

Günter Brucher, Christina Pichler

# Paolo Veroneses Taufe Christi

## als Exempel für die differenzierte Darstellung des Waldes als Kulisse in der venezianischen Kunst des Cinquecento<sup>1</sup>

Bäume sind Sinnbilder für den ewigen Kreislauf des Werdens und Vergehens, des Sterbens und der Wiedergeburt. Für Letztere stehen insbesondere die Laubbäume, während die Nadelbäume die Unsterblichkeit repräsentieren.<sup>2</sup> Des Weiteren dienen Bäume als Verbindung zwischen Irdischem und Himmlischem, da deren Wurzeln tief in der Erde verankert sind, während ihre Kronen scheinbar mit dem Himmel verschmelzen. Es erscheint somit nicht verwunderlich, dass religiöse Motive häufig in eine Waldlandschaft eingebettet sind, unterstützt diese doch den mystisch-sakralen Charakter der Darstellung. Die Ausführung einer Waldszenerie hinsichtlich Aufbaus, Farbgebung und ikonografischen Gehalts kann die Aussage und die Stimmung eines Bildes stark beeinflussen. Als Beispiel hierfür seien im Folgenden vier Gemälde des – aus Verona stammenden und später in Venedig äußerst erfolgreich wirkenden – Malers Paolo Veronese (1528–1588) vorgestellt, welche die Taufe Christi abbilden und allesamt dem Spätwerk des Meisters zuzuschreiben sind. Wenngleich auch alle vier Bilder eine üppige Waldlandschaft als Szenerie aufweisen und der figürliche Aufbau sehr ähnlich gehalten ist, entsteht dennoch in jedem Bild ein differenzierter Ausdruck, dessen Palette von einem friedlich-natürlichen Charakter bis zu einem eher düster-mystischen reicht.

Die Taufe Christi (1583/84)<sup>3</sup> im Florentiner Palazzo Pitti gilt als jenes der zahlreichen Gemälde desselben Motivs Veroneses, das qualitativen Führungsanspruch

1 Die nachfolgenden Ausführungen sind inspiriert von: Günter Brucher, *Geschichte der venezianischen Malerei*, Bd. 6: Paolo Veronese und Jacopo Bassano, Wien 2019, S. 288–292.

2 Hildegard Kretschmer, *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*, Stuttgart 2011.

3 Paolo Veronese, *Die Taufe Christi*, 1583/84, Öl auf Leinwand, 195 x 131,5 cm, Florenz, Palazzo Pitti.





**Abb. 2: Paolo Veronese, Die Taufe Christi, 1582, Malibu, J.P. Getty Museum**  
(Foto: The J. Paul Getty Museum)

← **Abb. 1: Paolo Veronese, Die Taufe Christi, 1583/84, Florenz, Palazzo Pitti**  
(Foto: Gallerie degli Uffizi)

erhebt (Abb. 1).<sup>4</sup> Alter ikonografischer Tradition folgend, zeigt das Bild eine annähernd symmetrische Figurenkomposition, bei der der heilige Johannes der Täufer den in sich kauern den Christus deutlich überragt. Zwischen ihnen befindet sich ein zum Täufer bewundernd emporblickender Engel, während seine beiden Christi Gewand bereithaltenden Begleiter vom linken Bildrand angeschnitten werden. Als Kulisse der Szenerie dient ein in dunklen Tönen gehaltener Wald, angedeutet durch Gebüsch und mächtig aufragende Stämme mit recht kargem Geäst. Der Täufer ist in einer instabilen Pose wiedergegeben, er stützt den linken Fuß sowie die linke Hand auf den abgesägten Baumstamm neben ihm. Dieser symbolisiert den Triumph des Christentums über das Heidentum<sup>5</sup> und geht auf die Donareiche zurück, welche der heilige Bonifatius im Jahr 723 fällen ließ, um die Ohnmacht der altgermanischen Götter zu beweisen.<sup>6</sup> Die Eiche galt als eines der wichtigsten germanischen Heiligtümer. Bonifatius statuierte mit seiner Handlung ein Exempel, das aufzeigen sollte, dass das Heidentum gegenüber dem Christentum unbedeutend war. Die Charakterisierung dieser Taufe als ein „geheimnisvolles Ereignis“ lässt sich wohl durch die rahmende, tief schattende Baumvegetation begründen, die mit dem Figurenensemble einen markanten Chiaroscuro-Kontrast erzielt. Dahinter erscheint der fensterartig gerahmte Ausblick auf den hellgrau-blauen Himmel. Die Heiliggeisttaube hebt sich deutlich und strahlend von der dunklen Vegetation ab und scheint so zusätzliche Wirkung zu erlangen. Den Pflanzen fehlt es an Detailreichtum, einzelne Blätter sind zwar definiert, doch erscheinen sie kaum plastisch. Sie treten räumlich in den Hintergrund, was innerhalb der Komposition auch ihr Zweck ist – sie hinterfangen das Bildmotiv, lassen es hervortreten und verschmelzen an den Rändern mit der Dunkelheit.

Etwas anders verhält es sich mit dem Bild der Taufe Christi (1582)<sup>7</sup> in Malibu (Abb. 2). Die raumgreifende Landschaft versinkt nicht im Dunkel und erscheint deshalb viel detailreicher – nicht zuletzt aufgrund der bis in den Hintergrund differenzierten Wiedergabe des Laubwerks der Bäume. Auch lassen sich hier merkbare Unterschiede in der Farbgebung feststellen, die eine Palette von einem sehr dunklen Grün bis zu einem hellen, mit Stich ins Gelbe reichenden Grün abdecken. Die Feinteiligkeit des Blattwerks ist überaus bemerkenswert und hebt sich deutlich vom himmelblauen, mit Wolkenformationen teils bedeckten Hintergrund ab. Die Natur wirkt hier viel lebendiger und naturalistischer als im Pitti-Werk, der Fluss Jordan im Mittelgrund verstärkt diesen Eindruck mit seiner lebhaften, durchschimmernden

4 Brucher 2019, S. 288.

5 Brucher 2019, S. 290.

6 Herbert Gutschera/Joachim Maier/Jörg Thierfelder (Hg.), *Geschichte der Kirchen. Ein ökumenisches Sachbuch mit Bildern*, Freiburg 2003, S. 77 f.

7 Paolo Veronese, *Die Taufe Christi*, 1582, Öl auf Leinwand, 108,5 x 89 cm, Malibu, J.P. Getty Museum.





**Abb. 3: Paolo Veronese, Die Taufe Christi, um 1580–1588, London, Courtauld Institute**  
(Foto: London Courtauld Institute)



**Abb. 4: Paolo Veronese und Werkstatt, Taufe Christi, um 1585, Verona, Museo di Castelveccchio** (Foto: Verona, Musei Civici, Archivio fotografico. Foto Ottica Nodari di Caliaro Nereo)

Oberfläche. Die Haltung Christi mit ausgebreiteten Armen, dessen Haupt sich exakt im Zentrum des Bildes befindet, nimmt bereits Bezug auf die Kreuzigungspose. Das labile Standmotiv – das Spielbein scheint mit dem Knie zu enden – lässt ihn schier emporschweben und imitiert die Haltung der Heiliggeisttaube unmittelbar über ihm. Der Täufer gießt mit einer andächtig-lethargischen Bewegung die Wasserschale über den Heiland aus. Sein Fellmantel widerspricht sich selbst in seiner asketischen Bedeutung durch den Hermelinbesatz und die königliche Färbung in sattem Violett. Der zierliche Kreuzstab, der stark vom rechten Bildrand angeschnitten wird, scheint eins mit der umgebenden Natur zu werden und fällt nur durch das helle, zweifach um ihn gewundene Band dem Betrachtenden ins Auge. Den wesentlichsten Unterschied zur Florentiner Version bildet die den Bildraum in drei Zonen strukturierende Waldlandschaft, die einen beinahe autonomen Charakter beansprucht.

Ähnlich, wenn auch weniger autonom, verhält sich die Landschaft im Bild der Taufe Christi (um 1580–88)<sup>8</sup>, das sich heute in London befindet (Abb. 3). Die Szenerie erscheint ebenfalls in helles Licht getaucht und durch die am oberen Bildrand schwebende Heiliggeisttaube von innen heraus beleuchtet. Ihr Strahlen erzeugt kontrastreiche Lichtpunkte auf den Blättern der Waldlandschaft im Hintergrund. Diese erhält dadurch einen lebendigen Charakter, was ihr eine gewisse Wirkung innerhalb des Bildes verleiht. Der Engel im rechten unteren Bildteil interagiert mit dem Wald, indem er mit der linken Hand einen üppig begrünten Zweig packt, der vom rechten Bildrand angeschnitten wird. Der Engel scheint sich mit seinem ganzen Körpergewicht an dem Zweig festzuhalten, das instabile Standmotiv kann allein durch die Unterstützung der Vegetation in Balance bleiben. Die Wolkenformationen sind hier sehr kompakt gemalt, sodass sie Felsen ähneln, was der Darstellung von hinten eine karge, kühle Begrenzung gibt, die sich erst durch die einsetzende Baumlandschaft auflockert. Der Wald fungiert hier im Gegensatz zu den schroffen Wolken als friedlich-freundliche Kulisse, was sich auch im ruhigen Wasser des Flusses erkennen lässt. Christus ist in einer vorwärtsschreitenden Bewegung dargestellt, die Arme vor der Brust verschränkt, das Haupt geneigt. Sein roter Umhang bildet einen starken Kontrast zu den Grün- und Brauntönen der ihn umgebenden Landschaft. Der Täufer steht neben Christus auf einem Felsen, den Oberkörper von ihm wegbewegt. Der ausgestreckte rechte Arm ist über den Kopf des Heilands geführt, die Schale ist gerade so weit geneigt, dass sich ein dünnes Rinnsal daraus ergießt. Ikonografisch bedeutsam sind die beiden Bäume hinter dem ins Geäst fassenden Engel, deren Stämme sich überkreuzen, was einerseits die Kreuzigung Christi vorwegnimmt, andererseits eine natürliche Barriere bildet, ganz

8 Paolo Veronese, Die Taufe Christi, um 1580–1588, Öl auf Leinwand, 53,3 x 44,5 cm, London, Courtauld Institute.

so, als würde die bedeutsame Szene durch die verschränkten Baumstämme geschützt, wie durch eine „Naturmauer“.<sup>9</sup> Nur diese beiden Bäume sind im Mittelgrund des Bildes angesiedelt, während die restliche Vegetation einen flächigen Hintergrund erzeugt, der auf der linken Seite mit einer Holzkonstruktion (Wehranlage, Brücke?) am Ufer des Jordan endet. Der Kreuzstab des Täufers verläuft parallel zum linken der beiden Stämme, welche durch ihre Verschränkung die Kreuzbalken nachahmen.

Als letztes Beispiel sei hier die Taufe Christi (um 1585)<sup>10</sup> Veroneses mit Beteiligung seiner Werkstatt angeführt, die in Verona zu finden ist (Abb. 4). Kompositionell ist diese ähnlich zu jener von Florenz und auch hier ist alles in Dunkelheit gehüllt. Wo der Künstler beim Florentiner Beispiel zumindest beim Himmel hellfreundliche Akzente zu setzen vermochte, ist in diesem Gemälde lediglich die Taube von einem Strahlen umgeben, das sich auch im hinter Wolken verborgenen und leicht aufblitzenden Himmelreich wiederfindet, das durch eine Schar Puttoköpfchen angedeutet wird. Christus ist in einer Pose zwischen Niedersinken und Emporsteigen gefangen, die gefalteten Hände sind in Richtung des Täufers gerichtet. Dieser steht in torsierter Haltung und scheint sich vom Taufakt wegbewegen zu wollen, lediglich der rechte Arm mit der Taufschale bildet einen Ruhepol. Der linke Arm ist seitlich emporgehoben und wird durch den vom rechten Bildrand angeschnittenen Pfeiler verdeckt, über den ein weißer Stoff gebreitet ist (Christi Kleidung?). Die Vegetation verteilt sich hier auf drei Ebenen: vorne die begrünte Fläche, auf der Johannes steht, mittig zwei auseinanderstrebende Baumstämme, deren Kronen kaum ersichtlich sind, und hinten eine undurchdringliche Baumfront, welche den rückwärtigen Abschluss des Bildes darstellt. Der Wald ist sehr durchbrochen und wiederum in die Rolle als Kulisse zurückgestuft, als autonomes Motiv hätte er in dieser Form keinen Bestand.

Anhand der vier oben angeführten Bildbeispiele zeigt sich sehr anschaulich, wie sich der Wald gezielt als Stimmungsträger und Kulisse mit mehr oder weniger autonomem Charakter als Medium in der Malerei einsetzen lässt. Er ist dabei maßgeblich an der zu übermittelnden Botschaft beteiligt und dient – spitz formuliert – als Friedensstifter oder Unheilbringer; eine idyllische Waldszenerie in helles Licht getaucht vermittelt ein gänzlich anders Bild als ein düsterer Hain, bei dem kaum Details im Dunkel auszumachen sind. Dazwischen liegen zahlreiche Nuancen, die vom Künstler entsprechend eingesetzt und adaptiert werden können, um die jeweilige Bildaussage zu unterstützen. Paolo Veronese vermochte dies vorzüglich und kreierte somit sehr unterschiedliche Atmosphären für ein und dasselbe Bildmotiv.

9 Margit Stadlober, *Der Wald in der Malerei und der Graphik des Donaustils*, Böhlau-Wien 2006, S. 286.

10 Paolo Veronese und Werkstatt, *Taufe Christi*, um 1585, Öl auf Leinwand, 270 x 165 cm, Verona, Museo di Castelveccchio.