihn; vom Hinterkopf zieht sich eine schmale, bandartige Linie in den blauen Hintergrund. Das Gesicht ist im Profil oder Dreiviertelprofil nach links und leicht nach unten gewandt. Stirn, Nase und ein Teil der Wange sind sichtbar, während Mund und Kinn durch den Kopf und Hals des Pferdes verdeckt werden. Der Blick richtet sich nicht aus dem Bild hinaus und auch nicht auf den Betrachter.

Die Gestalt trägt eine Rüstung, deren dunkle, fein schraffierte Flächen hinter dem Pferdehals und im rechten oberen Bildteil hervortreten. Über Schulter und Oberarm liegt roter Stoff. Ein weiterer roter Stoffabschnitt umschließt den gebeugten Arm in der Bildmitte und fällt in breiten, gefalteten Bahnen herab. Der Unterarm ist bis zur Hand sichtbar. Am Handgelenk befindet sich eine blaue Manschette oder ein kurzer blauer Handschutz. Die Finger liegen dicht über dem Boden an einem kleinen hellen, spitz zulaufenden Gegenstand. Ob dieser Gegenstand von der Hand umfasst wird oder nur unmittelbar vor ihr steht, lässt sich aufgrund der geringen Fläche und der Überlagerung nicht zweifelsfrei entscheiden. Er endet unten in einer Spitze. Ein sicher erkennbarer Griff, ein Scharnier oder eine Öffnung ist nicht sichtbar. Die Hand berührt die große Scheibe am Boden nicht. Ebenso wenig ist eindeutig dargestellt, dass sie die Scheibe aufhebt, ablegt oder bewegt.

Hinter dem Oberkörper liegt ein großes, längliches Ausrüstungsteil. Es besteht aus dunklen, schraffierten Flächen und einer hellen, kantig begrenzten Außenform. In seiner Mitte sitzt eine ovale, gewölbt erscheinende Scheibe. Die Außenkontur des gesamten Bauteils erinnert an einen langgestreckten Schild; wegen der teilweisen Verdeckung bleiben jedoch Befestigung, Rückseite und genaue Verbindung mit der Rüstung undeutlich. Die ovale Scheibe ist nicht als Öffnung dargestellt. Sie besitzt keinen einsehbaren Innenraum und keinen sichtbaren Inhalt. Im unteren linken Bereich liegt eine zweite, wesentlich größere Rundform auf oder unmittelbar vor dem Boden. Sie besteht aus einem hellen Außenring, einer breiten, radial schraffierten Innenzone und einer stark hervortretenden, gerundet wirkenden Mitte. Auch diese Form zeigt keine Öffnung. Sie ist kein Gefäß, keine Schale und kein Behälter. Ein Gefäß ist auf der Karte überhaupt nicht erkennbar; folglich sind weder Gefäßinneres noch Inhalt noch ein Füllungs-, Empfangs- oder Ausgießvorgang sichtbar.

Am rechten unteren Rand erscheint der beschuhte Fuß des Reiters. Der dunkle Schuh liegt vor dem hellen Unterschenkel und nahe am Boden, bleibt aber durch den Kartenrand teilweise beschnitten. Die Stellung von Körper, Bein und Pferd zeigt eine berittene Figur, doch lässt sich aus dem einzelnen Bildmoment keine genaue Gangart des Pferdes bestimmen. Zügel sind nicht eindeutig zu verfolgen; eine Lanze, ein

erhobenes Schwert oder eine gegen einen Gegner gerichtete Waffe ist nicht sichtbar. Ebenso fehlt ein menschliches Gegenüber. Die Karte zeigt keinen Kampf, keinen Tausch und keine Übergabe. Im oberen rechten Feld steht, auf zwei Zeilen verteilt, der Name SARAFINO beziehungsweise eine dieser Lesung sehr nahe kommende Buchstabenfolge. Darüber und zwischen Kopf und Schrift befinden sich einzelne dunkle, geschwungene Linien, deren gegenständliche Funktion nicht sicher bestimmbar ist.

Die räumliche Ordnung beruht auf einer eigentümlichen Verdichtung. Pferd, Mensch, Rüstung und schildartige Form sind so eng ineinandergeschoben, dass kaum freier Raum zwischen ihnen bleibt. Der Pferdekopf verdeckt einen Teil des Gesichts; der Pferdekörper verdeckt große Teile des Reiters; die Ausrüstung verdeckt wiederum dessen Rücken. Nur der gesenkte Arm löst sich aus diesem Gefüge und führt nach unten. Ihm antwortet die große Rundform am Boden, ohne dass zwischen Hand und Scheibe eine Berührung stattfindet. Eine zweite Rundform sitzt erhöht an der Ausrüstung. So entsteht eine vertikale Beziehung zwischen einem getragenen und einem zurückbleibenden Rundkörper. Der eine gehört sichtbar zur gerüsteten Gestalt, der andere liegt außerhalb ihrer unmittelbaren Verfügung. Gerade der Abstand zwischen Hand und Bodenscheibe verhindert es, die Szene vorschnell als Aneignung zu lesen. Das Bild hält die Handlung an der Schwelle ihrer Bestimmbarkeit fest.

Erst von diesem Befund aus darf die Deutung beginnen. Die Münzspäre erscheint hier nicht zunächst als abstrakte Lehre vom Besitz, sondern als Erfahrung des Gewichts, der Befestigung und der räumlichen Grenze. Ihre Rundformen sind körperlich, gerandet und in ihrer Mitte gewölbt. Die untere Scheibe liegt schwer auf dem Boden; die obere ist in ein System militärischer Ausrüstung eingefügt. Materie begegnet dem Ritter damit in zwei Zuständen: als etwas, das getragen und in die eigene Gestalt aufgenommen wurde, und als etwas, das außerhalb des Körpers ruht. Zwischen beiden Zuständen vermittelt der gesenkte Arm, doch die Vermittlung ist nicht vollendet. Die Karte zeigt weder Besitznahme noch Verzicht, sondern den Augenblick, in dem entschieden werden müsste, ob das am Boden Liegende in den eigenen Zusammenhang aufgenommen werden kann.

Die Grundsphäre der Münzen ist deshalb nicht auf Geld zu verengen. Sichtbar sind vielmehr feste Rundkörper, Boden, Rüstung, Pferdeleib und körperliche Anstrengung. Daraus lässt sich eine Sphäre des Geformten, Belastbaren und Begrenzten entwickeln: alles, was Dauer gewinnen soll, muss einen Rand erhalten, einen Platz einnehmen und ein bestimmtes Gewicht tragen. Die spätere esoterische Zuordnung der Münzen zum Erdelement ist keine gesicherte ursprüngliche Bedeutung des Sola Busca. Sie erweist sich hier jedoch als anschlussfähige hermetische Lesart, weil die Bildordnung tatsächlich auf Bodenhaftung, Körperlichkeit, Schwere und Form konzentriert ist. Die Erde ist in diesem Sinn nicht bloß passiver Stoff. Sie ist die Prüfung, ob eine innere Absicht eine tragfähige äußere Gestalt annehmen kann.

Der Rang des Ritters bezeichnet eine Zwischenstufe. Der Bube steht für Anlage, Aufnahmefähigkeit und noch unbewährtes Vermögen; König und Königin verkörpern gefestigtere Formen von Herrschaft und Bewahrung. Der Ritter muss die Qualität seiner Sphäre dagegen in Bewegung erproben. Seine Stellung ist weder anfängliche Offenheit noch vollendete Souveränität. Er besitzt Rüstung, Pferd und Namen, aber sein Verhältnis zum Stoff ist noch nicht abgeschlossen. Das Bild macht diese Zwischenlage körperlich sichtbar: Der Ritter ist bewaffnet und gerüstet, zugleich aber tief herabgebeugt. Seine Würde hebt ihn nicht über die materielle Welt hinaus. Sie verpflichtet ihn, sich ihr zuzuwenden.

Die Münzreihe führt von den zahlenmäßig geordneten Rundformen zu Personen, welche die zuvor entfalteten Beziehungen verkörpern müssen. Im Ritter wird aus der äußeren Ordnung eine Frage der Haltung. Was in den Zahlenkarten als Vielheit, Last, Teilung, Anhäufung oder Bearbeitung erscheinen kann, tritt nun als persönliche Aufgabe hervor. Die Materie ist nicht mehr nur vorhanden; jemand muss für sie eintreten. Darin liegt der Rückbezug auf den Buben: Empfangene Möglichkeit muss in verantwortete Handlung übergehen. Zugleich weist die Karte auf Königin und König voraus, denn Verwaltung und Herrschaft sind erst dann legitim, wenn der zukünftige Träger der Macht das Gewicht der Dinge selbst erfahren hat. Der Ritter ist die Bewährung, ohne welche die reiferen Ränge zu bloßer Repräsentation würden.

Auch zu den anderen Farben entsteht eine genaue Beziehung. Die Schwerter können trennen, unterscheiden und entscheiden; die Stäbe können antreiben, richten und wirksam machen; die Gefäßformen der Kelchreihe können, sofern das jeweilige Bild dies tatsächlich zeigt, Umschließung und Vermittlung thematisieren. Die Münzen verlangen dagegen Bestand. Der Ritter vereinigt zwar Bewegung und Rüstung, aber seine Bewegung wird durch das Sichtbare nach unten gezogen. Er kann die materielle Sphäre nicht durch einen bloßen Willensakt überwinden. Erkenntnis, Kraft und innere Sammlung müssen sich in einer Form bewähren, die Widerstand leistet. Die Münzsphäre fragt nicht nur, was gedacht oder gewollt wird, sondern was unter den Bedingungen von Zeit, Körper und Grenze Bestand haben kann.

Die Inschrift SARAFINO eröffnet eine historische und mythologische Deutung, doch sie beweist keine Identität. In der Forschung ist vorgeschlagen worden, den Namen als lautliche Annäherung an Serapis zu verstehen. Diese Lesung bleibt eine ikonologische Hypothese; weder die Rundscheiben noch das Pferd können für sich allein als eindeutige Serapisattribute gelten. Im Zusammenhang der benannten Hofkarten gewinnt der Vorschlag dennoch Gewicht. Mehrere ihrer Namen lassen sich auf Gestalten aus dem Umkreis der Alexanderüberlieferung beziehen: Natanabo auf Nektanebos, Amone auf Ammon, Olinpia auf Olympias und Alexandro auf Alexander. Wird Sarafino vorsichtig in dieses Namensnetz eingeordnet, kann er an Serapis erinnern, den griechisch-ägyptischen Gott, dessen Kult im ptolemäischen Ägypten besondere Bedeutung gewann.

Die Verbindung zur Alexanderzeugungslegende verläuft dann nicht über ein vermeintlich im Bild verborgenes Zeugungsgeschehen, sondern ausschließlich über dieses historisch-literarische Namensnetz. Im griechischen Alexanderroman flieht

der ägyptische König und Magier Nektanebos nach Makedonien. In der Gestalt Ammons nähert er sich Olympias und wird zum legendären Vater Alexanders. Zu Beginn dieser Erzählung erhalten die Ägypter im Heiligtumsumfeld des Sarapis ein Orakel: Der verschwundene alte Herrscher werde in der Gestalt eines jungen Mannes wiederkehren. Alexander erfüllt die Weissagung, indem er nach Ägypten gelangt und als Erneuerer der verlorenen Herrschaft erscheint. Serapis steht innerhalb dieser Erzählungsstruktur somit an einer Schwelle zwischen Untergang und Wiederkunft, Alter und Jugend, Verlust und erneuerter Gestalt.

Auf den Ritter der Münzen übertragen, bleibt diese Beziehung eine Deutung und keine Beschreibung. Sie gewinnt ihre Plausibilität aus der Verbindung von Name und Kartenverband, nicht aus erfundenen Bildattributen. Der gesenkte Ritter kann dann als Träger einer Wiederkehr gelesen werden, die nur durch Bindung an die materielle Welt wirksam wird. Der angekündigte neue Herrscher erscheint nicht als körperloser Geist. Er muss Land betreten, Grenzen überschreiten, Gewicht übernehmen und eine äußere Ordnung begründen. Die Scheibe am Boden bezeichnet in dieser Lesart nicht notwendig einen verlorenen Schatz. Sie kann vorsichtiger als das noch nicht integrierte Maß der irdischen Aufgabe verstanden werden. Die erhöhte Scheibe ist bereits Teil der getragenen Ordnung; die untere wartet außerhalb ihrer. Zwischen beiden vollzieht sich die Prüfung desjenigen, der aus einer Weissagung erst geschichtliche Wirklichkeit machen soll.

Ein unmittelbarer Bezug dieser einzelnen Karte zum Haus Este ist nicht urkundlich belegt. Ebenso wenig ist nachgewiesen, dass die Este das vollständige Deck in Auftrag gaben. Historisch belastbar ist jedoch die Bedeutung Ferraras und des Este-Hofes für die norditalienische Kartenkultur des Quattrocento. Dort verbanden sich höfische Repräsentation, humanistische Antikenrezeption, militärische Selbstdarstellung und Interesse an Astrologie sowie hermetischen Lehren. Die kostbare Rüstung, die individuelle Benennung und die Umformung antiker Stoffe in ein höfisches Bildprogramm passen in diesen kulturellen Horizont, ohne dadurch einen bestimmten Auftraggeber zu beweisen. Für eine fürstliche Elite konnte der Ritter als Spiegel einer anspruchsvollen Herrschaftsethik erscheinen: Adel legitimiert sich nicht durch Glanz allein, sondern dadurch, dass er das Schwere trägt und dem materiellen Gemeinwesen Gestalt verleiht.

Gerade hier tritt Saturn als übergeordneter hermetischer Schlüssel hinzu. Auf der Karte ist kein eindeutig identifizierbares Saturnattribut zu sehen. Weder Planetenzeichen noch Sense noch eine benannte Saturngestalt sind vorhanden. Die Saturnbeziehung darf daher nicht ikonographisch behauptet, sondern nur aus der formalen Struktur entwickelt werden. Peter Mark Adams' Saturn-These ist eine moderne hermetische Interpretation des Decks, keine gesicherte Aussage über die ursprüngliche Absicht jedes einzelnen Details. Für diese Karte ist sie dennoch fruchtbar, weil das Bild sichtbar von Gewicht, Begrenzung, Rüstung, Boden, Verzögerung und Konzentration bestimmt wird.

Saturn bezeichnet in dieser Lesart die Macht, welche Bewegung nicht vernichtet, sondern auf das Wesentliche einschränkt. Das Pferd könnte den Ritter forttragen;

der gesenkte Körper bindet ihn jedoch an das Nahe und Niedrige. Die geschlossene Rüstung schützt, begrenzt aber zugleich. Die Rundscheiben besitzen feste Ränder; keine von ihnen öffnet sich in einen unbestimmten Innenraum. Das Bild verweigert die Phantasie eines grenzenlosen Empfangens. Alles besitzt Kontur, Ort und Gewicht. Saturn erscheint daher als Gesetz der Verkörperung: Eine Möglichkeit wird erst wirklich, wenn sie auf andere Möglichkeiten verzichtet und eine bestimmte Gestalt annimmt.

Damit verschränken sich Anfang und Grenze. Im Alexanderroman kündigt das Serapisorakel die Rückkehr des Alten als jungen Anfang an. In der saturnischen Deutung kann Neues aber nur beginnen, weil eine frühere Form an ihre Grenze gelangt ist. Nektanebos verliert Ägypten; der Verlust wird zur Voraussetzung der Alexanderlegende. Der Ritter findet sich zwischen einer getragenen und einer am Boden liegenden Rundform; gerade die Unterbrechung zwischen beiden eröffnet die Möglichkeit einer neuen Ordnung. Saturn ist hier nicht nur Tod, Melancholie und Ende, sondern Konzentration, Reifung und Weisheit. Er nimmt der Bewegung ihre Zerstreuung, damit aus ihr ein Werk werden kann.

Alchemistisch ließe sich diese Konzentration als Verdichtung verstehen. Eine solche Lesart darf nicht behaupten, die Scheiben seien bestimmte alchemistische Stoffe oder die kleine Spitze am Boden sei ein eindeutig bestimmtes Laborgerät. Das Bild zeigt keine Werkstatt, kein Feuer und kein Gefäß. Dennoch entspricht die formale Spannung einem Grundsatz des Werkes: Das Flüchtige muss gebunden, das Zerstreute gesammelt und das Ungeformte einer Grenze unterworfen werden. Die Rüstung wird dabei zum Bild einer notwendigen, aber gefährlichen Festigkeit. Ohne Form keine Wirksamkeit; in übermäßiger Verhärtung aber erstarrt die Form. Der Ritter muss tragen können, ohne mit dem Getragenen identisch zu werden.

Neuplatonisch betrachtet steht er an der Grenze zwischen innerem Maß und äußerer Materie. Die Seele kann die sinnliche Welt nicht dadurch heiligen, dass sie vor ihr flieht. Sie muss ihr Form verleihen, ohne sich in ihr zu verlieren. Der Blick des Ritters ist gesenkt, doch seine Senkung bedeutet nicht notwendig Erniedrigung. Sie kann als Aufmerksamkeit verstanden werden: Der Geist wendet sich dem Einzelnen zu, damit das Einzelne an einer größeren Ordnung teilhaben kann. Die Rundform am Boden bleibt ein Teil; die Rundform an der Ausrüstung gehört bereits zu einem Ganzen. Die Aufgabe besteht nicht in unterschiedsloser Anhäufung, sondern in der Prüfung, welcher Teil in welche Ordnung aufgenommen werden darf.

So erhält die Karte ihre innere Dramaturgie aus einem nahezu angehaltenen Augenblick. Sie beginnt mit Bewegung, führt in die Beugung und endet noch vor dem Zugriff. Der Ritter ist weder Sieger noch Besiegter. Er befindet sich in jener ersten Zwischenzeit, in der Macht sich als Aufmerksamkeit bewähren muss. Seine Handlungskraft zeigt sich nicht im Angriff, sondern in der Fähigkeit, vor dem Gewicht der Welt innezuhalten. Der Rang des Ritters wird dadurch neu bestimmt: Reife ist nicht größtmögliche Geschwindigkeit, sondern die Kunst, Bewegung und Grenze miteinander zu versöhnen.

Innerhalb des Gesamtweges der Kleinen Arkana ist diese Karte notwendig, weil jede geistige Entwicklung an einen Punkt gelangt, an dem Einsicht verkörpert werden muss. Ohne die Münzsphäre blieben die übrigen Kräfte flüchtig: Urteil ohne Folgen, Wille ohne Werk, Innerlichkeit ohne Gestalt. Ohne den Ritter aber bliebe die Münzsphäre bloßer Bestand. Erst er bringt sie in die gefährliche Zone der Handlung. Seine besondere Wahrheit lautet daher, dass Verantwortung dort beginnt, wo der Handelnde sich nicht über das Schwere erhebt, sondern sich ihm zuwendet, ohne davon verschlungen zu werden. In dieser gebeugten, gerüsteten und dennoch beweglichen Gestalt erscheint Herrschaft als Dienst an der Grenze. Der neue Anfang entsteht nicht jenseits der Endlichkeit, sondern genau dort, wo ein Mensch ihr Gewicht annimmt und daraus eine tragfähige Form schafft.



Die Karte zeigt eine gekrönte Frau auf einem erhöhten Sitz. Ihr Körper ist nach rechts gewandt, der Oberkörper leicht nach vorn geneigt. Im oberen rechten Bildfeld steht in dunklen Majuskeln der Name ELENA; rechts unterhalb ihrer Arme erscheint die Zahl 13. Die Frau trägt ein langes rotes Gewand, das in breiten, vielfach gebrochenen Falten über Schoß und Beine bis zum Boden fällt. Die Ärmel sind an den Oberarmen weit und an den Unterarmen enger geführt. Am Hals ist ein heller Ausschnitt sichtbar. Unter dem Gewandsaum tritt rechts ein beschuhter Fuß hervor.

Auf dem Kopf trägt Elena eine Krone. Darunter fällt langes, welliges Haar offen über Schulter und Rücken. Ihr Gesicht ist nach rechts und leicht nach unten

gerichtet. Der Blick gilt einer großen runden Scheibe, die unmittelbar vor ihr aufgerichtet ist.

Die Scheibe besitzt einen breiten hellen Außenring, eine dunklere innere Rahmung und eine helle Fläche. In deren Zentrum liegt ein bläulich gefärbtes ovales Feld. Darin ist ein Gesicht erkennbar, dessen Haltung und Ausrichtung dem Gesicht Elenas entsprechen. Die Scheibe ist deshalb als Spiegel bestimmbar; das Gesicht im blauen Zentrum ist das Spiegelbild der Königin.

Mit der linken Hand greift Elena von unten an den Rand des Spiegels und hält ihn aufrecht. Ein eigenständiger Spiegelständer ist nicht eindeutig zu erkennen. Der Spiegel befindet sich vor einem hohen purpurfarbenen Möbelstück, dessen Fläche durch schmale dunkle Rahmungen gegliedert wird. Er überschneidet dieses Möbel, ohne sichtbar mit ihm verbunden zu sein.

In der erhobenen rechten Hand hält Elena einen schmalen Stab. Der Stab verläuft annähernd senkrecht zwischen ihrer Hand und dem Bereich vor ihrer Stirn. Sein oberes Ende reicht bis nahe an den Kopf heran. Das untere Ende ragt unterhalb der Hand hervor und endet in einer kleinen gebogenen Form. Der Stab berührt den Spiegel nicht. Eine Berührung des Haares ist nicht zweifelsfrei festzustellen. Eine mit dem Stab ausgeführte Veränderung des Gesichtes oder der Frisur ist ebenfalls nicht sichtbar. Sicher erkennbar sind das Halten des Stabes, das Halten des Spiegels und Elenas auf Spiegel und Stab konzentrierter Blick.

Rechts hinter dem Spiegel stehen auf dem purpurfarbenen Möbel zwei kleine Gegenstände. Links befindet sich eine niedrige zylindrische Form mit verbreitertem ovalem Oberteil. Auf diesem Oberteil liegt ein kleiner dunkler Fleck oder Strich. Ob er eine Öffnung, eine Vertiefung oder lediglich eine Binnenzeichnung bezeichnet, lässt sich nicht sicher entscheiden. Ein Innenraum ist nicht sichtbar. Ein Inhalt ist nicht sichtbar.

Rechts daneben steht ein höheres Gefäß. Es besitzt einen rundlich ausgebauchten Körper, einen schmalen Hals, einen seitlich hochgeführten gebogenen Henkel und einen verbreiterten oberen Abschluss. Eine eindeutig einsehbare Öffnung ist nicht sichtbar. Ein Gefäßinneres ist nicht sichtbar. Ein Inhalt ist nicht sichtbar. Das Gefäß steht aufrecht auf einem kleinen Fuß. Es wird von Elena nicht berührt, nicht angehoben und nicht geneigt. Ein Einfüllen, Ausgießen, Trinken, Salben oder Vermischen findet nicht statt.

Der Sitz Elenas besitzt eine purpurfarbene rechteckige Vorderfläche. An deren Ecken befinden sich helle spiralig eingerollte Abschlüsse. Innerhalb des Feldes gruppieren sich vier längliche blattartige Formen kreuzweise um eine kleine runde Mitte. Durch diese Mitte verläuft ein waagerechter Stab. Ob diese Anordnung einen konstruktiven Beschlag, ein Ornament oder eine stilisierte Pflanzenform wiedergibt, bleibt unbestimmt.

Links hinter Elena steigt am Bildrand ein Pflanzenstamm empor. Er trägt mehrere Blätter sowie im oberen Bereich eine große rundliche Knospen-, Blüten- oder Fruchtform. Von ihr gehen dünne rote, ranken- oder bandartige Linien aus. Eine sichere botanische Bestimmung ist nicht möglich. Der Hintergrund ist hellblau und von waagerechten hellen Wolkenzügen durchzogen. Frau, Sitz, Spiegel und das hohe Möbel nehmen nahezu die gesamte Bildfläche ein.

Die sichtbare Handlung ist damit genau begrenzt: Eine gekrönte Frau sitzt auf einem herrschaftlich gestalteten Sitz. Sie hält mit der linken Hand einen Spiegel und mit der rechten einen schmalen Stab. Sie blickt auf ihr Spiegelbild und zugleich in den Bereich, in dem der Stab vor ihrem Gesicht aufragt. Der genaue Zweck des Stabes wird durch das Bild nicht eindeutig erklärt. Elena zählt kein Geld, vollzieht keinen Tausch und übergibt keinen Gegenstand. Sie benutzt die beiden Gefäße nicht. Ein Empfangs-, Füllungs- oder Ausgießvorgang ist nicht sichtbar.

Die Bildordnung beruht auf drei miteinander verbundenen Formen: Krone, Spiegel und Stab. Die Krone bezeichnet den königlichen Rang. Der Spiegel verdoppelt das Gesicht der Rangträgerin. Der Stab führt als schmale senkrechte Form zwischen Hand, Gesicht und Spiegel. Er setzt der Rundung des Spiegels eine klare Linie entgegen. So begegnen sich Kreis und Gerade, Fläche und Achse, Abbild und körperlich gehaltener Gegenstand.

Die Krone befindet sich auf Elenas wirklichem Kopf. Ihr Spiegelbild erscheint dagegen innerhalb einer begrenzten Fläche. Der königliche Rang gehört der ganzen Person; der Spiegel gibt nur einen Ausschnitt dieser Person zurück. Zwischen der lebendigen Königin und ihrem Abbild liegt der breite Rand des Spiegels. Elena bleibt außerhalb des Bildes, obwohl sie sich darin erkennt.

Der schmale Stab führt eine weitere Grenze ein. Er steht vor Elena als geradliniger Maßstab, ohne dass seine konkrete Funktion vollständig erkennbar wäre. Weil er weder sichtbar in ein Gefäß eintaucht noch etwas ausgießt, aufnimmt oder durchbohrt, kann seine Bedeutung nicht aus einer erfundenen Handlung gewonnen werden. Seine interpretative Kraft liegt zunächst in seiner sichtbaren Form und Stellung: Elena hält eine feste Gerade vor das eigene Spiegelbild.

Der Spiegel gibt eine Erscheinung zurück; der Stab behauptet Richtung. Der Spiegel zeigt, der Stab ordnet. Der eine ist rund und flächig, der andere schmal und längsgerichtet. Elenas Hände halten diese Gegensätze gleichzeitig. Ihre linke Hand trägt die Fläche der Betrachtung, ihre rechte die Achse einer möglichen Ausrichtung. Herrschaft erscheint dadurch als Verbindung von Selbstwahrnehmung und Maß.

Die Königin betrachtet sich nicht ohne Orientierung. Zwischen ihr und ihrem Bild steht der Stab als sichtbare Linie. Er kann, ohne dass ihm eine unbewiesene gegenständliche Funktion zugeschrieben wird, formal als Zeichen des Prüfens, Richtens und Abgrenzens verstanden werden. Das Spiegelbild wird nicht nur angeschaut; es wird einer Achse gegenübergestellt.

Dadurch verändert sich die Bedeutung des Spiegels. Er ist kein Gegenstand bloßer Versenkung in das eigene Aussehen. Die Gegenwart des Stabes verhindert eine vollständig geschlossene Beziehung zwischen Elena und ihrem Abbild. Eine gerade Linie tritt zwischen Blick und Bild. Die Selbstbetrachtung erhält eine prüfende Strenge.

Auch die Krone wird in diese Prüfung einbezogen. Elena ist bereits Königin. Die Karte handelt nicht vom Erwerb ihres Ranges. Sie zeigt die Trägerin der Krone in einem Augenblick konzentrierter Selbstbegegnung. Äußerer Rang ist vorhanden; der Spiegel stellt seine sichtbare Verkörperung vor Augen; der Stab führt Maß und Richtung ein.

Die Herrscherin erscheint nicht vor Untertanen, einem Hofstaat oder politischen Gegnern. Ihre Autorität wird nicht durch Befehl, Kampf oder öffentliche Zeremonie ausgeübt. Sie richtet ihre Aufmerksamkeit auf das eigene Bild. Damit zeigt die Karte eine dem äußeren Regieren vorausgehende Form der Herrschaft: die Fähigkeit, das Verhältnis zwischen Amt, Person und Erscheinung zu prüfen.

Der Name ELENA führt in den Umkreis Helenas von Troja. Peter Mark Adams versteht die benannte Figur innerhalb seiner modernen ikonologischen Deutung des Sola Busca als Bezugnahme auf Helena. Diese Identifikation ist eine historische Deutung des Namens- und Bildzusammenhangs. Sie darf nicht dazu benutzt werden, im Bild Paris, Menelaos, den Trojanischen Krieg oder eine nicht dargestellte Liebeshandlung zu ergänzen.

Helena ist in den antiken und nachantiken Überlieferungen eine gekrönte Frau, deren Erscheinung politische und kriegserische Folgen erhält. Sie wird als Gattin, Entführte, Flüchtende, Verführte, Schuldige oder Opfer erzählt. Ihre Schönheit wird von anderen betrachtet, begehrt und beansprucht. Um ihr Bild entstehen konkurrierende Geschichten.

Die Karte zeigt keinen dieser Konflikte. Elena sitzt allein. Sie ist nicht Gegenstand einer sichtbaren Entführung oder Werbung. Sie hält den Spiegel selbst. Damit wird sie aus der passiven Rolle eines von anderen betrachteten Bildes herausgelöst. Sie ist zugleich Betrachtende und Betrachtete.

Der Stab verstärkt diese Eigenständigkeit. Elena verfügt nicht nur über die spiegelnde Fläche, sondern auch über eine gerade, von ihrer rechten Hand gehaltene Form. Das Bild zeigt sie nicht als wehrlose Gefangene des Blickes. Sie besitzt Rang, Sitz, Spiegel und Stab. Ihre Erscheinung steht in einem von ihr selbst gehaltenen Ordnungsgefüge.

Die Helena-Überlieferung gewinnt dadurch eine philosophische Wendung. Die mythische Helena wird zur Projektionsfläche fremder Begierden; Elena auf der Karte begegnet der Entstehung des eigenen Bildes. Sie befindet sich an einem Punkt, an

dem Erscheinen noch betrachtet und gemessen werden kann, bevor sie in den Besitzanspruch anderer und in geschichtliche Gewalt eingeht.

Die zentrale Frage lautet daher nicht, ob Schönheit gut oder verderblich sei. Die Karte fragt, wer über das Bild einer Herrscherin verfügt. Wird es von der dargestellten Person erkannt und geordnet, oder wird es von fremden Blicken angeeignet? Elena hält den Spiegel und den Stab. Für diesen Augenblick liegt die Verfügung über Bild und Maß in ihren Händen.

Die runde Form des Spiegels verbindet die Handlung mit der Münzensphäre. Das kreisförmige Farbsymbol erscheint nicht als Zahlungsmittel, sondern als spiegelnde Scheibe. Die Karte erweitert damit die Münzen über die Bedeutung des Geldes hinaus. Eine Münze ist ein materieller Körper, der durch Prägung, Bild und gesellschaftliche Anerkennung Geltung erhält. Auch der Spiegel verbindet materielle Oberfläche und Bild.

Zwischen Münze und Spiegel besteht zugleich ein Gegensatz. Das Münzbild wird fest eingeprägt und bleibt bestehen. Das Spiegelbild entsteht nur in der jeweiligen Gegenwart. Die Münze konserviert eine herrscherliche Erscheinung; der Spiegel prüft die lebendige Trägerin der Krone. Elena steht an der Schwelle zwischen beweglichem Selbstbild und dauerhaft öffentlicher Repräsentation.

Die Münzensphäre erscheint deshalb als Bereich der Verkörperung, Wertsetzung und sichtbaren Geltung. Ein inneres Vermögen muss materielle Form annehmen, um in der Welt wirksam zu werden. Die Form kann das Vermögen tragen, aber nicht vollständig ersetzen. So wie ein königliches Porträt auf einer Münze nicht der lebendige Herrscher ist, ist Elenas Spiegelbild nicht die lebendige Elena.

Der Stab fügt dieser Sphäre ein Prinzip der Bemessung hinzu. Materieller Wert entsteht nicht allein durch Vorhandensein, sondern durch Unterscheidung, Begrenzung und Verhältnis. Gewicht, Maß und festgelegte Ordnung machen Dinge vergleichbar. Der sichtbare Stab kann daher auf der formalen Deutungsebene als Achse verstanden werden, an der das Bild ausgerichtet wird. Diese Bedeutung folgt aus seiner Gestalt und Stellung, nicht aus einer behaupteten konkreten Messhandlung.

Innerhalb der Münzreihe bezeichnet Elena eine Stufe der Verinnerlichung und Bewussterwerden. In der Zehn erscheinen zahlreiche runde Scheiben in einem kastenartigen Raum gesammelt. Beim Buben liegt eine einzelne Scheibe nahe dem Boden, während seine Aufmerksamkeit auf andere Lebewesen und Bewegungen gerichtet ist. Beim Ritter wird die runde Form in eine körperlich angespannte Bewegung einbezogen. Bei Elena wird sie zum Spiegel.

Die Reihe führt damit von äußerer Ansammlung über Begegnung und Bewegung zur reflektierten Gestalt. Die Münze wird nicht mehr nur gelagert, gefunden oder

getragen. Ihre Rundform gibt nun das Bild derjenigen zurück, die über die Sphäre herrscht. Materie wird zum Medium der Selbsterkenntnis.

Elena nimmt innerhalb dieser Entwicklung die dreizehnte Stellung ein. Die Zahl kennzeichnet sie als Königin und bezeichnet keine Menge dargestellter Münzen. Der Page steht für eine frühe Stufe der Begegnung und des Lernens; der Ritter verwirklicht seine Qualität in Bewegung; die Königin sammelt und verkörpert sie; der König führt sie in umfassendere äußere Ordnung.

Die Krone bestätigt, dass Elena den königlichen Bereich bereits erreicht hat. Ihr Rang ist sichtbar verwirklicht. Der Spiegel zeigt jedoch, dass Verwirklichung nicht das Ende innerer Arbeit bedeutet. Je höher der Rang, desto größer wird die Macht des eigenen Bildes. Die Königin muss daher nicht nur herrschen, sondern auch erkennen, welche Erscheinung ihre Herrschaft hervorbringt.

Der nachfolgende Münzkönig R. FILIPO trägt ebenfalls eine Krone. Seine Haltung ist stärker nach außen gerichtet. Er ist von Stab und mehreren runden Formen umgeben. Elena bildet die innere Voraussetzung dieser äußeren Ordnung. Sie verbindet das Bild mit einer Achse, bevor der König seine Herrschaft umfassend in den Raum setzt.

Zwischen Königin und König verläuft somit eine Bewegung von Selbstprüfung zu öffentlicher Verfügung. Elena hält den schmalen Stab vor dem Spiegel; Filipo führt herrscherliche Zeichen in eine weiter ausgreifende Ordnung. Ohne Elenas Stufe könnte äußere Herrschaft ihr Maß verlieren. Ohne den Übergang zum König könnte ihre Prüfung im Raum der Selbstbetrachtung verbleiben.

Zu den anderen Farben steht die Karte in einem differenzierten Verhältnis. Die Schwerter trennen, entscheiden und urteilen; Elena verwirklicht eine vergleichbare Unterscheidung zwischen lebendiger Person und Abbild. Die Stäbe entfalten Kraft, Richtung und Wirksamkeit; der schmale Stab in ihrer Hand bringt eine gerichtete Form in die ruhige Spiegelhandlung. Die Kelche thematisieren Gefäßlichkeit und Beziehung; die beiden sichtbaren Gefäße bleiben hier jedoch unbenutzt. Die Vermittlung erfolgt durch Blick, Spiegel und Maß.

In neuplatonischer Perspektive wird der Spiegel zum Modell der Teilhabe. Das Spiegelbild ähnelt Elena, ohne ihre Substanz zu besitzen. Es hängt von der Anwesenheit der lebendigen Gestalt ab. Das Abbild ist wirklich sichtbar, aber nicht selbstständig. Es offenbart etwas vom Urbild, ohne das Urbild vollständig zu enthalten.

Damit führt die Karte an eine Grundfrage neuplatonischer Erkenntnis: Wie kann das Eine in einem Bild gegenwärtig sein, ohne sich in diesem Bild zu erschöpfen? Elena bleibt eine ganze lebendige Person; der Spiegel zeigt lediglich ihr Gesicht. Das Teilbild nimmt an der Gestalt des Ganzen teil, bleibt aber begrenzt.

Der Stab kann innerhalb dieser formalen Ordnung als senkrechte Achse zwischen den Ebenen gelesen werden. Er verbindet nicht sichtbar Himmel und Erde und trägt kein eindeutig bestimmbares kosmisches Zeichen. Doch seine aufrechte Stellung führt Richtung in die Beziehung zwischen Person und Abbild ein. Er erinnert daran, dass Selbsterkenntnis nicht im Kreis des Spiegelbildes enden muss, sondern auf eine über das Bild hinausweisende Ordnung bezogen werden kann.

Die Krone bezeichnet die höchste sichtbare Stelle der menschlichen Gestalt. Der Sitz trägt den Körper von unten, die Krone bezeichnet den Rang von oben, der Spiegel steht vor dem Gesicht und der Stab verläuft zwischen Hand und Kopf. Aus diesen Formen entsteht eine vertikale und horizontale Ordnung: getragenes Fundament, aufgerichtete Achse, gekrönter Abschluss und kreisförmige Reflexion.

Für den Einweihungsschüler liegt darin eine präzise Lehre. Das Selbstbild muss stabil genug sein, um betrachtet zu werden. Zugleich bedarf es eines Maßes, das nicht aus dem Spiegelbild selbst stammt. Wer nur auf sein Bild blickt, kann in der eigenen Erscheinung eingeschlossen bleiben. Wer ein Maß hält, kann das Bild prüfen, ohne es zu vernichten.

Der Alexanderbezug darf erst innerhalb des größeren Hofkartensystems hinzutreten. Alexander, Olympias, Philipp und Nektanebos sind auf Elena nicht dargestellt. Die Karte zeigt keine Zeugung, Schwangerschaft oder Geburt. Auch die Gefäße liefern dafür keinen Bildbeleg.

Die Alexanderzeugungslegende, wie sie in der Tradition des Pseudo-Kallisthenes überliefert wird, erzählt, dass der ägyptische König und Magier Nektanebos Olympias durch astrologisches Wissen und eine angenommene göttliche Erscheinung täuscht und Alexander zeugt. Historisch galt Alexander als Sohn Philipps II.; die Nektanebos-Erzählung gehört zur späteren legendären Ausgestaltung seiner Herkunft.

Mit Elena verbindet diese Legende das Thema des wirksamen Bildes. Nektanebos bringt eine Erscheinung hervor, die für Wirklichkeit gehalten wird und dynastische Folgen erzeugt. Elena steht ihrem eigenen Abbild gegenüber und hält zugleich einen Stab. Sie verkörpert damit die Möglichkeit, Erscheinung und Maß zusammenzuführen.

Die Alexanderlegende zeigt, wie ein erzeugtes Bild Geschichte verändern kann. Elena zeigt den früheren Augenblick, in dem das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Erscheinung noch geprüft wird. Ihr Spiegelbild besitzt Macht über den Blick, doch der Stab führt eine zweite Instanz ein: eine Linie der Orientierung, die nicht mit der Spiegelfläche zusammenfällt.

Der Bezug zum Haus Este bleibt ebenfalls historisch abgestuft. Auf der Karte ist kein eindeutig identifizierbares Este-Wappen sichtbar. Elena darf nicht als Porträt einer bestimmten Este-Fürstin bezeichnet werden. Die Verbindung des Sola Busca

mit dem kulturellen Umfeld Ferraras und der Este bildet jedoch einen gewichtigen historischen Deutungsrahmen, auch wenn die konkrete Auftraggeberschaft nicht endgültig urkundlich gesichert ist.

Am Este-Hof verbanden sich dynastische Repräsentation, humanistische Bildung, Astrologie und Kunst. Fürstliche Bilder waren Träger politischer Geltung. Eine gekrönte Frau, die ihr eigenes Bild betrachtet und dabei einen Stab hält, konnte in einem solchen Milieu als Darstellung der Selbstordnung von Herrschaft verstanden werden. Entscheidend bleibt, dass die Karte selbst keine bestimmte historische Este-Person ausweist.

Eine unmittelbare Saturnikonographie ist auf der Karte nicht sicher festzustellen. Ein lesbares Saturnzeichen, eine Sense oder eine benannte Planetengestalt fehlt. Saturn kann daher nur als späterer astrologisch-hermetischer Deutungsschlüssel eingeführt werden. Peter Mark Adams' Saturn-These versteht das Sola Busca als verschlüsseltes initiatisches und theurgisches Bildsystem. Sie ist eine moderne hermetische Interpretation und nicht mit einer zweifelsfrei belegten ursprünglichen Bedeutung jeder Karte gleichzusetzen.

Vom sichtbaren Bildbefund aus lässt sich dennoch eine saturnische Entsprechung entwickeln. Der Spiegel besitzt eine feste Grenze. Der Stab bildet eine schmale, konzentrierte Gerade. Elena sitzt still. Ihre Aufmerksamkeit ist gesammelt. Die Krone bindet Rang an Ordnung und Verpflichtung. Diese Formen tragen die Qualitäten von Grenze, Konzentration, Zeit und Reifung.

Saturn erscheint hier nicht als bloßes Ende. Er ist das Prinzip, das Form ermöglicht. Der Spiegel kann nur spiegeln, weil seine Fläche begrenzt ist. Der Stab kann Richtung anzeigen, weil er eine klare Linie bildet. Die Krone kann Rang bezeichnen, weil sie eine bestimmte Ordnung sichtbar macht. Begrenzung wird zur Voraussetzung der Gestalt.

Darin verschränken sich Anfang und Grenze. Elena hat den Rang der Königin erreicht, doch die Begegnung mit ihrem Spiegelbild eröffnet eine neue Aufgabe. Die erreichte Form muss geprüft und ausgerichtet werden. Saturn bezeichnet die Kraft, die das Gewordene anhält, verdichtet und dadurch für eine neue Entwicklungsstufe vorbereitet.

Auch eine alchemistische Deutung muss bei dieser formalen Konzentration bleiben. Die Gefäße zeigen keinen sichtbaren Stoffprozess. Eine Destillation, Salbung, Füllung oder Mischung ist nicht dargestellt. Die alchemistische Bewegung liegt im Verhältnis der Formen: Der Kreis des Spiegels wird mit der Geraden des Stabes verbunden; das bewegliche Abbild begegnet einem festen Maß; die persönliche Erscheinung wird auf den königlichen Rang bezogen.

Das Verhältnis von Innen und Außen bleibt dabei offen. Der Spiegel zeigt die äußere Erscheinung, während Elenas Blick und Hand von einem inneren Bewusstsein

geführt werden. Die Krone ist äußerlich sichtbar, doch ihr angemessenes Tragen setzt innere Ordnung voraus. Der Stab steht zwischen beiden Ebenen als gehaltene Achse.

Auch Teil und Ganzes werden unterschieden. Das Spiegelbild zeigt einen Ausschnitt Elenas. Die ganze Königin umfasst Körper, Gewand, Hände, Krone, Sitz, Namen und Rang. Der sichtbare Teil ist wirklich, aber nicht vollständig. Weisheit beginnt mit der Fähigkeit, das Abbild anzuerkennen, ohne das Ganze auf dieses Abbild zu reduzieren.

Innerhalb des Gesamtweges der Kleinen Arkana ist die Königin der Münzen deshalb notwendig. Jede erworbene Fähigkeit muss eine sichtbare Gestalt gewinnen. Zugleich benötigt diese Gestalt ein Maß, damit sie nicht zur bloßen Selbstdarstellung wird. Elena hält beide Bedingungen in ihren Händen: die Erscheinung und die Achse ihrer Prüfung.

Ihre besondere Wahrheit liegt in der Verbindung von Krone, Spiegel und Stab. Die Krone bezeichnet verwirklichten Rang. Der Spiegel macht die Trägerin dieses Ranges sichtbar. Der Stab führt Maß, Richtung und Grenze ein. Wahre Herrschaft beginnt dort, wo ein Mensch sein Bild betrachten kann, ohne es für sein ganzes Wesen zu halten, und ein Maß bewahrt, das über die wechselnde Erscheinung hinausweist.



Eine gekrönte männliche Gestalt sitzt seitlich auf einem hohen, violett gefärbten Thron. Auf dessen vorspringendem unteren Sockel steht in schwarzen Majuskeln „R. FILIPO“. Der Oberkörper und das Gesicht sind nach links gewandt. Das lange braune Haar fällt bis auf die Schultern und reicht über einen Teil des Rückens. Die helle Krone besteht aus einem breiten Reif und mehreren hohen, spitz auslaufenden Zacken. Der Blick richtet sich nach links aus dem Bildraum hinaus. Der Mund ist geschlossen. Eine sprachliche Äußerung, ein Befehl oder eine andere mimisch eindeutig bestimmmbare Handlung ist nicht dargestellt.

Die Figur trägt ein rotes Obergewand mit breiten, gepolstert wirkenden Schulterpartien. Auf der Brust befinden sich zwei große, eingerollte

Linienornamente. Unterhalb der Brust liegen mehrere rundliche rote Formen, die in Reihen über den Rumpf verteilt sind. Der auf der rechten Bildseite sichtbare Ärmel endet oberhalb des Ellenbogens in einem grünlichen Stoffabschluss. Von dort verläuft ein entblößter Unterarm schräg nach links unten. Die zugehörige Hand liegt mit gestreckten Fingern auf einem sehr großen, annähernd ovalen Gebilde, das einen beträchtlichen Teil der unteren rechten Bildhälfte einnimmt.

Dieses ovale Gebilde besitzt einen breiten hellen Außenrand. Seine Innenfläche ist durch eine vom Zentrum ausgehende Spiralstruktur und durch mehrere nach außen laufende Teilungslinien gegliedert. Die radialen Linien überschneiden die spiralig geführten Zonen und unterteilen die Fläche in verschieden große Felder. Die Hand umfasst den Gegenstand nicht und hebt ihn nicht an. Sie liegt auf seiner oberen Fläche. Das Gebilde wird weder geöffnet noch sichtbar bewegt. Eine Öffnung ist nicht vorhanden. Ein Innenraum ist nicht sichtbar. Ein Inhalt ist nicht sichtbar. Es findet kein Einfüllen, Entnehmen oder Ausgießen statt.

Das rechte Bein der Figur ist angewinkelt und nach hinten geführt. Sein grün bekleideter oberer Abschnitt wird teilweise durch das blau-graue Spiralgebilde und durch die große ovale Scheibe verdeckt. Der rote Unterschenkel zieht sich schräg zum unteren linken Bildrand. Unterhalb des Knies befindet sich ein breiter gerüschter Abschluss mit zwei rundlichen roten Wülsten. Der rote Fuß reicht bis nahe an den linken Rand der inneren Bildfläche. Das Bein ist nicht zu einem Schritt nach vorn angesetzt. Die Figur erhebt sich nicht und verlässt den Thron nicht. Die Beinstellung gehört zur seitlichen Sitzhaltung und führt die sichtbare Körperbewegung nach hinten und abwärts.

Zwischen dem rechten Bein, dem Rumpf und dem linken Bildrand befindet sich ein blau-graues Gebilde mit deutlich eingerollter Binnenform. Sein äußerer Umriss ist unregelmäßig gerundet. Unten links läuft es in einen schmaleren, hakenartig zurückgebogenen Fortsatz aus. Eine Hand liegt mit gekrümmten Fingern an seinem oberen Rand oder auf seiner oberen Außenfläche. Die Finger greifen nicht in eine sichtbare Öffnung hinein. Ob das Gebilde als Muschel, hornartige Form, ungewöhnlich gestalteter Ausrüstungsgegenstand oder absichtlich mehrdeutiges Ornament zu bestimmen ist, lässt sich aus der Abbildung nicht zweifelsfrei entscheiden. Sicher sichtbar sind seine geschlossene Außenkontur, die ausgeprägte Spiralzeichnung und der zurückgebogene schmale Abschluss. Eine tatsächliche Öffnung, ein einsehbares Inneres und ein Inhalt sind nicht erkennbar. Das Gebilde darf daher nicht als geöffnetes Gefäß beschrieben werden.

Links vom Kopf verläuft ein langer senkrechter Stab. Sein oberes Ende trägt einen kugelförmigen Knauf. Dicht darunter ist ein kleines rechteckiges Feld befestigt, auf dem deutlich das Wort „PAX“ steht. Weiter unten überschneiden der Stab, eine gewundene schmale Schnur oder Bandschlinge und ein großer runder Gegenstand einander. Dieser runde Gegenstand besitzt einen kräftigen Außenrand und einen deutlich abgesetzten Mittelbuckel. Sein genauer Befestigungspunkt ist durch die Überlagerungen nicht vollständig sichtbar. Die sitzende Gestalt hält ihn nicht

erkennbar in einer Hand. Auch an diesem Gegenstand sind keine Öffnung, kein Innenraum und kein Inhalt festzustellen.

Hinter dem Oberkörper erhebt sich die hohe violette Rückenlehne des Thrones. Ihr oberer Abschluss bildet eine waagerechte Fläche. Darauf sitzt ein Adler. Sein Körper ist nach rechts gerichtet, während der Kopf nach links zurückgewandt ist. Der kräftige, gebogene Schnabel, der kompakte Körper und die Haltung kennzeichnen ihn als Adler. Beide Füße stehen auf dem oberen Abschluss des Thrones. Die Flügel sind angelegt. Der Adler fliegt nicht und greift nichts an. Er trägt keinen Gegenstand im Schnabel. Eine Leine oder eine andere sichtbare Verbindung zu einer Hand des Königs ist nicht vorhanden. Der Adler befindet sich oberhalb und hinter dem gekrönten Haupt, ohne die Krone zu berühren.

Hinter der Gestalt, dem Adler und den Gegenständen erstreckt sich ein blauer Himmel mit hellen, waagrecht gelagerten, wolkenartigen Streifen. Im unteren linken Bereich ist ein dunkler Landschaftsausschnitt sichtbar. Nahe dem linken Rand steht die Zahl 14. Die gesamte Szene ist von einem hellen Rahmen mit dunkler innerer Begrenzung umgeben. Außer der thronenden Gestalt ist kein weiterer Mensch dargestellt. Eine Begegnung, Übergabe, Zeugung, Krönung, Jagd oder militärische Handlung findet nicht statt. Ein eindeutig als Gefäß bestimmbarer Gegenstand ist im Bild nicht vorhanden. Folglich sind auch kein Gefäßinneres, kein Gefäßinhalt und kein Aufnahme-, Füllungs- oder Ausgießvorgang sichtbar.

Die formale Ordnung der Karte entsteht aus dem Zusammenwirken von Aufrichtung, Einrollung, Rückführung und erhöhter Wachsamkeit. Der Stab steigt nahezu senkrecht zum Wort „PAX“ auf. Krone, Oberkörper und Rückenlehne verstärken diese vertikale Achse. Über ihr sitzt der Adler als höchster belebter Bestandteil der Komposition. Den aufsteigenden Linien stehen mehrere kreisende Formen gegenüber: der große runde Gegenstand neben dem Stab, das blau-graue Spiralgebilde neben dem rechten Bein und die mächtige ovale Scheibe unter der ruhenden Hand.

Während der Stab nach oben weist, ziehen die Spiralformen den Blick in ihre Zentren. Während der Adler den höchsten Punkt des dargestellten Herrschaftsraumes besetzt, wird das rechte Bein nach hinten und abwärts geführt. Die Karte verbindet daher Höhe nicht mit körperlichem Vorwärtsdrang. Der König sitzt fest auf seinem Thron. Sein Blick reicht nach links, doch sein Körper bleibt gebunden. Seine Hände berühren zwei geschlossene Formen. Sein rechtes Bein führt nicht aus der Szene hinaus, sondern zurück in die räumliche Ordnung des Sitzens.

Auch der Adler trägt zu dieser Gegenläufigkeit bei. Sein Körper weist nach rechts, sein Kopf ist nach links zurückgewandt. Der König blickt ebenfalls nach links. Adler und Herrscher teilen damit eine Blickrichtung, obwohl ihre Körper entgegengesetzt ausgerichtet sind. Der Mensch sitzt nach links gewandt unterhalb des Adlers; der Adler steht nach rechts gerichtet über ihm und dreht den Kopf zurück. Zwischen beiden entsteht eine Verschränkung von gegenwärtiger Haltung und rückgerichteter Aufmerksamkeit.

Diese Übereinstimmung der Blicke ist sichtbar, ohne dass ein direkter Blickkontakt stattfindet. Der König schaut nicht zum Adler hinauf, und der Adler blickt nicht auf den König herab. Beide richten ihre Aufmerksamkeit in den linken Bildraum. Die Komposition stellt sie dadurch nebeneinander als zwei Ebenen einer gemeinsamen Wachsamkeit: unten die gekrönte menschliche Gestalt, oben der Adler. Der Thron verbindet beide. Der König sitzt in ihm; der Adler sitzt auf ihm.

Erst nach diesem Bildbefund darf die Interpretation beginnen. Die Sockelinschrift bezeichnet die Gestalt als „R. FILIPO“, als König Philipp. Innerhalb des Zusammenhangs der benannten Hofkarten ist damit mit hoher Wahrscheinlichkeit Philipp II. von Makedonien gemeint, der geschichtliche Vater Alexanders des Großen. Diese Identifikation beruht auf dem Namen und auf der Stellung der Hofkarten im Alexanderkreis. Sie bedeutet nicht, dass jedes Bilddetail eine bestimmte Begebenheit aus Philipps Leben illustriert. Die Karte zeigt weder eine Schlacht noch eine Hochzeit, weder Alexanders Geburt noch eine Begegnung Philipps mit Olympias. Sie zeigt einen thronenden König, das Wort „PAX“, mehrere geschlossene Rund- und Spiralformen und einen Adler auf dem Thron.

Der König ist die höchste Ranggestalt der Münzreihe. In ihm wird die Grundqualität der Farbe nicht mehr lediglich als gezählte Vielheit oder als Anordnung von Gegenständen vorgeführt, sondern als menschliche Haltung verkörpert. Der Rang bezeichnet einen Reifegrad, in dem eine Qualität nicht nur erfahren oder bewegt, sondern getragen und nach außen vertreten wird. Königliche Reife besteht hier nicht in sichtbarer Eroberung. Die Figur ist bewaffnet nicht eindeutig dargestellt, erhebt sich nicht und schreitet nicht voran. Ihre Macht erscheint als Anwesenheit, Ordnung und dauerhafte Bindung an den Thron.

Die Münzspäre betrifft alles, was Gestalt, Gewicht, Maß, Begrenzung, Wert und Dauer besitzt. Sie kann Besitz und Austausch einschließen, ist jedoch nicht auf Geld und Reichtum zu reduzieren. Auf dieser Karte wird weder gezählt noch bezahlt. Niemand übergibt oder empfängt eine Münze. Eine Schatztruhe ist nicht vorhanden. Die Qualität der Farbe erscheint vielmehr in den deutlich begrenzten Rundformen, im breiten Rand der ovalen Scheibe, in ihrer gegliederten Innenfläche und in der schweren Ruhe der thronenden Gestalt.

Das Wesen der Münze liegt in der Prägung. Ein Stoff wird abgegrenzt, geformt und mit einer öffentlich erkennbaren Geltung versehen. Er erhält ein Maß, eine Vorder- und Rückseite, einen Rand und eine Stellung innerhalb eines Austauschsystems. In entsprechender Weise verleiht ein König dem Raum seiner Herrschaft eine geordnete Form. Er setzt Grenzen, bestätigt Werte und gewährleistet Beziehungen. Seine Aufgabe ist nicht nur, Güter anzuhäufen, sondern ihre Geltung zu sichern.

Die große ovale Scheibe vor dem Unterkörper des Königs besitzt eine Mitte, einen Umkreis und zahlreiche gegliederte Zonen. Ihre sichtbare Struktur lässt sie als Form geordneter Vielheit erscheinen. Die radialen Linien teilen die Fläche, ohne sie zu zerbrechen. Die Spirale führt durch die Teilungen hindurch und bindet sie an ein

fortlaufendes Bewegungsprinzip. Kein einzelnes Feld bildet das Ganze; kein Feld liegt außerhalb des gemeinsamen Randes.

Die Hand des Königs ruht auf dieser gegliederten Fläche. Sie presst nicht zu und greift nicht um den Rand. Deshalb ist keine gewaltsame Besitzergreifung sichtbar. Die Berührung ist ruhig. In der Interpretation kann sie als Beziehung zwischen Souveränität und geordneter Materie verstanden werden. Der König beherrscht nicht dadurch, dass er die Scheibe an sich reißt, sondern dadurch, dass seine Hand auf ihr liegen kann, ohne ihre Gliederung zu verdecken oder zu zerstören.

Das nach hinten geführte rechte Bein verstärkt diese Form der Herrschaft. Es ist nicht der Körperteil eines Königs, der gerade zum Angriff oder zum triumphalen Auftritt ansetzt. Die Bewegung wird zurückgenommen. Der aufgerichtete Oberkörper und der hohe Stab werden durch eine rückwärts und abwärts gerichtete Beinlinie ausgeglichen. Äußere Autorität und körperliche Selbstbegrenzung erscheinen gleichzeitig.

Darin liegt eine besondere Reifestufe der Münzqualität. Unreife materielle Macht sucht fortwährend Vergrößerung. Sie will mehr Raum, mehr Gegenstände und mehr sichtbare Bestätigung. Reife Macht kann stillhalten, weil ihre Ordnung nicht in jedem Augenblick neu erzwungen werden muss. Das zurückgeführte Bein macht den König nicht handlungsunfähig. Es zeigt eine Kraft, die nicht vollständig in äußere Bewegung umgesetzt wird. Der König besitzt Handlungsmacht, hält sie aber in der Form.

Das Wort „PAX“ bezeichnet ausdrücklich den Frieden. Es steht auf einem kleinen rechteckigen Feld an dem aufrechten Stab. Der Friede wird daher nicht als idyllische Landschaft oder als Umarmung zweier Gegner gezeigt, sondern als öffentlich gesetztes Wort. Er erscheint als Bestandteil königlicher Repräsentation. Wie dieser Friede entstanden ist, bleibt unsichtbar. Es findet keine Verhandlung statt, und ein besiegter Gegner ist nicht anwesend. Aus der Aufschrift allein darf daher keine konkrete historische Friedenshandlung rekonstruiert werden.

Neben dem Namen Philipps gewinnt das Wort dennoch politische Tiefe. Philipp II. schuf die makedonische Vormacht durch Heeresreformen, Diplomatie, Bündnisse, dynastische Verbindungen, Eroberungen und Zwang. Der Friede eines solchen Königs ist nicht einfach das Gegenteil der Macht. Er kann deren Ergebnis und ihre dauerhafte Form sein. Herrschaft befriedet, indem sie widerstreitende Kräfte begrenzt und in ein geordnetes Verhältnis zwingt. „PAX“ kann deshalb sowohl Versöhnung als auch die durch Souveränität hergestellte Beendigung offener Auseinandersetzung aufrufen.

Der Adler über dem Thron steigert diese königliche Dimension. Er ist nicht bloß ein unbestimmter Vogel, sondern ein in der antiken und späteren politischen Bildsprache hervorgehobenes Hoheitszeichen. Seine Höhe, sein kräftiger Schnabel und seine Verbindung mit dem oberen Abschluss des Thrones lassen ihn als Bild überlegener

Schau und souveräner Macht erscheinen. Da er nicht fliegt und nicht angreift, ist diese Macht gegenwärtig, aber nicht entfesselt. Der Adler ist gesammelt wie der König.

Seine Stellung ist entscheidend. Er sitzt nicht auf der Hand des Herrschers und ist nicht als abgerichtetes Jagdtier dargestellt. Er befindet sich auf dem Thron selbst. Dadurch gehört er weniger zu einer persönlichen Tätigkeit des Königs als zur Bildordnung der Herrschaft. Er erhöht den Thron über die menschliche Gestalt hinaus. Die Souveränität, die der König verkörpert, erscheint damit an eine über ihm liegende Macht oder Idee rückgebunden.

In der antiken Symbolwelt ist der Adler besonders mit Zeus beziehungsweise Jupiter verbunden. Diese Zuordnung darf nicht ohne Weiteres als ursprüngliche astrologische Bedeutung der Karte behauptet werden. Ein Adler kann auch allgemein Herrschaft, Höhe, Sieg oder kaiserliche Macht bezeichnen. Im Zusammenhang mit Philipp und Alexander eröffnet seine Anwesenheit jedoch einen begründbaren mythologischen Resonanzraum. Alexander wurde in verschiedenen Überlieferungen nicht nur als Sohn Philipps, sondern auch als Sohn eines Gottes oder eines göttlich auftretenden Erzeugers verstanden. Der Adler kann die Spannung zwischen irdischem Königtum und überhöhter Abstammung begleiten, ohne dass das Bild eine bestimmte Zeugungsszene darstellt.

Die Alexanderzeugungslegende ist auf dieser Karte nicht unmittelbar abgebildet. Olympias erscheint nicht. Nektanebos erscheint nicht. Eine Schlange, ein Blitz, ein ausbrechendes Feuer und das Löwensiegel aus den antiken Berichten sind nicht sichtbar. Der Adler darf daher nicht rückwirkend zum Beweis einer dargestellten göttlichen Zeugung gemacht werden. Der Bezug entsteht erst aus dem Zusammenspiel des Namens Philipp, des königlichen Ranges, des Adlers und der übrigen Hofkarten.

Plutarch berichtet von mehreren Vorzeichen, welche die Geburt Alexanders umgaben. Olympias habe von einem Blitz geträumt, der ihren Leib traf und ein sich ausbreitendes Feuer entzündete. Philipp wiederum habe im Traum den Leib seiner Frau mit einem Siegel verschlossen, dessen Bild einen Löwen zeigte. Die Deuter verstanden dies als Hinweis auf eine Schwangerschaft und auf die gewaltige Natur des künftigen Sohnes. In dieser Überlieferung bleibt Philipp der Vater, doch die Geburt erhält eine übermenschliche Aura.

Die Alexanderromanze verändert die Erzählung. Der geflohene ägyptische König und Magier Nektanebos nähert sich Olympias unter dem Anschein des Gottes Ammon und wird zum geheimen Erzeuger Alexanders. Philipp bleibt der öffentlich anerkannte königliche Vater. Die Legende spaltet damit die Vaterschaft in zwei Ebenen: in die sichtbare dynastische Geltung und in die verborgene, magisch-göttlich überhöhte Zeugung.

Innerhalb dieser Spannung erhält die Karte des Philipp ihre besondere Stellung. Er ist der Vater der Form, des Namens, des Reiches und der politischen Anerkennung. Er setzt Alexander in eine sichtbare Genealogie ein. Die Legende entzieht ihm jedoch die ausschließliche Verfügung über den Ursprung. Der Sohn gehört zur Ordnung Philipps und überschreitet sie zugleich. Die Münzspäre, die auf Prägung und Geltung beruht, eignet sich deshalb besonders für die Verkörperung dieser öffentlichen Vaterschaft.

Wie eine Münze durch die Autorität des Prägeherrn gültig wird, erhält der Sohn durch den anerkannten König seinen dynastischen Ort. Diese Analogie darf nicht mit einer konkreten Bildhandlung verwechselt werden. Die Karte zeigt keine Anerkennung Alexanders und keine Prägung einer Münze. Doch Name, Rang und die beherrschende Rundform erlauben es, Philipps Funktion als Gewährsmann äußerer Geltung zu verstehen. Er ist nicht notwendig der verborgene Ursprung, wohl aber die sichtbare Instanz, durch die Herkunft gesellschaftliche und politische Form gewinnt.

Die große Scheibe darf ebenfalls nicht unmittelbar mit dem Löwensiegel aus Philipps Traum gleichgesetzt werden. Auf ihr ist kein Löwe sichtbar. Ihre geschlossene, gegliederte Fläche und die darauf ruhende Hand können jedoch einen vorsichtigen Resonanzraum für das Thema von Prägung und Besiegelung bilden. Die Karte zeigt nicht den Leib der Olympias, sondern eine geordnete Rundform. Die historische Erzählung und das Bild begegnen einander daher nicht in einer gegenständlichen Identität, sondern in der formalen Idee gültiger Begrenzung.

Der Adler erweitert diese Vaterschaftsfrage nach oben. Philipp ist der irdische König auf dem Thron; der Adler sitzt über ihm. In einer vorsichtigen mythologischen Lesart kann darin das Verhältnis von menschlicher Legitimation und göttlicher Überhöhung anklingen. Der König gibt dem Sohn den irdischen Namen und das Reich. Die Legende gibt ihm eine andere, übermenschliche Herkunft. Das Bild entscheidet diesen Gegensatz nicht. Es ordnet jedoch einen Adler oberhalb des gekrönten Vaters an und lässt beide in dieselbe Richtung blicken.

Gerade diese gemeinsame Blickrichtung verhindert eine einfache Gegnerschaft. Der Adler verdrängt Philipp nicht. Er sitzt auf dessen Thron. Der König wiederum versucht nicht, den Adler zu ergreifen oder zu beherrschen. Beide gehören derselben vertikalen Ordnung an. Die höhere Macht und die menschliche Souveränität erscheinen nicht als identisch, aber als aufeinander bezogen. Der Thron trägt den König und den Adler zugleich.

Innerhalb der Münzreihe ist der König der Punkt, an dem die Entwicklung der Farbe in personale Autorität übergeht. Die gezählten Karten sind überschritten; an die Stelle der Zahl tritt die benannte Gestalt. Doch die Vielheit ist nicht verschwunden. Sie kehrt in den Teilungen der großen Scheibe wieder. Der König trägt die geordnete Vielheit in seinem Bildraum. Rang bedeutet daher nicht Loslösung vom Vorangegangenen, sondern dessen Zusammenfassung in einer Haltung.

Die vorausgehenden Hofgestalten führen zu diesem Punkt hin. Der unbenannte Bube verkörpert eine noch nicht durch einen historischen Namen festgelegte Möglichkeit. Der Ritter Sarafino bringt Bewegung und individuelle Ausrichtung in die Farbe. Die Königin Elena trägt die Münzqualität in einer weiblich bestimmten Form von Würde und dynastischer Gegenwart. Mit „R. FILIPO“ erreicht die Reihe die ausdrücklich bezeichnete königliche Souveränität.

Der König schließt die Münzreihe ab, aber nicht das größere System. Sein Name weist auf Alexander voraus. Philipp ist in geschichtlicher und legendärer Hinsicht ein Ursprung, dessen Bedeutung erst im Sohn sichtbar wird. Die Münzreihe endet somit bei einer Gestalt, die zugleich Grundlage einer anderen Entwicklung ist. Das Ende der Farbe öffnet einen Übergang in den umfassenderen Alexanderkreis der Hofkarten.

Der Adler verstärkt diesen Übergangscharakter. Als Höhenzeichen weist er über die schwere, begrenzte Münzspäre hinaus. Er sitzt jedoch auf dem Thron und bleibt mit ihr verbunden. Die Karte trennt das Hohe nicht vom Materiellen. Der Adler schwebt nicht frei im Himmel; seine Füße stehen auf der architektonischen Form der Herrschaft. Das Geistige oder Übergeordnete wird nicht als Flucht aus der Verkörperung gezeigt, sondern als höchste Instanz einer verkörperten Ordnung.

Darin berührt die Karte ein neuplatonisches Grundverhältnis. Das Höhere hebt das Niedere nicht einfach auf. Es ordnet, belebt und übersteigt es. Der Adler kann in einer späteren philosophischen Lesart die Fähigkeit der Seele versinnbildlichen, sich über die Vielheit zu erheben und eine umfassendere Ordnung zu schauen. Doch er bleibt auf dem Thron niedergelassen. Die Schau ist nicht von der Welt getrennt. Sie muss in eine tragfähige Form zurückkehren.

Die große Scheibe erlaubt eine verwandte Analogie. Ihre Mitte, ihr Umkreis und ihre gegliederten Felder können als formales Gleichnis einer geordneten Vielheit betrachtet werden. Es ist nicht historisch bewiesen, dass die Scheibe ausdrücklich den Kosmos darstellt. Gleichwohl zeigt sie sichtbar ein Ganzes, dessen Teile auf eine Mitte und einen gemeinsamen Rand bezogen sind. Der König berührt diese Ordnung; der Adler überblickt sie von oben. Berührung und Schau bilden zwei verschiedene Beziehungen zum Ganzen.

Der König entspricht dabei nicht dem Einen selbst. Er gehört zur Welt der geprägten und begrenzten Formen. Seine Aufgabe besteht darin, das Viele in ein gerechtes Verhältnis zu bringen. Der Adler bezeichnet demgegenüber die Möglichkeit einer höheren Übersicht. Der König berührt die Ordnung von innen; der Adler steht oberhalb ihrer menschlichen Verwaltung. Die Karte verbindet dadurch Immanenz und Transzendenz, ohne sie zu vermischen.

Der Bezug zum Haus Este liegt nicht in einem eindeutig sichtbaren Wappen. Kein Bildelement darf ohne ausreichenden Nachweis nachträglich zum Este-Emblem erklärt werden. Auch der Adler ist nicht allein aufgrund seiner Art als spezifisches

dynastisches Zeichen des Hauses Este zu bestimmen. Der historische Bezug liegt zunächst im kulturellen Raum Ferraras: in der dortigen Hof- und Tarocchi-Kultur, in den gelehrten Bibliotheken, in der Pflege antiker Stoffe und in der Verbindung von Kunst, Diplomatie und dynastischer Selbstdarstellung.

Peter Mark Adams misst diesem Ferrareser Umfeld große Bedeutung bei. Seine Rekonstruktion verbindet das Sola Busca mit den intellektuellen Netzwerken der oberitalienischen Eliten, mit der Alexanderliteratur, dem Neuplatonismus, der Astrologie, der Theurgie und heterodoxen religiösen Strömungen. Diese moderne hermetische Gesamtdeutung ist ein bedeutender Interpretationsansatz, aber keine in allen Einzelheiten gesicherte historische Erklärung. Insbesondere eine unmittelbare Auftraggeberschaft einer bestimmten Este-Person bleibt von der allgemeineren kulturellen Verankerung in Ferrara zu unterscheiden.

Historisch wichtig ist die politische Spannung zwischen Ferrara und Venedig. Der Krieg von 1482 bis 1484 hatte schwere Verwüstungen und wirtschaftliche Belastungen hinterlassen. In einem solchen Umfeld konnte „PAX“ eine konkrete Dringlichkeit besitzen. Frieden war nicht bloß eine abstrakte Tugend, sondern eine Ordnung nach Gewalt, Verlust und diplomatischem Ringen. Dennoch nennt die Karte keinen bestimmten Vertrag und kein datierbares Ereignis. Die Inschrift eröffnet den politischen Horizont, ohne ihn vollständig zu bestimmen.

Der Adler kann innerhalb dieses Horizonts zugleich Souveränität und überlegene Macht verkörpern. Er sitzt ruhig, doch sein Platz über dem König macht deutlich, dass Frieden nicht mit Schwäche gleichgesetzt wird. Die Karte stellt eine Friedensordnung dar, die unter dem Zeichen höchster Wachsamkeit steht. Der Adler schläft nicht. Sein Kopf ist zurückgewandt. Der Friede bleibt aufmerksam gegenüber dem Raum, aus dem Gefahr oder Erinnerung zurückkehren könnten.

Die rückgerichtete Kopfhaltung des Adlers entspricht dem nach hinten geführten rechten Bein des Königs. Oben wendet sich der Kopf zurück; unten wird das Bein zurückgeführt. Zwischen beiden liegt der aufrechte Oberkörper. Dadurch wird Rückwendung zu einem durchgehenden Strukturprinzip. Der König richtet sich in der Gegenwart auf, bleibt aber körperlich und geistig an das Vorhergehende gebunden. Herrschaft ohne Erinnerung wäre blind; Erinnerung ohne gegenwärtige Ordnung bliebe wirkungslos.

Die beiden Spiralförmigkeiten vertiefen diesen Gedanken. Die Spirale ist eine Linie der Wiederkehr, die dennoch nicht einfach an denselben Punkt zurückführt. Sie bewahrt die Beziehung zur Mitte und verändert zugleich den Abstand zu ihr. In der Karte begegnet sie in einer kleineren unregelmäßigen und einer größeren gegliederten Form. Der König berührt beide. Er steht dadurch zwischen Konzentration und Entfaltung, zwischen innerem Keim und ausgearbeiteter Ordnung.

Diese Deutung beruht ausschließlich auf der sichtbaren Wiederholung der Spiralstruktur. Sie setzt keinen verborgenen Gefäßinhalt voraus. Weder das blau-

graue Gebilde noch die große Scheibe ist geöffnet. Die Karte handelt daher nicht von Empfang oder Ausgießung. Ihre Dynamik liegt nicht im Austausch eines Stoffes, sondern in der Formung von Bewegung. Das Kreisende wird begrenzt, ohne vollständig angehalten zu werden.

Hier öffnet sich die saturnische Deutungsebene. Sie ist nicht als historisch gesicherte ursprüngliche Bedeutung auszugeben, sondern als moderner hermetisch-astrologischer Schlüssel, den besonders Adams auf das gesamte Deck bezieht. Saturn verkörpert in dieser Lesart Zeit, Grenze, Tod, Konzentration, Melancholie, Weisheit und Transformation. Er begrenzt das Alte, verdichtet seine Kräfte und führt es an einen Punkt, an dem eine neue Gestalt entstehen kann.

Auf der Karte ist kein eindeutig identifiziertes Saturnzeichen sichtbar. Zudem besitzt der Adler in der antiken Planetensymbolik eine naheliegendere Beziehung zu Zeus beziehungsweise Jupiter. Gerade daraus entsteht jedoch eine bedeutsame Spannung. Der Adler bezeichnet Höhe, Souveränität und Weite; die geschlossenen Spiralformen, der breite Rand der Scheibe, die Sitzhaltung und das nach hinten geführte Bein bezeichnen Konzentration und Grenze. Eine jupiterhafte Erhöhung steht einer saturnischen Verdichtung gegenüber.

Diese beiden Ebenen müssen nicht gegeneinander ausgespielt werden. Königliche Reife verlangt beides: den weiten Blick und die Fähigkeit zur Begrenzung. Eine Herrschaft, die nur ausdehnt, wird maßlos. Eine Herrschaft, die nur begrenzt, erstarrt. Der Adler eröffnet die Höhe; die Münzsphäre gibt ihr Gewicht. Der Adler sieht über den unmittelbaren Ausschnitt hinaus; die Hand des Königs bleibt auf der gegliederten Form. Schau und Verkörperung werden aufeinander bezogen.

In hermetischer Sprache könnte diese Beziehung als Spannung zwischen Expansion und Kontraktion verstanden werden. Der Adler strebt seinem Wesen nach zur Höhe, obwohl er hier ruht. Die Spirale zieht Bewegung um eine Mitte zusammen. Der König hält beide Kräfte in einer einzigen Komposition. Seine Aufgabe besteht nicht darin, eine von ihnen zu vernichten, sondern sie in ein fruchtbares Verhältnis zu bringen.

Saturnische Weisheit liegt gerade in dieser Begrenzung der Ausdehnung. Sie erkennt, dass jede Macht eine Zeit und jede Gestalt einen Rand besitzt. Der breite Außenrand der großen Scheibe macht ihre Endlichkeit sichtbar. Die Teilungen im Inneren erhalten nur deshalb Zusammenhang, weil sie den Rand nicht überschreiten. Grenze ist hier nicht das Gegenteil von Ordnung, sondern ihre Voraussetzung.

Doch Grenze kann zur Erstarrung werden. Was Frieden schafft, kann Widerspruch unterdrücken. Was Werte prägt, kann sich selbst zum einzigen Maß erklären. Was die Teile um eine Mitte ordnet, kann jede andere Mitte ausschließen. Die geschlossenen Formen des Bildes bewahren ihre Struktur, öffnen sich aber nicht. Ihre Prüfung besteht daher nicht im Empfang eines neuen Inhalts, sondern in der Frage, ob ihre Geschlossenheit noch lebendige Bewegung zulässt.

Die Spiralzeichnung beantwortet diese Frage zumindest formal. Innerhalb der geschlossenen Ränder bleibt Bewegung sichtbar. Die Form ist begrenzt, aber nicht tot. Sie kreist, gliedert und führt weiter. Saturn ist in dieser Lesart nicht bloß das Ende, sondern die Kunst, eine Bewegung so weit zu konzentrieren, dass aus ihr eine neue Stufe hervorgehen kann.

Philipp verkörpert genau diesen Übergang. Historisch schuf er die militärischen, politischen und wirtschaftlichen Voraussetzungen für Alexanders Eroberungen. Er selbst führte die von ihm vorbereitete asiatische Unternehmung nicht mehr aus. Sein Ende wurde zur Voraussetzung des neuen Anfangs. In der Alexanderlegende ist er zudem der sichtbare Vater einer Gestalt, deren Ursprung über ihn hinaus gedeutet wird. Er begrenzt und ermöglicht zugleich.

Der Adler auf seinem Thron macht diese Überschreitung sichtbar, ohne sie als Handlung darzustellen. Er sitzt oberhalb Philipps und blickt mit ihm in dieselbe Richtung. Das Höhere löst den König nicht ab, sondern erscheint bereits innerhalb seiner Herrschaftsordnung. Alexander wird aus einer Welt hervorgehen, die Philipp geschaffen hat, aber er wird deren Grenzen überschreiten. Der Adler kann deshalb vorsichtig als Vorzeichen einer über Philipp hinausführenden Souveränität gelesen werden, nicht als Porträt Alexanders und nicht als Beweis einer konkreten Geburtslegende.

Im Verhältnis zu den anderen Farben erfüllt die Münzspähre die Aufgabe der Verkörperung. Die Stäbe bringen Impuls, Richtung und Wachstum hervor. Die Kelche gestalten Umfassung, Beziehung und Austausch. Die Schwerter unterscheiden, trennen und entscheiden. Die Münzen geben diesen Bewegungen Gewicht, Dauer und eine begrenzte Form. Ohne Verkörperung bliebe der Impuls unbefestigt, die Beziehung gestaltlos und die Entscheidung ohne bleibende Folge.

Der König der Münzen ist daher nicht bloß Herr äußerer Güter. Er ist die Instanz, an der eine Ordnung tragfähig wird. Seine Hände berühren Formen; sein Körper bleibt auf dem Thron; sein Bein ist zurückgeführt; der Adler hält die Höhe besetzt. Jeder Teil der Komposition trägt zur Sammlung bei. Nichts wird ausgeschüttet oder zerstreut. Die Karte zeigt konzentrierte Souveränität.

Ihre menschliche Bedeutung liegt in der Fähigkeit, Macht zu tragen, ohne sie fortwährend ausüben zu müssen. Der reife Herrscher erkennt, dass Stärke nicht nur im Voranschreiten liegt. Sie kann sich ebenso im Zurücknehmen, Erinnern und Begrenzen zeigen. Das nach hinten geführte Bein widerlegt das Bild des unaufhörlichen Eroberers. Der Adler widerlegt zugleich jede Gleichsetzung von Ruhe und Blindheit. Die Kraft ruht, aber sie wacht.

Damit erhält die Karte ihre innere Dramaturgie. Unten bindet der Thronsockel den König an seinen Namen. In der Mitte liegen Körper, Hände und Spiralformen. Links steigt „PAX“ am Stab empor. Oben sitzt der Adler. Der Weg führt von der historischen Person über die geordnete Materie und den verkündeten Frieden zur

erhöhten Schau. Gleichzeitig führen Bein und Adlerkopf zurück. Aufstieg und Rückwendung geschehen gleichzeitig.

Innerhalb des Gesamtweges der Kleinen Arkana ist diese Karte notwendig, weil Einweihung nicht bei innerer Erkenntnis stehen bleiben darf. Erkenntnis muss Gestalt annehmen, Verantwortung begründen und eine dauerhafte Ordnung hervorbringen. Doch jede verkörperte Ordnung muss sich daran erinnern, dass sie nicht der letzte Ursprung ist. Der König sitzt unter dem Adler. Seine Hand liegt auf der Scheibe, aber er ist nicht mit ihrer Mitte identisch. Sein Name steht am Sockel, nicht am Himmel.

Die besondere Wahrheit des Königs der Münzen liegt daher in einer Souveränität, die sich zugleich erhöht und begrenzt weiß. Philipp ist König, Vater und Begründer; dennoch weist die Alexanderlegende über seine sichtbare Vaterschaft hinaus. Er schafft den Boden für ein Reich, das seine eigene Lebenszeit überschreiten wird. Der Adler über ihm verkörpert nicht seine Entmachtung, sondern die größere Ordnung, an der seine Herrschaft teilhat.

Saturnisch gesprochen wird Philipp zur Grenze, an der das Alte seine höchste Form erreicht und gerade deshalb dem Neuen weichen muss. Jupiterhaft gesprochen öffnet der Adler die Höhe und die Weite künftiger Herrschaft. Die Münze hält beide Kräfte in der Welt der Gestalt. So verbindet die Karte Konzentration und Erhebung, Rückwendung und Vorausschau, Frieden und Macht, Ende und Anfang.

Der König der Münzen lehrt damit, dass wahre Herrschaft weder im rastlosen Voranschreiten noch im starren Festhalten besteht. Sie entsteht dort, wo eine Gestalt ihre Grenze anerkennt, ihre Kräfte sammelt und etwas Tragfähiges hinterlässt. Das rechte Bein geht nicht voran. Der Adler fliegt nicht auf. Dennoch ist die Karte voller vorbereiteter Bewegung. Gerade in der Ruhe wird das Kommende möglich. Der König vollendet seine Form, damit eine größere Geschichte beginnen kann.

Inhaltsverzeichnis

Das Sola Busca – Bildkosmos der Renaissance und Weg der Einweihung	5
Peter Mark Adams – Das Spiel des Saturn: Die Entschlüsselung des Sola-Busca-Tarocchi – Eine hermetische Deutung des Sola-Busca-Tarots.....	12
Herkunfts- und Besitzgeschichte (Provenienz) des Sola Busca Tarot	19
Die Miniaturisierung von Geheimwissen in der Platonischen Magie- und Mystiktradition und das Sola Busca Tarot als Beispiel	25
Das Sola-Busca-Tarot als heidnisches Renaissance-Grimoire – die Metaphysik, die Kosmologie, die rituelle Praxis – der <i>Picatrix</i>	32
Die Hofkarten des Sola-Busca-Tarots nach Peter Mark Adams.....	40
Alexander der Große in der Karte König der Schwerter im Sola Busca Tarot	46
Georgios Gemistos Plethon in der Karte 10 Kelche im Sola Busca Tarot	52
Plutarch – Leben, Werk, Philosophie, Religion und seine Bedeutung für das Sola Busca Tarot ..	58
Das Heidnische Weltbild und Heidnische Kosmologien im Sola Busca Tarot	66
Die Übernahme der Originalmotive des Sola Busca Tarot in das Waite/Smith Tarot und in andere Decks ab 1909	73
Die Familie Este im Sola Busca Tarot	80
Die Elitenfamilien als Adressat des Sola Busca Tarot	86
Die Kleinen Arcana des Sola Busca Tarot	92
Die Stäbe	93
Das As der Stäbe.....	93
Die 2 Der Stäbe.....	105
Die 3 der Stäbe.....	120
Die 4 der Stäbe.....	133
Die 5 der Stäbe.....	145
Die 6 der Stäbe.....	156
Die 7 der Stäbe.....	169
Die 8 Der Stäbe.....	181

Die 9 der Stäbe.....	193
Die 10 der Stäbe	200
Bube der Stäbe.....	207
Ritter der Stäbe	214
Königin der Stäbe	221
König der Stäbe	228
Die Schwerter	235
As der Schwerter	235
2 der Schwerter	242
3 der Schwerter	249
4 der Schwerter	256
5 der Schwerter	263
6 der Schwerter	270
7 der Schwerter	277
8 der Schwerter	285
9 der Schwerter	292
10 der Schwerter.....	299
Bube der Schwerter.....	309
Ritter der Schwerter	317
Königin der Schwerter	327
König der Schwerter	334
Die Kelche	341
As der Kelche	341
2 der Kelche	351
3 der Kelche	358
4 der Kelche	366

5 der Kelche	375
6 der Kelche	384
7 der Klche	393
8 der Kelche	401
9 der Kelche	410
10 der Kelche.....	418
Bube der Kelche	427
Ritter der Kelche.....	434
Königin der Kelche	444
König der Kelche	454
Die Münzen.....	464
As der Münzen.....	464
2 der Münzen.....	471
3 der Münzen.....	479
4 der Münzen.....	487
5 der Münzen.....	494
6 der Münzen.....	501
7 der Münzen.....	510
8 der Münzen.....	517
9 der Münzen.....	524
10 der Münzen	532
Bube der Münzen	544
Ritter der Münzen.....	554
Königin der Münzen.....	561
König der Münzen	570
