



Winckelmann Akademie  
München

***Schriftenreihe der Winckelmann Akademie für  
Kunstgeschichte München***

***Textbeitrag Nr. 30, November 2020***

[www.winckelmann-akademie.de](http://www.winckelmann-akademie.de)

## **Jan Brueghel d. Ä. (1568 – 1625): „Jonas entsteigt dem Walfisch“**

**Ein meisterliches Kabinettstück der flämischen Spätrenaissance**

**Dr. Gerd Michael Köhler**

Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München

Ein verborgener Schatz ist es, der sich in der reichhaltigen Sammlung der flämischen Malerei der Alten Pinakothek München befindet: ein Tafelbild von eher kleiner Dimension. Es misst nur ca. 56 cm in der Breite und etwa 34 cm an Höhe.

Sinnvollerweise hat es seinen Platz nicht in einem der großen Säle, sondern in einem der Seitenkabinette gefunden, wo es unter den anderen Bildern ähnlichen Formats besser zur Geltung kommt.



**Abb. 1 Jan Brueghel d. Ä., Jonas entsteigt dem Walfisch**

München, Alte Pinakothek, Dat. ca. 1597/98

Bevor der Künstler näher vorgestellt wird, sei zunächst einer genauen Analyse unterzogen, was auf dem Gemälde im Einzelnen zu sehen ist.

Der Blick eines jeden Betrachters fällt sicher zuerst einmal auf einen leuchtend roten Fleck in der unteren, rechten Partie, welcher aus der ansonsten dunklen Behandlung des Malgrundes sofort hervorsticht. Bei näherer Betrachtung erkennen wir einen

weißhaarigen und weißbärtigen älteren Mann, gekleidet in ein strahlend rotes Gewand, welches durch die direkte Beleuchtung einer externen Lichtquelle von halblinks geradezu herausstrahlt. Der Mann entsteigt soeben mit vor der Brust gefalteten Händen und schräg nach oben gerichtetem Blick ausladenden Schritts dem Maul eines großen Fisches. Dieser ist aus einem stürmisch bewegten Gewässer von rechts bis an den Strand herangeschwommen – man kann auch im Mittelgrund seinen aus dem Wasser ragenden dunklen Schwanz sehen - und öffnet bereitwillig sein großes Maul, um den Mann aus seinem Inneren ans Tageslicht steigen zu lassen. Der Strand, dem der Mann nach links zustrebt, zeigt sich sandfarben und ist ebenfalls beleuchtet. Er ist steinig, und bei genauem Hinsehen bemerkt man allerlei angeschwemmtes Wassergetier, darunter Muscheln und zwei Schnecken. Links leitet ein dunkelgrünes Strandgestrüpp über in eine stark bewegte, im gleichen Farbton gehaltene Wasserfläche, die sich von links unten nach rechts oben fortsetzt. In Strandnähe zeigt sie, wiederum beleuchtet, ein breites, helles Gischtband und geht dann allmählich in das dunkle Blaugrün des Gestrüpps über, um schließlich in ein grün hinterfangenes Schwarz zu münden.

Links – und wenn man genau an den rechten Bildrand blickt auch rechts – wird die unruhige Wasserfläche begrenzt durch einen Küstensaum dunkler, fast schwarzer Felsberge. Der am nächsten gelegene Fels zeigt sich auffällig beleuchtet. Diese Beleuchtung wird auch links und mittig weiteren herausragenden Felsblöcken zuteil. Hinter deren letztem werden die Umrisse einer Stadt mit Türmen und sonstigen Befestigungsanlagen angedeutet.

Zum oberen Ende des Mittelgrundes scheint der schwarze, unruhige Küstensaum links und rechts geradezu einen Riegel zu bilden, welcher das stürmische Gewässer und das Geschehen im Vordergrund von einer fernen, ruhigen, elliptisch in die Landschaft hineingesetzten blauen Wasserfläche im rechten Hintergrund abschließt. Auf ihr sind bei genauer Betrachtung Schiffe zu erkennen. In der Zusammenschau der beiden Wasserflächen wird deutlich, dass sie beide dem Meer, und zwar demselben Meer, angehören, wobei der vordere stürmische Bereich eine Bucht bildet, während der hintere ruhige Teil nach rechts offen dasteht. Er wird auf seiner linken Seite von der weitergeführten Küstenlandschaft umfasst, die sich in ihrem Verlauf nach hinten vom Schwarz im Mittelgrund in ein Blau verwandelt. Die Küstenlandschaft verschwindet immer mehr nach hinten, ihre Oberfläche verkleinert sich und löst sich schließlich gegenständlich auf. Ein derartiges Auflösen eines

landschaftlichen Hintergrundes, dessen Bestandteile wie Bewuchs oder Bebauung zunächst deutlich erkennbar sind, dann aber mit zunehmender Entfernung zum Horizont hin in eine immer undeutlichere Wahrnehmbarkeit geraten und in eine blaue Farbe umschlagen, trägt der Erfahrung Rechnung, dass für das menschliche Auge warme Farben optisch mit zunehmender Entfernung durch den atmosphärischen Dunst immer stärker absorbiert werden, und wird in der Kunstgeschichte als Luftperspektive bezeichnet.

Der obere Teil der Bildfläche, in dem wir den Himmel über dem Geschehen verorten können, bietet parallel zur Landschaft einen allmählichen Farbwechsel vom Schwarz der Unwetterwolken im Vordergrund links zu einer nach rechts in den Hintergrund immer klarer ins Blau führenden Farbgebung, die von einem weniger bedrohlich erscheinenden Wolkenbild ausgehend abrupt in einen weißen Lichtfleck mündet; dort zeigt sich der strahlend helle, von Wolken nicht mehr verdeckte Himmel.

Die Gesamtgestaltung der Szenerie zeigt neben dem konkreten Geschehen im rechten Vordergrund gleichzeitig den Übergang eines tosenden Unwetters hin zum Abzug der Wolken und der Beruhigung des Sturms und des Meeres. Es wird also ein sogenanntes Seestück mit einer narrativen Szene kombiniert. Derartige Kombinationen finden sich unter anderem in der niederländischen Malerei der Spätrenaissance, also gegen Ende des 16. Jahrhunderts, wobei der Begriff „niederländisch“ sowohl das Gebiet der heutigen Niederlande als auch Flandern, den heute flämischsprachigen Teil Belgiens, umfasst.

In und seit der Renaissance wurde vom Künstler erwartet, dass die Malerei oder die skulpturale Darstellung eines Geschehens eine Geschichte erzählt, eine „storia“.

Derartige Geschichten sind im Wesentlichen aus zwei Bereichen entnommen: der antiken griechisch-römischen Mythologie oder der Bibel. Mit beidem waren die potentiellen Käufer der Kunstwerke, hohe Adelige und/oder Geistliche sowie reiche Kaufleute, vertraut. Sie wussten auf Anhieb, dass die bildliche Darstellung eines Menschen, der gerade von einem übergroßen Fisch freigegeben wird, der Bibel entnommen ist, nämlich dem Buch Jona des Alten Testaments. Dort wird von dem Propheten Jona erzählt, der sich einem Auftrag des altbiblischen Gottes Jahwe, der Stadt Ninive den baldigen Untergang zu predigen, weil sie durch die Untaten ihrer Bewohner in Gottes Ungnade gefallen war, durch die Flucht mit einem Schiff entziehen wollte. Als das Schiff auf dem Meer fuhr, schickte Gott einen Sturm, durch welchen es in Seenot geriet. Dies wurde seitens der Besatzung als Zorn Gottes

gedeutet, und die Matrosen führten diesen Zorn auf die Mitnahme Jonas zurück. In ihrer Not warfen sie ihren Passagier mit dessen Zustimmung über Bord, woraufhin das Meer sogleich aufhörte zu toben. Jona aber wurde von einem großen Fisch verschlungen. Nach drei Tagen im Bauch des Fisches, in welchem der Prophet inständig zu Gott um Rettung betete, spie ihn der Fisch auf Geheiß Gottes an Land, und Jona ging, wie ihm geheißen, nach Ninive und kündigte dort die nahe Vernichtung der Stadt durch Jahwe aufgrund der Bosheit ihrer Bewohner an. Auf unserem Bild wird das Ausspeien des Propheten eher als dessen Entlassung aus dem Fischinneren dargestellt. Der weniger schrecklich als vielmehr fast schon gemütlich wirkende Fisch liefert ihn ganz friedlich, wie es scheint, am Ufer des stürmischen Meeres in der Nähe der im Hintergrund auf den Felsen sichtbaren Stadt Ninive ab. Der Prophet wiederum entsteigt zügig dem Fischbauch und dankt Gott, wie im Bibeltext erwähnt, für seine Errettung. Er wird sich sodann auf den Weg in die Stadt machen, um sich dort seines Auftrags zu entledigen.

Es stellt sich nunmehr die Frage nach dem Schöpfer des Gemäldes. Eine Signatur, welche einen Hinweis hierzu geben könnte, ist auf der Bildplatte aus Eichenholz nicht vorhanden, wohl aber auf der Rückseite ein sogenanntes Tafelmacherzeichen. Es stammt von demjenigen Handwerker, welcher die Holztafel zum Bemalen zurichtete und eine Grundierung aufbrachte – damals ein eigenes, vom Maler verschiedenes Handwerk. Dieses Zeichen verweist auf Antwerpen als Entstehungsort. Eine mittlerweile durchgeführte dendrochronologische Untersuchung der Tafel lässt ihre Verwendung als Malgrund etwa ab 1587 erkennen. Erworben hat das Gemälde dann alsbald Kurfürst Maximilian I. von Bayern für seine Sammlung, was später zu ihrer Aufnahme in den Bestand der Alten Pinakothek in München führte.

Bereits im Inventar der Kammergalerie der Münchner Residenz von 1627/30 findet sich eine Werkzuweisung; es ist dort die Rede von einem „Täfelein 1 Schuech 4 ½ Zoll hoch und 11 Zoll breit darauf der Prophet Jonas, wie er von dem Walvisch widerumb ausgeworffen wird, mit ainer schönen Landtschafft vom Prügel gemalt“. Dass mit dem „Prügel“ als Maler Jan Brueghel der Ältere (d. Ä.) gemeint ist, ergibt zweifelsfrei ein stilistischer Vergleich mit anderen Arbeiten dieses Künstlers und ist daher heute unbestritten. Streitig ist demgegenüber der Entstehungszeitpunkt des Bildes. In der Forschung wurde er sowohl auf die Zeit um das Jahr 1595 als auch auf jene um 1600 datiert.

Wer war nun Jan Brueghel d. Ä.? Es handelt sich um den jüngeren Sohn Pieter Brueghels d. Ä., des bekannten „Bauernbrueghels“. Geboren 1568 in Brüssel, erhielt er ersten Zeichenunterricht von seiner Großmutter, der nicht unbedeutenden Malerin Mayken Verhulst, ging dann zur weiteren Ausbildung nach Antwerpen und vervollständigte seine Kenntnisse und Fertigkeiten auf einer langen, Ende der 1580er Jahre angetretenen Reise über Köln nach Italien, zunächst nach Neapel und dann nach Rom. Dort machte er engere Bekanntschaft mit anderen aus Deutschland und den Niederlanden stammenden Künstlern und begegnete erstmals seinem lebenslangen Gönner Kardinal Federico Borromeo. Diesem folgte er nach Mailand. Im Jahr 1596 kehrte Brueghel schließlich nach Antwerpen zurück und ließ sich dort dauerhaft als Maler nieder, nachdem er 1597 als Mitglied in die Malergilde „Zum heiligen Lukas“ aufgenommen worden war.

Innerhalb der Antwerpener Malergilde spielte der Künstler bald eine geachtete Rolle. Bereits für 1601/02 wurde er zu ihrem Dekan ernannt. Peter Paul Rubens wurde zum Freund und Taufpaten seiner Kinder, unter ihnen sein Sohn Jan, nachmals ebenfalls erfolgreicher Maler und unter dem Namen Jan Brueghel der Jüngere (d. J.) bekannt. Es kam auch zu einer engen Zusammenarbeit seines Vaters mit anderen Gildemeistern, darunter Rubens, und, wie damals in den Niederlanden üblich, zum Schaffen von Gemälden in Arbeitsteilung, in welcher jeder mitwirkende Maler Teile des Gemäldes beisteuerte. Die Bilder wanderten also in verschiedenen Stadien ihrer Vollendung von einem Atelier zum nächsten. Hierbei glänzte der Künstler besonders als Maler von prächtigen Blumenarrangements in feinsten Ausarbeitung, was ihm den Beinamen „Blumenbrueghel“ eintrug. 1604 besuchte er die damalige kaiserliche Residenzstadt Prag, wo er am Hofe Kaiser Rudolfs II. Gelegenheit hatte, die damals neueste Stilrichtung des Manierismus kennen zu lernen. Aus Prag zurückgekehrt, erwartete ihn im Jahr 1606 die Ernennung zum Hofmaler des Statthalterpaares Erzherzog Albrecht von Österreich und seiner Frau Isabella, die in Brüssel residierten. Für den Brüsseler Hof schuf er in der Folge zahlreiche Gemälde. Aber auch viele andere Aufträge gerade von Kunstsammlern aus dem hohen Adel, dem hohen Klerus und der reichen Kaufmannschaft wurden ihm zuteil. Er malte Bilder aller Formate, oft, wie im vorliegenden Fall, kleinformatige Sammlerstücke, und bediente dabei viele Genres: neben Blumenbildern, Stillleben und Landschaften finden sich auch allegorische Darstellungen, solche von Ereignissen aus der klassischen griechisch-römischen Mythologie sowie biblische Szenen.

Sein Ansehen als zu seiner Zeit überaus gefragter Maler und seine daraus erwachsenden zahlreichen lukrativen Aufträge ermöglichten ihm ein Leben in Wohlstand. Zwei eingegangene Ehen brachten reichen Kindersegen. Zahlreiche Schüler – an erster Stelle zu nennen wäre hier sein Sohn Jan Brueghel d. J. – fanden sich in seiner Werkstatt ein, die später selbst zu gefragten Künstlern werden sollten. Eine Cholera-Epidemie in seiner Wirkungsstätte Antwerpen beendete am 13. Januar 1625 sein erfülltes Leben. Er wurde 57 Jahre alt.

Seit der Hochrenaissance des 16. Jahrhunderts war die Qualität einer Malerei wesentlich vom so genannten „disegno“ des Werkes abhängig, womit aber nicht im engeren Sinn die Zeichnung, sondern die Konzeption eines Gemäldes gemeint war, die dann ihren Niederschlag in seiner Konstruktion fand. In unserem Fall ist der Bildinhalt in seiner Zusammensetzung als Naturdarstellung einerseits und der figürlichen Szene im rechten Vordergrund andererseits in einer klaren, von vorne nach hinten schrägperspektivischen Anlage in drei Räume gegliedert, nämlich Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund. Der diagonale Aufbau zeigt sich, insoweit von der Lichtführung unterstützt, in der Linie vom hellen Fleck links mittig im Wasser nach rechts oben zu der ebenfalls hellen Himmelsöffnung. Ihr folgt die vordere linke Küstenlinie, wengleich ihre Schräge im Mittelgrund endet und sie, wie bereits ausgeführt, durch eine neue elliptische Küstenlinie entlang der ruhigen Meeresbucht fortgeführt wird.

Die genannten drei Räume weisen jeweils Übergänge zu anderen Farbgebungen auf, über die wir bereits gesprochen haben. Die insgesamt dunkel wirkenden Partien der Landschaft sowie auch des vorne aufgepeitschten Wassers des Meeres bis in die hinteren ruhigen Zonen, nehmen den größten Raum des Bildes ein. Dennoch erfasst man als Betrachter mit dem ersten Blick wie automatisch angezogen das rote Gewand der Menschenfigur vorne rechts und anschließend den vorne aus dem Wasser ragenden großen Fischkörper. Der ist, ebenso wie der Strandabschnitt in linken Vordergrund, in einer mit dunkler Profilierung aufgesetzten ockergelben Farbe gehalten, was ihn aus dem Grün des Meeres und dem blauschwarzen Dunkel von Land und Himmel heraushebt. Diese kontrastierende Farbkombination sorgt für Abwechslung und auch für eine zusätzliche Bewegung im Bild.

Jan Brueghel zeigt bei dem Ganzen in bester niederländischer Maltradition eine lockere, routiniert wirkende Feinheit der Malweise, die bis ins Detail geht. Nehmen wir als Beispiel die Gestaltung der Haut des großen Fisches, seit jeher für einen Wal

gehalten. Dort tupft der Maler mit feinstem Pinselstrich Unebenheiten hinein, welche der Natur entsprechen. Es gelingt hier sogar, auch taktile Reize zu erzeugen, ist man doch als Betrachter versucht, die „Schrumpelhaut“ des Tieres einmal vorsichtig zu berühren. Im Übrigen hat sich Brueghel für die Darstellung des Wals sicherlich graphischer Vorlagen bedient, vielleicht auch aus gedruckten naturwissenschaftlichen Büchern; möglicherweise hat er sogar an der Küste Flanderns einen gestrandeten Wal selbst gesehen und zeichnerisch aufgenommen. Auch das links unten im Bildraum auf dem Strandabschnitt sichtbare Meeresgetier wie Muscheln und Schnecken ist in akribischer Feinmalerei ausgeführt, mit wenigen Strichen in seiner Kontur umrissen und anschließend nur noch mit einigen locker aufgetupften Farbflecken moduliert. Hier standen wiederum graphische Vorlagen Pate, oder auch Skizzen, die der Künstler selbst nach der Natur angefertigt haben mag. Derartige Vorlagen und auch gesammelte eigene Vorarbeiten fanden sich seinerzeit in jeder Werkstatt, erhalten sind sie leider nur selten.

Was abschließend noch zu klären bleibt, sind die Aussagen, welche in dem Gemälde jenseits des rein optisch Gebotenen getroffen werden. Gerade in der niederländischen Malerei des Mittelalters, oder wie hier, der frühen Neuzeit hat man innerhalb der Kunstgeschichtswissenschaft verschlüsselte Botschaften entdecken wollen, welche allenthalben in jedem dargestellten Ding stecken sollen. Auch wenn man diesen „disguised symbolism“ (E. Panofsky) nicht übertreiben und zu viel an letztlich Spekulativem in das Werk hineininterpretieren sollte, lässt sich doch im Rekurs auf die der Darstellung zugrunde liegende biblische Geschichte von Jona, dem Propheten, Folgendes feststellen:

Seit jeher wurde in der christlichen Theologie der vom Fisch zunächst verschlungene und dann nach drei Tagen im dunklen Fischbauch wieder ausgespiene Jona als Symbol des Todes und der Auferstehung Christi gesehen. Christus selbst weist im Matthäusevangelium auf diese Präfiguration hin und vergleicht die drei Tage des Menschensohnes im Grab, im Inneren der Erde, mit der ebenfalls drei Tage dauernden Zeit des Propheten im Bauch des Fisches (Mt 12,38-40). So, wie Christus über den Tod triumphiert hat und bereits im Mittelalter wie ein Triumphator im heidnischen Rom im Augenblick seiner Auferstehung von den Toten in leuchtend rotem Gewand dargestellt wird, gilt das auch hier für Jona. Hier wie dort führt der Weg aus der Finsternis ins Licht, aus dem Dunkel des Todes zum Licht des Lebens. Das wird auch im Aufbau des Bildes deutlich: Herrscht links noch ein heftiger



Seesturm, so nimmt er und das Dunkel des Himmels nach rechts fortschreitend immer mehr ab. Und nicht von ungefähr strebt Jona, in volles Licht gesetzt, einem Ufer entgegen, auf dem sich Muscheln und Schnecken finden – in der christlichen Ikonografie Symbole der Auferstehung am Jüngsten Tag.

Die Aussage des Bildes geht aber noch weiter, und sie ganz zu erschließen, fiel den zeitgenössischen „bibelfesten“ Betrachtern sicher nicht allzu schwer: Jona bezeichnet im Bibeltext den Ort seines Gefangenseins, den Bauch des Fisches, als Grab. Er wird daraus befreit, als er seinen Ungehorsam gegenüber Gott und seine Flucht bereut und Gott um Rettung bittet. Dann ist es ihm möglich, dem Fischmaul, dem Rachen des Todes, zu entsteigen. Vermittelt wird hier also, dass der Mensch Gottes Ratschluss nicht entfliehen kann. Aber Gott rettet auch denjenigen, der es zunächst versucht hat und seinen Widerstand dann bereut, aus den schlimmsten Gefahren und bringt ihn auf den rechten Weg zurück.

Dieses frühe Gemälde Jan Brueghels d. Ä. wird so letztlich zum Trostbild und tut als solches an demjenigen, der sich seiner Botschaft öffnet, seine Wirkung bis heute. In der Entwicklung seines Schöpfers zu einem bis heute berühmten Künstler nimmt es bereits vieles der späteren reifen Werke vorweg und ist selbst bereits ein veritables Meisterwerk. Sicher nicht von ungefähr hat es der kunstsinnige bayerische Kurfürst Maximilian I. seinerzeit in der Kammergalerie der Münchner Residenz in unmittelbarer Nähe seiner Privaträume aufhängen lassen; er wusste bestimmt, warum.

### **Literaturauswahl**

Klaus Ertz und Christa Nitze-Ertz: Jan Brueghel der Ältere. Kritischer Katalog der Gemälde, 4 Bände, Lingen 2008-2010

Bayerische Staatsgemäldesammlungen München (Hg.): Alte Pinakothek. Flämische Malerei, Museumskatalog, München 2009

Mirjam Neumeister (Hg.): Brueghel. Gemälde von Jan Brueghel dem Älteren, Ausst. Kat., Alte Pinakothek München, München 2013

Erwin Panofsky: Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character, Cambridge/Mass. 1953

### **Bildnachweis**

Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München, Bildarchiv