

Stephanie Schoger

Gerard ter Borch

und der WESTFÄLISCHE
FRIEDENSKONGRESS
1648 in MÜNSTER





Stephanie Schoger

Gerard ter Borch und der Westfälische Friedenskongress 1648 in Münster

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2020 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Lindenstraße 14, D-50674 Köln
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Gerard ter Borch, Beschwörung der Ratifikation des Friedens von Münster
am 15. Mai 1648, 1648, Öl auf Kupfer, 45,4 × 58,5 cm, Rijksmuseum Amsterdam.

Korrektur: Dore Wilken, Freiburg
Einbandgestaltung: Guido Klütsch, Köln
Satz: Michael Rauscher, Wien

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-412-51781-6

Inhalt

1	Einleitung	7
1.1	Fragestellung	8
1.2	Forschungsstand	9
	Dank	14
2	Die Gesandten und ihre Maler	15
2.1	Künstlerkonkurrenz Van Hulle – Ter Borch?	25
3	Gerard ter Borch in Münster	29
3.1	Der Einzug Adriaen Pauws in Münster	29
3.1.1	Stadtansicht mit Staffagefiguren – oder mehr?	40
3.1.2	Repräsentations- oder Ereignisbild	44
3.2	Die Verhandlungen und ihre Gesandten	50
3.2.1	Die Beedigung des Spanisch-Niederländischen Friedens im Rathaus zu Münster am 15. Mai 1648	53
3.2.2	Arbeiten für die Gesandtschaften	78
3.2.2.1	Allegorie auf den Westfälischen Frieden	78
3.2.2.2	Bildnis von vier Franziskanermönchen	83
3.2.2.3	Bildnis des Dr. Vopiscus Fortunatus Plemp	86
3.2.3	Die Gesandtenporträts	88
4	Das Skizzenbuch Ter Borchs	101
5	Ter Borch – Inventor eines neuen Friedensbildes	117
6	Fazit	143
7	Literaturverzeichnis	149
8	Personenregister	165

1 Einleitung

Dreißigjähriger Krieg und Westfälischer Friedenskongress – kaum ein historisches Ereignis ist von Forschung und Geschichtsschreibung mit einer solchen Intensität bearbeitet worden. Der Dreißigjährige Krieg, der 1618 mit dem böhmischen Aufstand begann und sich bis 1648 rund 30 Jahre hinstreckte, galt bis zum Ersten Weltkrieg als größte Katastrophe in Deutschland und Mitteleuropa.¹ Dabei handelt es sich hier nicht um ein rein deutsches Phänomen, einen »Teutschen Krieg«², wie Günter Barudio behauptet, sondern einen Konflikt, der das damalige Europa in seiner Gänze betraf. Es griffen hier verschiedene einzelne Auseinandersetzungen ineinander, sodass neben dem Kampf des Hauses Habsburg, das seine Vormachtstellung in Europa behaupten musste, der Unabhängigkeitskampf der nördlichen Niederlande gegen Spanien, die Außenpolitik Schwedens und nicht zuletzt der konfessionelle Konflikt innerhalb der Stände im Deutschen Reich das Geschehen dominierten, und es bis dato unbekannte Ausmaße annehmen ließ. Es sollte der erste Frieden sein, der mithilfe eines internationalen Kongresses, auf dem nahezu alle europäischen Mächte vertreten waren, geschlossen wurde. Bis weit ins 16. Jahrhundert hinein war es an der Tagesordnung, dass ausschließlich Fürsten und andere Potentaten Frieden unter ihresgleichen schlossen, ohne dabei auf Mittelsmänner angewiesen zu sein. Mit dem beginnenden 17. Jahrhundert kommt es zu einer grundlegenden Verschiebung der bisherigen Verhältnisse. Infolge des Humanismus hatte der Adel an Macht verloren und die Bürger – und damit die Staaten – waren nun für Friedensschlüsse zuständig. Auch 1648 ist es diplomatischen Verhandlungen zu verdanken, dass ein Frieden verwirklicht werden konnte. Der Unterzeichnung der Verträge in Münster war ein fünf Jahre andauernder Friedenskongress der Kriegsparteien vorausgegangen. Im heutigen Politikverständnis ist der Westfälische Friede jedoch vor allem ein Waffenstillstandsvertrag, da er nur das Ende der Kampfhandlungen sowie einige wichtige Grundsatzentscheidungen festschrieb. Einzelheiten wurden auf einem separaten Friedensexekutionstag geregelt, der ein Jahr später in Nürnberg stattfand. In Münster wurde 1648 mit dem Waffenstillstandsvertrag ein Grundstein

1 Zum Dreißigjährigen Krieg vgl. z. B. BURKHARDT 1992; DARBY 2001; REPGEN 1982/2015.

2 Vgl. hierzu Barudio 1985.

für den Westfälischen Frieden gelegt. In erster Linie beendet er aber nicht nur den Dreißigjährigen Krieg in Mitteleuropa, sondern auch den achtzigjährigen Unabhängigkeitskrieg der Niederlande gegen Spanien.

Der Westfälische Frieden gilt bis heute als Vorbild für fast alle späteren Friedensschlüsse. Der Allgemeine Friede – *pax universalis* – der in den Verträgen ausgehandelt worden war, trug zur gesamteuropäischen Stabilität bei und garantierte bis zur Französischen Revolution eine lange Periode des Friedens.

Während des Kongresses sahen sich die Verhandlungsparteien einer bis dahin nicht gekannten Herausforderung gegenüber. Der Westfälische Friedenskongress war der erste seiner Zeit, auf dem die jeweiligen Kriegsparteien durch Diplomaten vertreten waren.

1.1 Fragestellung

Gerard ter Borch war einer derjenigen Künstler, die im Tross einer Gesandtschaft nach Münster kamen, um für sie zu arbeiten und das bedeutende politische Ereignis bildlich zu fixieren. Die Kunstwerke, die im Rahmen des Westfälischen Friedenskongresses entstanden waren, zählen zu den ersten großen Erfolgen eines noch jungen Porträtisten und sind bisher von der Forschung meist nur unzulänglich untersucht worden. Eben jenes Frühwerk Ter Borchs soll daher im Rahmen dieser Arbeit im Mittelpunkt des Interesses stehen, wenn es darum geht, die Kunst des Westfälischen Friedenskongresses zu untersuchen. Die Frage nach der Funktion jener Kunstwerke soll dabei bestimmend sein. War es möglich, die Öffentlichkeit mit diesen Werken zu erreichen oder gar deren Meinung über den zwischen Spanien und den Niederlanden geschlossenen Frieden zu beeinflussen? Das Auftauchen von Druckgraphiken, die rund 200 Jahre nach dem Westfälischen Frieden entstanden sind, legen diese Vermutung nahe.

Nach einem beschreibenden Teil, der die Werke Ter Borchs jeweils im Allgemeinen vorstellt, werden die beiden wichtigsten Zeugnisse seiner künstlerischen Tätigkeit in Münster – »Der Einzug des Adriaen Pauw nach Münster« sowie »Beschwörung der Ratifikation des Friedens von Münster am 15. Mai 1648« – auf ihre Bildtradition hin untersucht werden. Um zu verstehen, welche Stellung Ter Borch einnahm und wo seine Werke einzuordnen sind, sollen Arbeiten anderer Künstler und deren mögliche Einflüsse beleuchtet werden, die dem Künstler bekannt waren und seine Ausgangslage bildeten. Wie geht Ter Borch mit dem Darstellungsrepertoire der Zeitgenossen um? Wo bleibt er Bildtraditionen treu und an welcher Stelle durchbricht er sie?

Dabei soll es nicht zu einer Konzentration auf Gemälde kommen, sondern auch ein Blick auf andere Gattungen geworfen werden. Gerade im Hinblick auf die Frage nach der Funktion von Gerard ter Borchs Hauptwerk und seinem möglichen Einfluss auf die Öffentlichkeit, wird hier besonders der Bereich der Druckgraphik wichtig werden. Wie keinem anderen Medium der Zeit war es ihr möglich, die Bevölkerung zu erreichen. Um dieses Genre, das vor allem in der Zeit, die hier betrachtet werden soll, eine unglaubliche Fülle an Material aufweist, eingrenzen zu können, soll es zu einer Fokussierung auf diejenigen Graphiken kommen, die in Verbindung zu dem zwischen Spanien und den Niederlanden geschlossenen Separatfrieden stehen. Welcher Bildkanon wird im Bereich der Druckgraphik verwendet? Lässt sich eine Tendenz erkennen, die auf das Wirken Gerard ter Borchs in Münster zurückzuführen ist? Außerdem wird in einem weiteren Schritt die persönliche wie künstlerische Besonderheit Gerard ter Borchs in seiner Funktion als Mitglied zunächst der niederländischen und später der spanischen Gesandtschaft beleuchtet. Erfolgte dieser Gesandtschaftswechsel auf rein persönlicher und künstlerischer Ebene oder steckten gesandtschaftspolitische Überlegungen dahinter? Ein Skizzenbuch, das der Künstler während seines gesamten Aufenthaltes in Münster bei sich trug, kann möglicherweise Aufschluss darüber geben und zusätzlich Informationen über das künstlerische Schaffen Gerard ter Borchs liefern.

Die Frage, ob Ter Borchs Friedensbild Einflüsse auf nachfolgende Generationen beizumessen ist und es die Grundlage für eine neue Bildtradition im Bereich von Friedensdarstellungen begründet, wird im Zentrum des letzten Kapitels dieser Arbeit stehen.

1.2 Forschungsstand

Der Westfälische Friedenskongress begann 1643 und dauerte über fünf Jahre, bis mit dem 1648 in Münster geschlossenen Separatfrieden zwischen Spanien und den Niederlanden ein erster Teilerfolg erreicht werden konnte. Das Ziel der Versammlungen, ein allgemeiner Frieden, erforderte die gleichzeitige Verhandlung mehrerer Konfliktfelder. Es nahmen nahezu alle bedeutenden europäischen Staaten teil. Die mit ihm verbundenen Zeugnisse erfuhren wie von kaum einer anderen Versammlung von internationalem Rang eine solch beachtliche Aufmerksamkeit in der historischen Forschung. Bereits im 18. Jahrhundert legte Johann Gottfried von Meiern den Grundstein der Forschungsarbeit, wenn auch aus

stärkerem juristischen Interesse.³ Ab diesem Zeitpunkt findet eine kontinuierliche Forschung statt, wobei der Westfälische Friedenskongress und die Ereignisse, die zu ihm führten, besonders im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts in das Blickfeld der historischen Forschung rückten.⁴ Diese besondere Aufmerksamkeit, die bis heute auf dem Westfälischen Friedenskongress liegt, hängt vor allem mit seiner Bedeutung als Schlusspunkt des Dreißigjährigen Krieges als Fundament des künftigen Mitteleuropa und seinem Vorbildcharakter zusammen.⁵ Besonders hervorzuheben ist an dieser Stelle das Forschungsprojekt der *Acta Pacis Westphalicae*, das den Westfälischen Friedenskongress zu einem der bestdokumentierten Ereignisse in der Frühneuzeitforschung macht.⁶ In diesem Umfeld erscheint auch die Schriftenreihe der Vereinigung zur Erforschung der Neueren Geschichte, die immer wieder wichtige Impulse setzt und vor allem Einzelaspekte in der jüngeren Forschung untersucht. Diese jüngeren Forschungsbeiträge und die neuen Erkenntnisse, die sie liefern, wurden erst durch die Öffnung der Friedensforschung für neue Bereiche in den letzten Jahren ermöglicht.⁷ Besonders Anregungen aus der Kulturgeschichte gaben und ergeben immer noch neue Impulse, Fragestellungen und Analysemöglichkeiten, besonders hinsichtlich Repräsentation, Präzedenz und Zeremoniell und der damit verbundenen Bedeutung für das Handeln der Akteure während des Kongresses.⁸ Aber obwohl

3 Vgl. MEIERN 1734–1736. Johann Gottfried von Meiern publiziert in seinen *Acta Pacis Westphalicae Publica* erstmals zahlreiche Verhandlungsakten. Sein Werk bildet bis zum ersten Band der modernen Edition *Acta Pacis Westphalicae* (APW) 1962 den Grundstock für die historische Forschung zum Westfälischen Friedenskongress. In seinen Vorworten stellt von Meiern auch einen großen Teil künstlerischer Zeugnisse der Zeit vor, um die Bedeutung der Verhandlungen hervorzuheben. Er folgt damit der Methodik der damaligen Altertumswissenschaften, die neben Schriftquellen auch Inschriften, Münzen und Bildnisse zur Analyse heranzogen.

4 Vgl. hierzu HOLL 1977; WETTE 1990. Wichtige neue Aspekte zur Friedensforschung der Frühneuzeitforschung finden sich vor allem auch bei WEGNER 2002 und ZIEMANN 2002 und 2005.

5 Vgl. hierzu KAMPMANN, LANZINNER, BRAUN UND ROHRSCHEIDER 2011, S. 10 ff., sowie für Quellen und Literatur bis Mitte der 1990er Jahre die Bibliografie von DUCHHARDT 1996. Als Standardwerk zum Dreißigjährigen Krieg und Westfälischen Friedenskongress gilt immer noch Fritz Dickmanns Werk, welches bereits mehrfach neu aufgelegt worden ist, zuletzt 1998.

6 Die APW ist wohl eines der ertragreichsten Editionsunternehmen der deutschen Geschichtsforschung. Seit 1957 widmet sich die »Vereinigung zur Erforschung der Neueren Geschichte e.V.« mit Sitz in Bonn der Erforschung der Kongressakten. Bisher sind 41 Bände erschienen.

7 Einschlägige Literatur zu neueren Forschungsbeiträgen u.a. bei SCHMIDT-VOGES, WESTPHAL, ARNKE und BARTKE 2010; KAMPMANN, LANZINNER, BRAUN UND ROHRSCHEIDER 2011; ROHRSCHEIDER 2007; DUCHHARDT 2007 sowie BRAUN, STROHMMEYER 2013.

8 Vgl. KAMPMANN, LANZINNER, BRAUN UND ROHRSCHEIDER 2011, S. 11, sowie STOLLBERG-RILINGER 2003, S. 125–150.

Dreißigjähriger Krieg, Westfälischer Friedenskongress und die Geschehnisse in seinem Umfeld von Historikerseite durchaus eine kontinuierliche Betrachtung erfahren,⁹ wurden in der kunstgeschichtlichen Forschung die entstandenen Medien im Umfeld des Kongresses meist lediglich im Hinblick auf ihren Wert als Kunstwerk hin untersucht. Gerade aber weil die betreffenden Kunstwerke, die Gegenstand dieser Arbeit sind, in engem Zusammenhang mit dem politischen Geschehen und der Rolle der Gesandtschaften beim Erfolg der Verhandlungen stehen, wird die Frage nach der Rolle der Kunst obsolet. Bisher schwieg sich die Forschung über diesen Aspekt der Kunst aus. Zwar gab es im Laufe der Zeit immer wieder vereinzelt Publikationen, die die Kunstwerke thematisierten, doch wurde durch solche Spezialuntersuchungen nie versucht, die Kunst in ihrer Gesamtheit darzustellen.¹⁰ Auch die Gesandtenporträts wurden von der kunstgeschichtlichen Forschung nur unzulänglich untersucht und die Frage nach der Bedeutung der Kunstwerke und ihrer Auftraggeber bei den Überlegungen allzu oft ausgeklammert. So gibt es zwar einige Werke zu den Gesandtengalerien, aber nur wenig Material zu demjenigen Künstler, der in dieser Arbeit im Mittelpunkt stehen soll. Die Literatur zu Gerard ter Borch beschränkt sich nur auf ein paar wenige Aufsätze und eine einzelne Monographie. Leben und Werk des für diesen Kongress doch so wichtigen Künstlers sind bisher von der kunstgeschichtlichen Forschung nur stiefmütterlich behandelt worden. Nur wenig wissen wir zu seinen Anfangs- und Lehrjahren oder auch zu der für diese Arbeit entscheidenden Zeit in Münster. Seine Genreszenen sowie sein Spätwerk sind von der Forschung hingegen besser, wenn auch noch nicht ausreichend bearbeitet.¹¹ Die früheste Abhandlung stammt von 1699, veröffentlicht im »Abrégé de la Vie des Peintres« von Roger de Piles.¹² Als erstes eigenständiges kunsthistorisches Werk gilt ohne

⁹ Es gibt jedoch immer noch Themenfelder, die nur wenig im Fokus standen oder gar gänzlich unbehandelt sind. Als Beispiel soll hier v. a. der Konflikt zwischen Frankreich und Spanien in seiner Komplexität sowie der 1648 nicht zustande gekommene Frieden zwischen beiden Parteien dienen. Vgl. hierzu vor allem die Habilitationsschrift von Michael Rohrschneider (ROHRSCHEIDER 2007) sowie die entsprechenden Beiträge in dem Sammelband *L'art de la paix* (KAMPMANN, LANZINNER, BRAUN und ROHRSCHEIDER 2011) mit jeweils weiterführender Literatur.

¹⁰ Solche »Spezialuntersuchungen« sind unter anderem zu den Stadtansichten Münsters durch Max GEISBERG 1910, Bernhard KORZUS und Ulrich REINKE 1977 und den Bildnissen des Friedenssaales entstanden. GEISBERG behandelt Stadtansichten mit Bezug zum Westfälischen Frieden. Seine Fragestellung galt hierbei der Entwicklung der Stadtbilder Münsters. S. 3–5, während bei KORZUS, REINKE 1977, S. 3, 7–10, 20–26 eine Untersuchung der Stadtansichten nach kunsthistorischen Aspekten wie Perspektive, Komposition und Konstruktion erfolgte.

¹¹ Vgl. HANNEMA 1943.

¹² Vgl. GUDLAUGSSON I 1959, S. 3.

Zweifel Arnold Houbrakens »Groote Schouburg der Nederlands Konstschilders« von 1721. Eduard Plietzsch widmet Ter Borch 1944 eine eigenständige Publikation¹³. Allerdings befasst sich Plietzsch im Besonderen mit der Stoffmalerei Ter Borchs, und der Titel ist aufgrund des chronologischen Verzeichnisses der Gemälde lediglich als eine Erweiterung zu dem bereits 1912 erschienen Werk von Hofstede de Groot »Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der herausragendsten Maler des XVII. Jahrhunderts« (Bd. V) zu sehen¹⁴. Erst 1959/60 erscheint von Sturla J. Gudlaugsson eine Arbeit zu Ter Borch, die sich sowohl mit seinen Werken als auch seinem Leben beschäftigt.¹⁵ Diese umfangreiche Monographie enthält neben einem Katalog der Werke Ter Borchs auch eine umfassende Sammlung zeitgenössischer Berichte und Dokumente über die Person des Malers und seiner Familie.¹⁶ Gudlaugssons Arbeit wird zum Standardwerk zu Ter Borch und bildet für die folgenden Forschergenerationen die Grundlage ihrer wissenschaftlichen Arbeit¹⁷.

Wie in der historischen bedeutete auch in der kunstgeschichtlichen Forschung das Jahr 1998 zum 350-jährigen Jubiläum des Westfälischen Friedens einen Aufschwung. Es erschien eine regelrechte Flut an neuen Publikationen, von Sammelbänden, Ausstellungskatalogen über Bildbände hin zu Monografien oder einzelnen Aufsätzen, die auch in der kunstgeschichtlichen Forschung neue Erkenntnisse lieferten. An erster Stelle stehen hierbei natürlich die Arbeiten von Allison McKettering¹⁸ und Gerd Dethlefs¹⁹, die im Ausstellungskatalog »1648 – Krieg und Frieden« publiziert wurden.²⁰ Im selben Jahr erschien die Publikation »... zu einem stets währenden Gedächtnis«, die die Friedenssäle in Münster und

13 Vgl. PLIETZSCH 1944.

14 Vgl. DE GROOT 1912.

15 Vgl. GUDLAGSSON I/II.

16 Zum ersten Mal widmet sich die Forschung hier der Farbgebung Ter Borchs und versucht die Entwicklung des Malers anhand malerischer Techniken und einem aufkommenden Stilwandel in der niederländischen Malerei zu charakterisieren. Gudlaugsson zieht zu Recherchezwecken und als Datierungshilfe zum ersten Mal auch Skizzen aus dem Familienalbum heran, welches von Allison McKettering ausführlich untersucht wird.

17 So auch in dem Ausstellungskatalog »Gerard ter Borch. Zwolle 1617–Deventer 1681«, welcher 1974 federführend von Paul Pieper herausgegeben wurde und die gleichnamige Ausstellung in Münster 1974 begleitete. Ganze Kapitel sind hier von Gudlaugsson übernommen worden oder gehen zumindest auf seine Arbeit zurück. Zwar gibt es hier einige Neuerungen hinsichtlich des Themas der Emblematis, im Großen und Ganzen jedoch bleibt das Werk dem Gedankengut Gudlaugssons verhaftet.

18 Vgl. MCKETTERING 1998, S. 19.

19 Vgl. DETHLEFS 1998.

20 Vgl. 1648. Krieg und Frieden, 1998.

Osnabrück sowie deren Gesandtenporträts behandelt.²¹ Auch hier ist Dethlefs mit einem Aufsatz vertreten. Er behandelt die beiden Bildnisgalerien aus Münster und Osnabrück sowie die Gesandtenporträts, die von den verschiedenen anwesenden Künstlern geschaffen worden sind.²² Bereits 1995 hatte sich Dethlefs mit einer ähnlichen Thematik auseinandergesetzt. Er untersuchte die Porträtsammelwerke zum Westfälischen Frieden in Büchern des 15. bis 19. Jahrhunderts. Auch hier beschäftigt der Autor sich mit den Porträts, die nachweislich Ter Borch zugeschrieben werden, geht jedoch über eine bloße Betrachtung nicht hinaus. Dethlefs untersuchte des Weiteren die Thematik »Friedensappell und Friedensecho« in seiner Dissertation, wobei auch Ter Borch mit seinen Hauptwerken, die er in Münster geschaffen hatte, vertreten war.²³ Johannes Burkhard und Konrad Repgen waren die ersten, die versuchten, die Kunst als Funktionsglied in die historisch-politische Geschichtsschreibung einzubetten.²⁴ Auch Anja Stiglic untersuchte die Kunst des Kongresses hinsichtlich von Repräsentationsempfinden und Machtdemonstration²⁵, doch sind dies Versuche, die nur die Oberfläche erfassen, ohne einen Gesamtzusammenhang herzustellen. Zwar versucht auch der Ausstellungskatalog zum Jubiläum, und damit auch der Beitrag Stiglics, ein Gesamtbild der Kunst zu zeigen, allerdings fehlt auch hier die Verknüpfung von Kunst und Politik oder historischem Ereignis. Weiter geht erstmals Wolfgang Augustyn, der in seinem Aufsatz zum ersten Mal Ter Borchs Bild als Zeugnis eines politischen Ereignisses sieht und es somit in einen größeren Kontext stellt.²⁶ Genau an dieser Stelle setzt die vorliegende Arbeit an. Der Überblick über den Forschungsstand hat gezeigt, dass es, bis auf die Ausnahme bei Augustyn, nicht zu einer Verbindung zwischen Kunst und geschichtlichem Ereignis kam. In der aktuellen Forschung wird dem Thema der Friedensdarstellungen wieder mehr Aufmerksamkeit geschenkt, z. B. durch das transdisziplinäre Forschungsprojekt zu Repräsentationen des Friedens im vormodernen Europa am Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Der Westfälische Friedenskongress

21 Vgl. KASTER, STEINWASCHER 1998.

22 Hauptaugenmerk wird hierbei jedoch eindeutig auf die Arbeit Anselm van Hulle gelegt, der einen Großteil der Gesandten porträtierte. Zusätzlich wird in diesem Artikel beleuchtet, wie der künstlerische Markt während des Kongresses und darüber hinaus beschaffen war und in welcher Tradition das Entstehen beider Galerien zu sehen ist. Vgl. auch DETHLEFS 1998.

23 Obwohl die Bedeutung des Ratifikationsbildes bei Dethlefs anklingt, bleibt ein abschließendes Fazit in dieser Hinsicht aus.

24 Vgl. hierzu BURKHARD 1992, S. 225–232, sowie REPGEN 1997, S. 38–83.

25 Vgl. STIGLIC 1998.

26 Vgl. AUGUSTYN 2011, S. 615–641.

liegt im Zentrum dieses Projektes und doch scheint sich hier, wie auch in der übrigen Forschung, eine Leerstelle »Ter Borch« ergeben zu haben, die es mit dieser Arbeit zu füllen gilt.

Dank

Ich danke Frau Prof. Dr. Karin Leonhard sehr herzlich für Ihre Bereitschaft, die Arbeit anzunehmen und mich während meiner Forschungszeit mit Rat und Tat zu unterstützen. Ebenso danke ich Frau Prof. Dr. Birgit-Ulrike Münch für die Anfertigung des Zweitgutachtens sowie Herrn Prof. Dr. Guido Braun für die fachliche Unterstützung seitens des Geschichtsinstituts.

Ein großer Dank geht auch an Prof. Dr. Maximilian Lanzinner und Prof. Dr. Georg Satzinger, die den Anstoß gaben, weiter in dieser Richtung zu forschen und die Arbeit als Dissertation einzureichen.

Nicht zuletzt Danke ich meinen Eltern, die mich auf dem Weg zur Dissertation unterstützt haben, Heidrun Herberth für ihren Einsatz in niederländischen Archiven und als Übersetzungsgenie.

Der größte Dank gebührt meinem Partner Hans Herberth. Ohne sein kritisches Lektorat, seinen stetigen Rückhalt und sein Verständnis, dass diese Arbeit neben viel Kraft und Zeit auch den ein oder anderen Aufenthalt in den Niederlanden bedeutete, wäre die Arbeit nicht das, was sie ist.

Wiehl, im November 2019
Stephanie Schoger

2 Die Gesandten und ihre Maler

Während der Kongresse zum Westfälischen Frieden sind sowohl in Münster wie in Osnabrück umfangreiche Sammlungen von Porträts entstanden.¹ Bis heute in beiden Kongressstädten existierende Bildnisgalerien zeugen in erster Linie von der Gesandtschaftstätigkeit einzelner Personen, auch wenn Bildnisgalerien im Allgemeinen eine lange Tradition haben.² Sie wurden von den Städten selbst in Auftrag gegeben und schmückten die Säle der Rathäuser von Münster und Osnabrück.³ Entstanden zu einem Zeitpunkt, als die Zeit des Kongresses und die Verdienste der Stadt um den Frieden zur Stärkung ihrer politischen Rechte genutzt werden sollten, gehen sie zurück auf die Porträtsammlungen des Adels.⁴ Diese Ahnen- oder Potentatengalerien symbolisieren durch die Darstellung einer Generationenfolge die Legitimität von Herrschaft und Herrschaftsansprüchen und vermochten durchaus auch den Rang ihrer Eigentümer zu erhöhen.⁵ So ließ beispielsweise Maximilian I., bayrischer Herzog und späterer Kurfürst, zwischen 1600 und 1620 eine 30 Bildnisse umfassende Ahnengalerie schaffen, welche allerdings nicht öffentlich zugänglich war.⁶ Ebenso erwähnenswert ist das Porträt-

1 Neben den Gemäldegalerien in den Rathäusern sind parallel Kupferstichserien der entsprechenden Sammlungen angefertigt worden, wodurch die Werke der einzelnen Galerien eine weite Verbreitung fanden.

2 Vgl. DETHLEFS 1998, S. 102.

3 Die Lohnherrenrechnung der Stadt Osnabrück von 1648 gibt darüber Auskunft, dass 7 $\frac{3}{4}$ Reichstaler für Gesandtenbildnisse gezahlt wurden. »[...]ungelbeicht Linnenwandt, so zu Conterfeyung der Herren Abgesandten gebraucht; die Conterfeyen aber zu einer stettis weehrender Gedechnuß auff die große Rhatts Stuben gesetzt werden sollen«, aus: NStAO Deo. 3b II Nr. 16, fol. 147v; vgl. STRIEDINGER 1931, S. 249.

4 Bereits seit dem Spätmittelalter finden sich solche Bildnisgalerien auch in den städtischen Rathäusern. Als Beispiel kann hier die Bildnisfolge im Rathaus von Mühlhausen von 1572 gelten, die die Mitglieder des Kurfürstentages wiedergibt. Vgl., hierzu WINTRUFF 1912/13, S. 146 ff.

5 Letzteres trifft vor allem auf Potentatengalerien zu. Vgl. SCHÜRMAYER 1933, S. 221–227 sowie LADNER 1935, S. 470–482. Ebd. 1936, S. 367–391. Einen frühen Nachweis, dass Familien mit der Anzahl an Porträts ihrer Vorfahren im Stande waren, ihre Macht zu legitimieren, liefert Alfons X. von Kastilien und Leon. Bereits 1258 ließ er seine Ahnen als Skulpturen darstellen. Vgl. hierzu FALOMIR 2008, S. 66–75.

6 Vgl. ERICHSEN 1980, S. 179–190. Diese Ahnengalerie fand bereits 1605 – vor der Vollendung der Ahnengalerie – durch den Kupferstecher Wolfgang Kilian in Nürnberg Verbreitung, wohl

sammelwerk der Herzöge von Sachsen, welches 1621 bei Kilian verlegt worden ist.⁷ Natürlich gab es auch über die Grenzen Deutschlands hinaus Bildnisserien, so beispielsweise die »Uomini illustri« in Italien, welche besonderes während der Renaissancezeit sehr stark verbreitet waren und nicht nur Ahnen, sondern auch Zeitgenossen wiedergaben.⁸ Neben der ersten, klassischen Funktion als Legitimation von Herrschaft konnten sie jedoch noch eine weitere Funktion erfüllen, nämlich indem sie die Vorbildhaftigkeit der Dargestellten symbolisierten.⁹ Verschiedene kunsttheoretische Schriften widmeten sich diesem Aspekt der Bildnisserie. So beispielsweise bei Giorgio Vasari in seinen »Vite de' piu eccellenti pittori« von 1550, in denen er beschreibt, dass der Anblick einer solchen Galerie der Ahnen erhebend sei, besonders wenn sie sich durch Taten ausgezeichnet hätten.¹⁰ Ähnlich verhält es sich bei Lodovico Dolce, der 1557 in seinem »Dialogo dell'pittura« die Vorbildhaftigkeit der Bilder beschreibt, da die Bilder zu Tugend und guten Taten anstacheln würden.¹¹

Bereits seit der Renaissance sorgten Diplomaten für einen regen Bildnisaustausch zwischen den europäischen Höfen – meist in politisch-gesellschaftlichem Diskurs.¹² Die Gründe dafür konnten ganz verschieden sein und reichten von Visualisierungen von Partnern oder Gegnern bis hin zu der Absicht möglicher Eheschließungen.¹³ Begünstigt durch die kleinformatische Leinwand und dem damit verbundenen leichteren Transport quer durch Europa, erhielten die so entstehenden Bildnisgalerien mitunter auch politische Funktionen, indem sie durch Darstellungen politischer Partner und deren Gegnern Loyalität symbolisieren

um Prestige und Machtansprüche der Wittelsbacher zu symbolisieren. Vgl. hierzu im Besonderen auch GLASER 1980, S. 217 ff.

7 Ausführliche Informationen hierzu bei DETHLEFS 1998, S. 165 f.

8 Vgl. DETHLEFS 1998, S. 164. Augenscheinlich sind vielen dieser Porträtsammlungen druckgraphische Pendants an die Seite gestellt worden, welche teilweise mit weiteren schriftlichen Erläuterungen versehen wurden.

9 Vgl. hierzu auch den Beitrag von Nicole LINHART 2013.

10 Vite de piu eccellenti pittori, scultori e architetti. In Roma : per Niccolo e Marco Pagliarini, 1759–1760. ETH-Bibliothek Zürich, Rar 904, http://doi.org/10.3931/e-rara-13450/Public_Domain_Mark; Zugriff am 08.10.2019.

11 Aretino, oder Dialog über Malerei. Nach der Ausgabe vom Jahre 1557 aus dem Italienischen übers. von Cajetan Cerri. Mit Einleitung, Noten und Index versehen von R. Eitelberger v. Edelberg, Wien 1871. Vgl. auch JENKINS 1947, S. 4–6.

12 So ist beispielsweise belegt, dass auf diese Art Porträts von Philipp II. von Spanien sogar bis an den Hof des Kaisers von China gelangten. Vgl. hierzu CAMPBELL 1990, S. 196 sowie FLETCHER 2008, S. 46–65.

13 Vgl. LINHART 2013, S. 45 ff.

konnten.¹⁴ Die Gesandtengalerien, die im Umfeld des Kongresses entstanden sind, greifen also auf eine jahrhundertlang etablierte Tradition zurück und sind ein klassisches Zeichen städtischer Repräsentation mit klarer Fokussierung auf die Gesandten.¹⁵

Anselm van Hulle (1601–1674) ist einer der Maler, die in Münster und Osnabrück anwesend waren und einen Großteil der Gesandten porträtierten. Van Hulle war bereits seit 1646 im Auftrag des Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien, in dessen Diensten er als Porträtmaler wirkte, in Münster. Während seines Aufenthaltes malte er hunderte von Gesandtenporträts, zunächst im Auftrag des Prinzen von Oranien und nach dem Tod seines Auftraggebers im Jahr 1647 auf eigene Rechnung. Welche Position Van Hulle einnahm, zeigen Notizen des Baseler Bürgermeisters Wettstein, welcher in seinem Tagebuch die Begegnungen mit dem Maler schildert. So gibt er an, dass der »[...] hiesige holendische Mohler [...] bereits über 400 Contrafeth allhie verhandlet, do ihme der meinenen Originalen eines 10 ducaten, der Copeyen aber die geringste 7 Thaler gegolten; seyen deme bereits wiederum über die 100 angefrümbt.«¹⁶ Dieser Eintrag zeigt, welche Stellung Van Hulle als Maler genoss. Er galt als wichtige Instanz, wenn es darum ging, Porträts anfertigen zu lassen oder zu erwerben. Allein zu diesem Zeitpunkt, am 25. Februar 1647, dem Tag des Eintrages durch Wettstein, hatte er schon über 400 Porträts angefertigt, 100 weitere Werke waren schon bestellt. Für ein Originalporträt bekam er 10 Ducaten, sowie 7 Thaler für eine Kopie. Es sollte nicht bei diesem einen Eintrag über Van Hulle im Tagebuch Wettsteins bleiben. Er berichtet von weiteren Besuchen und den dort von ihm gesehenen »[...] Herren Gesantten Contrafacturn in originali[...]«.¹⁷ Schließlich beauftragte auch Wettstein Anselm van Hulle mit einem Bildnis seiner Person und erwarb sehr wahrscheinlich mehrere Kopien von Porträts verschiedener Gesandter für 7 Taler.¹⁸

Zu den Gemälden, die Van Hulle während seiner Zeit in Münster und Osnabrück anfertigte, zählen hauptsächlich Brustbilder sowie einige ganzfigurige Bildnisse. Leider sind nur einige wenige, vermutlich ein Bruchteil des Werkum-

¹⁴ Vgl. HAGENOW 2011, S. 170–178.

¹⁵ Natürlich gibt es auch Beispiele für Ahnengalerien im Münsteraner Raum, vgl. hierfür den Beitrag DEHTLEFS 1998, S. 161.

¹⁶ Vgl. GAUSS 1962, S. 103 ff.

¹⁷ Ebd., S. 115 f.

¹⁸ Ebd., S. 124–128. Das Diarium gibt Aufschluss darüber, dass Wettstein 3 ½ Dukaten für mehrere Bildnisse zahlt. Aufgrund des Betrages ist davon auszugehen, dass es sich bei den bestellten Bildnissen nur um Kopien handeln kann, da zu der Zeit 1 Dukat 2 Taler wert war. Weitere Informationen hierzu finden sich auch in den Beiträgen Gerd DETHLEFS 1996 und 1998.

fangs, erhalten. Hierzu gehört ein lebensgroßes Bild Johann Axelsson Oxenstiernas, bis heute im Besitz seiner Nachkommen in Schweden, ein Reiterbildnis des Herzogs von Orléans-Longueville, in Privatbesitz in den Niederlanden¹⁹ und ein Porträt des Nuntius Fabio Chigi, welches jedoch unsigniert geblieben ist und sich heute im LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster befindet.²⁰ Außerdem gehören dazu ein Brustbildnis des Herzogs von Longueville, heute in Kassel, und des Prinzen Wilhelm von Oranien, ein Porträt des Godard van Reede, sowie eines von einem gewissen Geleyn Loncque, die sich alle in niederländischen Privatsammlungen befinden.²¹ Da Van Hulle nachweislich eine Vielzahl an Gemälden geschaffen hat, wie die verschiedenen Einträge in Diarien und Korrespondenzen zeigen, ist anzunehmen, dass er in seinem Atelier auch andere Maler beschäftigt hat, um einem solchen Ansturm gerecht zu werden. Leider wissen wir heute kaum etwas über eine Werkstatt.²² Er bot seine Originale für 10 Dukaten (20 Taler) an, wohingegen seine Mitarbeiter höchstwahrscheinlich mit den Kopien, die für 7 Taler verkauft wurden, betraut waren.²³ Einige dieser Maler, die in Münster mit und für Anselm van Hulle tätig waren, sind selbst zu einigem Ruhm gelangt, wie beispielsweise der Malermeister Jan Baptista Floris (1617–1655) aus Antwerpen. Auch die Gemälde in den umfangreichen Gemäldegalerien stammen wahrscheinlich nicht von Van Hulle selbst, sondern von seinen Schülern und Mitarbeitern. So kaufte die Stadt Münster bereits 1648/49 insgesamt 34 Gemälde bei Floris und zahlte ihm 10 Taler pro Stück.²⁴ Auch und vor allem die Porträtserien im Ausland gehören dazu, beispielsweise die umfangreichen Sammlungen in Schweden, die Sammlung von Gripsholm, die etwas

19 Das Reiterbildnis als Sonderform der Porträtmalerei geht auf Tizian zurück. Zwar existierten auch vorher Reiterbildnisse, doch durch die Kombination der klassisch-römischen mit der nördlichen Form setzt Tizian in seinem Reiterbildnis Karls V. von 1548 einen Standard für die weitere Entwicklung. Sein Einfluss reicht über seinen Schüler Anthonis Mor, der Porträt- und Hofmaler bei Philipp II. von Spanien war, über Velázquez bis hin zu Anthonis van Dyck. Vgl. hierzu die Arbeiten von CAMPBELL 1990 und 2008, S. 32–45.

20 Dieses Porträt Chigis stammt ursprünglich aus dem Besitz eines anderen Gesandten. Zusammen mit dem Bildnis des Bürgermeisters Dr. Valentin Heider im Rathaus zu Lindau fungiert es als Beweis, dass die Porträts als Souvenirs galten und unter den Gesandten verschenkt oder getauscht worden sind.

21 Geleyn Loncque meint wahrscheinlich ebenfalls den Herzog von Orléans-Longueville. Siehe zu den einzelnen Gesandtenbildnissen auch die Arbeit von LAHRKAMP 1987, S. 296 ff.

22 Allein die Menge an Aufträgen spricht für die Existenz einer Werkstatt. Auch dass Floris meist als Mitarbeiter Van Hulses genannt wird, lässt diesen Schluss zu. Siehe hierzu auch MANEGOLD 2016, S. 139 ff.

23 Vgl. DETHLEFS 1996, S. 105 ff.

24 Vgl. LAHRKAMP 1987, S. 296–300 mit Nachweisen zu älterer Literatur.

kleinere Sammlung auf Schloss Läckö²⁵ sowie eine fragmentarisch erhaltene Serie von sechs Bildnissen im Universitätsmuseum in Uppsala. Zumindest die umfangreiche Sammlung in Gripsholm stammt von der Hand Floris'.²⁶ Auch das Porträt Wettsteins gelangt als Geschenk an den schwedischen Diplomaten Rosenhane in diese Sammlung.²⁷ Die schwedischen Bildnisgalerien spiegeln exemplarisch Entstehungszusammenhang sowie Verwendungszweck der Galerien: Die Gesandten kauften in den Kongressstädten teilweise gezielt ganze Porträtserien, um dem Friedensschluss und der eigenen Beteiligung daran zu gedenken. Legitimation von Macht, Vorbildhaftigkeit der Dargestellten und Autorität spielen dabei eine ebenso große Rolle wie das Selbstbewusstsein und Ansehen der Gesandten oder Diplomaten.

Bereits einige Monate nach dem Friedensschluss zwischen Spanien und den Niederlanden hat man auch in Münster damit begonnen, Porträts der anwesenden Gesandten zusammenzutragen. So lässt sich bereits für den Spätsommer oder Frühherbst 1648 eine erste Kupferstichfolge Van Hulle nachweisen. Belege lassen sich hierfür in Rechnungen der Künstler an die Stadt Münster für diesen Zeitraum finden.²⁸ Über die Anzahl der Gesandtenbildnisse ist leider zu diesem frühen Zeitpunkt wenig bekannt, ebenso lässt sich keine Auskunft darüber erteilen, wessen Porträts diese erste Folge enthielt. Insgesamt sind heute 37 Kupferstiche bekannt, die in das Jahr 1648 datiert werden können, jedoch lässt sich nicht genau feststellen, wie viele bereits im September fertiggestellt waren und von der Stadt Münster erworben wurden.²⁹ In dieser frühen Kupferstichfolge mag ein Vorbild oder Vorreiter für die eigentliche Gesandtengalerie, wie sie im Rathaus von Münster Platz finden sollte, zu sehen sein. Denn kurz nach dem Friedensschluss ist vom Münsteraner Rat an den aus Antwerpen stammenden

25 Schloss Läckö war im Besitz des Magnus Gabriel de La Gardie. Dieser war 1649/50 an den Verhandlungen in Nürnberg beteiligt und hat die Porträtsammlung möglicherweise direkt von Van Hulle erworben, der ebenfalls in Nürnberg anwesend war. Die Gesandtengalerie trägt bis heute den Namen »Westfälischer Saal«, vgl. Dethlefs 1999, S. 33–69.

26 Vgl. TEKOTTE 1934, S. 48–51; zu den einzelnen Porträts der schwedischen Sammlungen vgl. auch VAN MALMBERG 1951, S. 41–42, sowie 105–112; Christina Queen of Sweden – a Personality of European Civilisation, Ausstellungskatalog Nationalmuseum Stockholm, 1966.

27 Vgl. GAUSS 1962, S. 128. Der Eintrag vom 18. und 22. April gibt an, dass van Hulle ein weiteres Mal von Wettstein empfangen worden war, um ein Porträt anzufertigen, »[...]so Herr Rosenhann für sich und inn Schweden zue überschikhen begehrt.«

28 So hat Van Hulle am 4. September 1648 20 Taler aus der Stadtkasse erhalten. Der Preis, der hier an den Künstler gezahlt worden ist, bezieht sich höchstwahrscheinlich auf den Ankauf eines Exemplars. Vgl. hierzu auch die Ergebnisse von WORMSTALL 1898, S. 248 ff.

29 Vgl. DETHLEFS 1998, S. 108.

Maler Johann Baptist Floris (1617–1655) der Auftrag ergangen, 34 Porträtgemälde zu einem Stückpreis von je 10 Talern zu liefern.³⁰ Zweifelsohne dienten die Kupferstiche Van Hulses Floris als Vorlage, war er doch als Schüler in dessen Münsteraner Werkstatt beschäftigt und mit den Werken des Meisters vertraut. Vielfach lassen sich die Gemälde Johann Baptist Floris' den entsprechenden Kupferstichen der ersten Serie Van Hulses zuordnen. Als Beispiele seien hier die Bildnisse des Johann Adler Salvius (1590–1652), schwedischer Reichsrat und Hofkanzler, genannt.

Mit Auftragserteilung scheint Floris 200 Taler als Anzahlung von der Stadt Münster erhalten zu haben, wie die Gruetamtsrechnung der Jahre 1647–1649 zeigt.³¹ Allerdings kam es zu Unstimmigkeiten zwischen Floris und der Stadt Münster, da eine Schlussrechnung erst zu einem sehr viel späteren Zeitpunkt Eintragung findet. Außerdem existieren nicht nur die 34 zunächst bestellten Bildnisse, sondern noch zwei weitere, wie aus einer Rechnung für den Kleinschnitzer Bernd Niehues hervorgeht. Die Stadt Münster orderte bei ihm 1649 insgesamt 36 Rahmen für 18 Taler, also muss die Bildnisserie im Nachhinein erweitert worden sein.³² Des Weiteren wird aus den Rechnungen der Stadt Münster für diesen Zeitraum ersichtlich, dass Floris von Beginn an 35 Bilder fertigte, die auch von der Stadt Münster erworben worden sind, sodass er im Frühjahr 1649 150 Taler forderte. Erst am 16. Oktober 1649 erfolgte die Schlussrechnung, nach der die Stadt an Floris 140 Taler zahlte – 10 Taler weniger als von dem Maler gefordert. Aufgrund dieser Differenz wird deutlich, dass eines der Bilder unbezahlt geblieben ist.³³ Außer diesen hier aufgeführten und durch die Einträge im Archiv belegten Bildnisse befinden sich noch diejenigen des Schweden Matthias Björnklaui und des Gouverneurs und Generalwachtmeisters Johann von Reumont in der Gesandtengalerie in Münster. Beide Porträts weichen in der Art ihrer Beschriftung ab. Statt einer einzeiligen Unterschrift, wie sie auf den übrigen 34 Bildnissen zu finden sind, tragen sie eine mehrzeilige Unterschrift. Dieser Unterschied, auch wenn er noch so klein sein mag, ist ein Zeichen dafür, dass beide Porträts nachträglich in die Sammlung gelangten.³⁴ Das Bildnis des Generalwachtmeisters Reumont trägt die Beschriftung »Gubernator

30 Vgl. STRIEDINGER 1931, S. 226 f.

31 StadtAMs A VIII, 188, Bd. 23, Gruetamtsrechnung 1647–1649, fol. 148, hier ist der viertletzte Eintrag der Folie gemeint.

32 StadtAMs A VIII, 188, Bd. 24, Gruetamtsrechnung 1649, fol. 14v, siehe hierzu auch die Anmerkungen von GEISBERG 1933, S. 390.

33 Ebd.

34 Ebd.

militiae civitatis Monasteriensis« und spiegelt damit die Rechtsauffassung der Stadt Münster, ein eigenes Militär unterhalten zu dürfen, wider. Auf anderen früheren Beispielen wurde als Beschriftung »Gubernator civitatis Monasteriensis« gewählt.³⁵ Allerdings stellt sich an dieser Stelle die Frage nach dem Vorgänger des Reumont-Bildnisses. Aufschluss über diesen Sachverhalt kann wiederum die Gruetsamtsrechnung von 1649 geben.³⁶ Unmittelbar unter dem Vermerk über die Schlussrechnung an Floris erscheint eine Eintragung, die deutlich werden lässt, dass die Stadt Münster im Oktober 1649 von einem »Mons[ieur] Kraft« ein Bild des Landesherrn Ferdinand von Bayern, Kurfürst von Köln und Fürstbischof in Münster, erworben hat, welches heute allerdings verloren ist.³⁷

Bei dem Bildnis von Matthias Björnklaui, dem schwedischen Residenten in Münster, liegt die Sachlage etwas anders. Hier lassen sich keine Vermerke in den Rechnungen der Stadt Münster finden. Es ist anzunehmen, dass sein Bild anlässlich eines Essens, das Björnklaui Ende 1649 für die Bürgermeister von Münster und Osnabrück gab, an den Münsteraner Bürgermeister verschenkt wurde – wiederum als Andenken, da der Resident unmittelbar nach diesem Treffen nach Schweden zurückreiste.³⁸ Die einzige Notiz, die mit Björnklaui in Verbindung gebracht werden kann, gibt Auskunft darüber, dass die Stadt Münster 1651 an Heinrich Schmitz, einen Maler, einen halben Taler wegen Unterschreibung eines Gemäldes des schwedischen Residenten zahlte.³⁹ Es ist anzunehmen, dass das Bild im Besitz des Gesandten ursprünglich keine Unterschrift trug, und diese eine spätere Zugabe auf Wunsch der Stadt Münster ist, um sich besser in den Kontext der Bildnisse zu fügen. Das Bildnis ordnet sich auf diese Weise fast

35 Vgl. MÜLLER 1966, S. 171–192. Durch die Einfügung des Wortes *militiae* wird wie angedeutet der Rechtsanspruch der Stadt Münster auf die Unterhaltung eines eigenen Militärs deutlich, welcher bis 1661 aufrechterhalten wurde. Reumont blieb auch nach dem Ende der Kongresszeit mit Münster verbunden und lebte bis zu seinem Tode 1672 in der Stadt, der er auch große Teile seines Vermögens hinterließ. Daher scheint es plausibel, dass dieses Bild auch erst zu einem späteren Zeitpunkt der Gesandtengalerie zugeordnet wurde.

36 StadtAMs A VIII, 188, Bd. 24, Gruetsamtsrechnung 1649, fol. 14v. Vgl. auch WORMSTALL 1898, S. 249.

37 Mit *Monsieur Kraft* ist höchstwahrscheinlich der Kölner Maler Johann Krafft gemeint, nähere Informationen hierzu bei DETHLEFS 1998, S. 110.

38 StadtAMs A VIII 188, Bd. 24, fol. 25v. Vgl. DETHLEFS 1998, S. 110 f.

39 StadtAMs A VIII 188, Bd. 25, fol. 125v. »[...] Henrichen Schmitz, Schilder, wegen Unterschreibung Eins Nahmens deß Swedischen Residenten Bayerincklaui.« Allerdings sind diese Notizen in den Stadtamtsrechnungen bis vor einigen Jahren unentdeckt geblieben. Nach diesen Informationen lässt sich feststellen, dass Björnklaui bis Anfang Dezember 1649 in Osnabrück weilte und von dort aus über Münster nach Schweden zurückkehren wollte. Vgl. hierzu auch NStAO Dep. 3b I Nr. 318, fol. 167.

nahtlos in die Reihe der anderen Gesandtenbildnisse in Münsteraner Besitz ein, auch wenn bei den restlichen 34 Porträts lediglich eine einzeilige Unterschrift zu finden ist. Auch ein Rahmen für dieses Gesandtenbildnis Björnklaus ist 1649 bestellt und der Stadt Münster in Rechnung gestellt worden.⁴⁰ Das Porträtkupfer Björnklaus hängt bis heute zusammen mit 31 Porträts der Gesandten, dem des Gouverneurs Reumont sowie den Bildnissen der drei beteiligten Monarchen Kaiser Ferdinand III., König Ludwig XIV. und König Philipp IV. von Spanien in der Gesandtengalerie der Stadt Münster. Unerklärlicher Weise fehlt lediglich Christina von Schweden in der Reihe der Monarchen. Sie ist »nur« durch ihre drei Bevollmächtigten Rosenhane, Salvius und Oxenstierna, die in Osnabrück weilten, »vertreten«. Allerdings entspricht diese Porträtfolge nicht derjenigen Kupferstichfolge von 1648, da sieben der hier dargestellten Personen nicht in die Reihe der Gemälde aufgenommen worden sind. Erklären ließe sich dies damit, dass von der Stadt Münster ausdrücklich nur Porträts der für den Friedensschluss entscheidendsten Gesandten angefordert worden sind.⁴¹ Viele der Gesandten, deren Porträts Einzug in die Kupferstichfolge von 1648 gefunden haben, haben in Münster bei den Verhandlungen selbst nur eine untergeordnete Rolle gespielt, sodass man bei ihnen auf ein Gemälde verzichtete. Die Galerie umfasst also die beiden Friedensvermittler Fabio Chigi und Alvisi Contarini, die Vertreter des Kaisers, Frankreichs, Schwedens, Spaniens, der Generalstaaten sowie der deutschen Kurfürsten. Allein die Generalstaaten, die in Münster zahlreich vertreten und maßgeblich am Friedensschluss beteiligt waren, sind hier mit acht Porträts vertreten. Schweden mit vier Porträts, Spanien und Frankreich mit drei, das Kaiserreich mit fünf Porträts und die Kurfürsten mit sieben. Die Vorläufer der Porträts der verschiedenen Gesandten sind bei Anselm van Hulle zu suchen und wurden später von Johann Baptist Floris als Gemälde kopiert, wohingegen die Vorlagen für die drei Monarchenbildnisse nur schwer auszumachen sind. Das Bildnis Ludwig XIV. im Friedenssaal in Münster entspricht keinem seiner bekannten Jugendbildnisse. Allein die Kinderbildnisse des Henri Testelin kommen hier als Vergleich und mögliche Vorbilder in Frage.⁴² Das Bildnis Kaiser Ferdinand III. ist nach einer Vorlage des Hofmalers Franz Luycx von 1646 entstanden und ist als ganzfiguri-

⁴⁰ StadtAMs A VIII 188, Bd. 25, fol. 125v.

⁴¹ StadtAMs A VIII 188, Bd. 23, fol. 255v.

⁴² Die Wahrscheinlichkeit ist hoch, dass die französischen Gesandten eines dieser Kinderbildnisse in Kopie mit sich führten. Daher ist es durchaus plausibel, hierin ein Vorbild für Floris zu suchen. Zu den Kinderbildnissen Ludwig XIV. vgl. CANTZ 2003 mit weiterer Literatur, sowie MALETTKE 1994 sowie BURKE 1994.

ges Porträt sowie als Brustbildnis in einer Kopie auf Schloss Gripsholm erhalten.⁴³ Außerdem ist es mit einem Gemälde Wolfgang Heimbachs von 1649 im Stift Göttingen vergleichbar, das den Kaiser nach der Schlacht von Nördlingen zeigt.⁴⁴ Wie das Porträt im Ratssaal von Münster zeigen auch diese drei Ferdinand mit seitlichem Haarscheitel, anders als die meisten anderen Bildnisse, einschließlich eines Kupferstichs von Anselm van Hulle. Floris hat das Porträt des Kaisers demnach nach dem Vorbild des Hofmalers gestaltet und nicht das Werk seines Lehrers als Vorlage genommen.⁴⁵ Das Porträt Philipp IV. in der Gesandtengalerie des Friedenssaales von Münster ist in der Art der Darstellung zu schlicht gehalten, als dass es mit direkten Vorlagen vergleichbar wäre. Vielmehr wird anhand der Ausführung deutlich, dass Floris hier selbst gearbeitet hat und sich möglicherweise lediglich an Porträts des spanischen Königs orientierte, die er im Besitz einer der in Münster anwesenden Delegationen gesehen hat. Naheliegender wäre hier die Delegation des spanischen Prinzipalgesandten Peñeranda, wo es ein Bildnis des spanischen Königs gegeben haben muss. Leider wissen wir nur sehr wenig über die Ausstattung der einzelnen Gesandtschaften. Einige Hinweise erhalten wir lediglich aus einem Inventar der Gesandtschaft des Osnabrücker Fürstbischofs Franz Wilhelm von Wartenberg. Dieser vertrat bei den Verhandlungen Kurköln und residierte in diesem Zeitraum in der Kurie des Domherrn und späteren Fürstbischofs Christoph Bernhard von Galen am Domplatz 40/41. Das Inventar führt zahlreiche Wandteppiche, darunter auch einige, die nach dem Vorbild Rubens entstanden sind, sowie lebensgroße Bildnisse des deutschen Kaisers Ferdinand III. und seiner Gemahlin sowie des Bischofs selbst auf. Außerdem erfährt man an dieser Stelle ebenfalls, dass das bischöfliche Kabinett dieser Gesandtschaft »24 Contrafeyten« von verschiedenen europäischen Fürsten schmückte. Die Bildnisse der Würdenträger waren auf Kupfer und in zwei verschiedenen Größen gemalt worden. Entweder maßen sie ca. 45 cm × 30 cm oder 20 cm × 15 cm. Neben diesen »Porträtkupfern« gab es zusätzlich auch etwa siebzehn Bildnisse anderer europäischer Fürsten, welche größer ausfielen und auf Leinwand gemalt worden waren.⁴⁶ Aufgrund dieser Angaben ist anzunehmen, dass auch die Ausstattung der anderen Gesandtschaftsquartiere ähnlich prunkvoll gewesen sein muss.

43 Vgl. DETHLEFS 1998, S. 113f, ebd., S. 174 f. mit Abbildungen und weiteren Literaturangaben.

44 Ebd., S. 115.

45 Ebd., S. 175.

46 Vgl. GEISBERG 1933, S. 190–194; SCHRÖTER 1955, S. 198–209 sowie BOSBACH 1984, S. 161–167.

Mit Van Hulle und Ter Borch sind jeweils ausländische Maler engagiert worden, sodass hier ein Blick auf die Lage der Künstler in Münster gerichtet werden muss, um die Intention für diese Wahl zu klären. 1621 stirbt Nikolaus tom Ring als der letzte Angehörige einer Münsteraner Malerdynastie, sodass offensichtlich keine einheimischen Bildnismaler in Münster zu finden waren, die den Ansprüchen der Gesandten genügten. Das zur Zeit der Verhandlungen immer noch existierende Atelier Nikolaus tom Rings wurde nun von dem Gesellen Everhard Alerdinck (1598–1658) geleitet, das durch die Heirat mit der Witwe Tom Rings auch rechtlich in die Hände Alerdincks überging. Mangels Aufträgen verlegte Alerdinck sich offenbar auf Vermessungsarbeiten für die Stadt Münster.⁴⁷ Beschwerden der Malergilde geben Aufschluss darüber, dass weiterhin einige Maler in Münster ansässig waren und auch das Privileg der Gilden während der Kongresszeit Gültigkeit besaß.⁴⁸ Andere Maler, die nicht der Gilde angehörten, boten ihre Werke auf den jährlich stattfindenden Jahrmärkten an, die auch von zahlreichen Gesandten besucht wurden, die auf diese Weise erste Kontakte herstellen konnten.⁴⁹ Verschiedene Tagebücher der Gesandten, unter ihnen auch Wettstein, Chigi und Lamberg, legen Zeugnis darüber ab, dass es im Domumgang Buden oder ähnliche kleine Hütten gegeben hat, die die Maler als Verkaufsstände nutzten. So notiert Chigi in seinem Tagebuch »[...] vien da me il s[ig]. Conatr[in]i compra pitture«.⁵⁰ Möglich sind hier zwei verschiedene Deutungen – zum einen könnte er seinem Kollegen Contarini Bilder abgekauft haben oder aber diese von einem der Bildnishändler erhalten haben, die in diesen Buden teilweise noch lange nach dem Herbstsend, einem Markt, tätig waren. Diese und weitere Aussagen Chigis wie auch Lambergs⁵¹ belegen, dass für Maler in Münster der Zunftzwang faktisch eingeschränkt war und Arbeitsmöglichkeiten auch für auswärtige Maler gegeben und auch von Seiten der Auftraggeber gewünscht waren.⁵² Ein anderer Grund für Ter Borch und Van Hulle, in Münster tätig zu sein, war mit großer Wahrscheinlichkeit das Gesandtschaftsrecht. Da beide einer Gesandtschaft angehörten, war es ihnen ohnehin möglich, für die anwesenden Diplomaten zu arbeiten und so den entstandenen Bedarf zu decken. Leider fehlen bis heute archivalische Quellen zum Rechtsstatus der Künstler, sodass diese Frage nicht abschließend geklärt werden kann.

47 StadtAMs A VIII 187, Bd. 22, fol. 213v.

48 Vgl. LAHRKAMP 1964, S. 60 f., 88, 103 f., 108, 167–170, 179 f., 245.

49 Vgl. GAUSS 1962, S. 113.

50 Vgl. REPGEN 1984, S. 283.

51 Vgl. HAGENEDER 1986, S. 198.

52 Vgl. WORMSTALL 1898.

2.1 Künstlerkonkurrenz Van Hulle – Ter Borch?

Bei zwei so dominanten Künstlern wie es Van Hulle und Ter Borch sind, liegt es nahe, nach einer potentiellen Konkurrenz zu fragen. Beide Künstler reisten bereits 1646 in der Gefolgschaft von einflussreichen Persönlichkeiten nach Münster, um dort als Maler tätig zu sein. Während Van Hulle mit dem Prinzen von Oranien anreiste und zunächst in seinem Auftrag die anwesenden Diplomaten porträtierte, scheint Ter Borch, wenn man seine Werke betrachtet, einen breiteren Wirkungskreis gehabt zu haben. Aufgrund seiner Zugehörigkeit zur niederländischen Delegation sind seine frühen Auftraggeber in diesen Reihen zu suchen. Ausschlaggebend für Ter Borch war die Beziehung zu Adriaen Pauw, Herr von Heemstede, Hogersmildt, Rietwijk, Nieuwekerck und Gesandter für Holland und Westfriesland. Aus dem regen Briefverkehr zwischen Gerard und seiner Schwester Anna geht hervor, dass er sich bereits Ende 1645 nach Münster begeben haben muss, zweifelsohne auf Wunsch Pauws. Dieser war in der ersten Zeit in Münster sein Hauptauftraggeber und Mäzen. Wie genau dieses Band zwischen Ter Borch und Pauw geknüpft wurde, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Ter Borch hat sich bis 1644 vermehrt in Amsterdam aufgehalten, denn hier sind mehrere Werke, allesamt für die städtische Oberschicht, bezeugt. Hierzu zählt unter anderem auch eine Bildnisminiatur des Caspar Barlaeus, die den frühen Werken in Münster sehr nahesteht.⁵³ Houbraken gibt außerdem an, dass Ter Borch hier Kontakte zu den Familien Six und Bicker knüpfen konnte, die ihrerseits gute Verbindungen zu Adriaen Pauw pflegten.⁵⁴ Beide Künstler waren also im Gefolge verschiedener Gesandtschaften angereist, genaue Aussagen über ein Aufeinandertreffen der beiden lassen sich jedoch weder in den Gesandtschaftskorrespondenzen der Niederländer, noch der Spanier noch in den sonst überaus aufschlussreichen Diarien einzelner Kongressteilnehmer finden.

Bei Betrachtung der in Münster entstandenen Werke beider Künstler werden Überschneidungen als auch Unterschiede in der Wahl der Porträtierten deutlich. Van Hulle porträtierte zu Beginn seines Münsteraufenthaltes hauptsächlich im Auftrag des Prinzen von Oranien, sodass er in der Wahl der Dargestellten auf den Wunsch seines Auftraggebers angewiesen war und nur bedingt selbst ent-

53 Das Original Ter Borchs ist heute leider verschollen und existiert nur noch als Kopie in der Universität in Amsterdam. Leider war es mir nicht möglich, die Kopie selbst zu sehen, sodass hier auf eine Fotografie im *Gedenkboek van het 300-jarig bestaan der Universiteit te Amsterdam, 1933*, S. 24 zurückgegriffen werden muss.

54 Vgl. GUDLAUGSSON 1959/60, S. 13; ebd., S. 18.