



INHALT

13	EINLEITUNG
15	FORSCHUNGSSTAND UND QUELLENLAGE
18	Jürgen Ovens in der Künstlerliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts sowie weiteren Publikationen der Zeit
21	HERKUNFT UND ERSTE LEHRJAHRE. 1623 BIS UM 1640
23	AMSTERDAM UM 1640 BIS 1651. AUSBILDUNG, NETZWERK UND FRÜHE WERKE
23	In den Werkstätten Rembrandts und Uylenburghs
27	Amsterdamer Maler und Netzwerke
29	Frühe religiöse Werke
40	Frühe Porträts
44	Die erste Arbeit für den Gottorfer Hof. Eine Bewerbung Ovens'
51	Zwischenfazit
53	FRIEDRICHSTADT 1651 BIS 1657. DIE ARBEITEN FÜR FRIEDRICH III. VON SCHLESWIG-HOLSTEIN-GOTTORF
54	Maler im Dienst der Gottorfer
58	Erste Aufträge des Gottorfer Hofes
62	Das Gottorfer Friedensfest
74	Die Gemälde zur Hochzeit Hedwig Eleonoras von Schleswig-Holstein-Gottorf mit König Karl X. Gustav von Schweden
92	Die Bildnisse Friedrichs III. und Maria Elisabeths von Schleswig-Holstein-Gottorf
99	Bildnisse von Hofangehörigen und des Adels
107	Zwischenfazit
109	AMSTERDAM 1657 BIS 1663. HÖHEPUNKT DES ERFOLGS
110	Auftraggeber und Vernetzung
112	Die Wahl des Stils
113	Einzelbildnisse und Pendants
113	Amsterdamer Bürger
136	Niederländischer Adel und Regierungsmitglieder in Den Haag
140	Gruppenbildnisse
140	Familienporträts
146	Mutter-Kind-Bildnisse als Caritas
152	Exkurs: Bildnisse verstorbener Kinder
153	Amsterdamer Regentenstücke
161	Arbeiten für das neuerrichtete Stadhuis Amsterdam
161	Die nächtliche Verschwörung der Bataver unter Iulius Civilis
168	Die Justitia im Schepenzaal
169	Ovens als Botschafter Gottorfs in Amsterdam. Die Vermittlung Artus Quellinus'
171	Zwischenfazit

Detail ABB. 111

173	FRIEDRICHSTADT 1663 BIS 1674.
	DIE ARBEITEN FÜR CHRISTIAN ALBRECHT VON SCHLESWIG-HOLSTEIN-GOTTORF
173	Die Ausstattung Schloss Gottorfs
173	Die <i>Verherrlichung Christian Albrechts</i>
179	Der <i>Gottorf-Zyklus</i> . Eine Gemäldeserie zur Geschichte der Gottorfer
211	Die Ausmalung der Gottorfer Amalienburg. Versuch einer Rekonstruktion
224	Weitere Werke in Schloss Gottorf
234	Christian Albrecht und Johann Adolph Kielmann von Kielmannseck. Die Porträts anlässlich der Universitätsgründung
239	Friederike Amalie von Dänemark im Porträt und als Auftraggeberin
248	Sakrale Werke in Schleswig-Holstein
248	Der <i>Kielmannsecksche Altar</i> im Schleswiger Dom als Einzelstück im Œuvre
255	Der <i>Cassius-Altar</i> in Eutin
258	Die <i>Blaue Madonna</i> im Schleswiger Dom
261	Aufträge der Mecklenburger Herzöge
261	Christian Ludwig I. von Mecklenburg-Schwerin
263	Die <i>Kreuzigung</i> in Dargun. Ein Auftrag Gustav Adolfs zu Mecklenburg-Güstrow
267	Zwischenfazit
269	DER LETZTE AMSTERDAM-AUFENTHALT 1675
273	FRIEDRICHSTADT 1675 BIS 1678. DIE EIGENEN STIFTUNGEN
273	Ovenssche Stiftungen
273	Die <i>Beweinung Christi</i> in Friedrichstadt
277	Das Epitaph der Familie Ovens in Tönning. Die <i>Madonna del Velo</i>
282	Werkstatt, Schüler und Nachfolger
288	Selbstbildnisse und Bildnisse der Familie
293	Zwischenfazit
295	RESÜMEE UND AUSBLICK
303	ANMERKUNGEN
319	QUELLEN
353	KATALOG
356	Katalog der Gemälde
395	Katalog der Zeichnungen
415	Katalog der Radierungen
417	Werkstatt und Nachfolger
419	Abschreibungen
421	LITERATUR
421	Gedruckte Quellen
422	Sekundärliteratur
429	NAMENSREGISTER
432	BILDNACHWEIS

EINLEITUNG

Jürgen Ovens’ Leben und Werk sind geprägt von den zwei Polen Schleswig-Holstein und Amsterdam. Bisher sind diese Schaffensphasen meist isoliert voneinander betrachtet worden, dabei führt erst eine Untersuchung des Ganzen mit Blick darauf, wie der Wechsel zwischen den Ländern sich auf das Œuvre auswirkte, zu einem vollständigen Bild. Ovens agierte Mitte des 17. Jahrhunderts als Mittler von niederländischer Malerei an den Gottorfer Hof und davon ausgehend in den Norden Deutschlands. Das Nebeneinander von bürgerlichen und adeligen Auftraggebern, verbunden mit der Möglichkeit, den Wohn- und Arbeitsort zu wechseln, verhalf Ovens trotz aller historischer Wendungen zu einem stringenten Schaffen ohne Einbrüche. Der Ruf als in Amsterdam geschulter Maler respektive als Maler des Gottorfer Herzogs öffnete ihm auf der jeweils anderen Seite die Türen. Jürgen Ovens hat in den Niederlanden wichtige Werke hinterlassen, während er dort allerdings in einer Reihe von Berühmtheiten steht, ihnen oftmals in der heutigen Beurteilung unterliegt, sind seine schleswig-holsteinischen Arbeiten angesichts fehlender Konkurrenz herausragend und umso bedeutender für die regionale Kunstgeschichte.

Die bisher einzige umfassende Auseinandersetzung mit Jürgen Ovens ist mittlerweile ein gutes Jahrhundert alt. Harry Schmidts Monographie von 1922¹ ist Ausgangspunkt aller Forschungen zu dem Maler, lässt aber allein angesichts der seither fortgeführten Forschung einige Fragen unbeantwortet und bildet das Œuvre nicht vollständig ab. Vor allem sind es aber die Möglichkeiten umfassender und farbiger Reproduktionen, die einen gründlichen Blick auf das Werk eröffnen, den Schmidt seinerzeit nicht bieten konnte. Selbst die beste Abbildung ersetzt allerdings nicht das Original, sodass damals wie heute Reisen durch ganz Nordeuropa nötig sind, um sich das Werk zu erschließen. Diese weite Verteilung seiner Bilder muss als einer der Gründe dafür angesehen werden, dass Ovens lange Zeit nicht mehr in Gänze in der Forschung aufgegriffen wurde.

Mit einem Œuvre-Katalog sowie einem Quellenanhang im Wortlaut soll eine neue Grundlage für Betrachtungen zu Jürgen Ovens geschaffen werden. Darauf basierend werden in der vorliegenden Arbeit grundlegende Fragen zur Einordnung und Entwicklung Ovens’ Malerei erörtert. Wenngleich Ovens’ Leben und Werk nicht in klar voneinander getrennte zeitliche Abschnitte geordnet werden können, bietet doch die chronologische Betrachtung den schlüssigsten Zugang zum Œuvre, das die sich etappenweise aufbauende Karriere des Malers nachzeichnet. Ovens’ künstlerische Prägung fand im Amsterdamer Rembrandtkreis statt, wo er um 1640 begann, frei verkäufliche Arbeiten für den Kunstmarkt zu schaffen. Erste Porträtaufträge niederländischer Bürger folgten, so wie Ovens sich auch am Gottorfer Hof mit Kopien und religiösen oder mythologischen Arbeiten einführte und hier schnell ebenfalls erste Aufträge für Bildnisse erhielt. In diesen ersten Gottorfer Jahren in den 1650er Jahren gelang Ovens ein schneller Aufstieg, der sich an allegorisch durchkomponierten Großformaten und entsprechend hohen Bezahlungen ablesen lässt. Der Ruf eines Fürstenmalers begünstigte neben den richtigen Beziehungen daraufhin den Aufstieg in Amsterdam. Bei all diesen Erfolgen müssen auch Ovens’ Status und sein gesellschaftliches Geschick eine entscheidende Rolle gespielt haben, während etwa Rembrandt unter anderem wegen seiner unangepassten Art scheiterte. So war Ovens keine Künstlernatur im modernen Verständnis, sondern sozusagen in Familientradition Kaufmann. Davon zeugen sein Handel mit Kunst ebenso wie die Tätigkeit als Berater Gottorfer Beamter in Amsterdam. Schlüssel zum Erfolg war zudem die Anpassung an die Mode der Zeit. Für von Rembrandt geprägte Maler bedeutete das einen mehr oder weniger drastischen Wandel hin zum flämisch geprägten hellen Stil, den Ovens mühelos adaptierte und mit leuchtenden Farben und einem spontanen Duktus zu seinem Kennzeichen machte.

Von den 1660ern bis in die frühen 1670er Jahre erweiterte Ovens sein Œuvre um raumfüllende Allegorien, deren



ABB. 16
Der Lobgesang des Simeon, 1651 (G11)

ABB. 17
Der Lobgesang des Simeon, um 1650 (Z7)

rückblieb.¹⁷⁸ Allerdings gibt es auch frühere Beispiele des *Loblied Simeons* von Rembrandt aus den Jahren um 1630, so in Hamburg und Den Haag.¹⁷⁹ Beide zeichnen sich, wie auch das späte Werk von 1669, durch das himmlische Leuchten Christi und die Konzentration des Lichts auf Christus und Simeon sowie die Reflektionen auf dessen kostbarem Gewand aus. Inger Krogh sieht bei Ovens' Gemälde hingegen weniger den direkten Einfluss Rembrandts als den Lievens' in einer Kombination aus chiaroscuro und „a more Flemish-tinted style“¹⁸⁰. Das eine scheint das andere nicht auszuschließen, wobei auch die Kenntnis der Malerei Lievens' wiederum zum Rembrandtkreis führt. Dass Ovens von der flämischen Malerei stark beeinflusst wurde, ist unbestritten, wenngleich es dafür eindrücklichere Beispiele gibt. Der *Lobgesang des Simeon* steht hingegen noch in der Tradition seines Lehrmeisters Rembrandt und dessen Umfeld.

Eine Kopie nach Ovens wurde 2006 bei Christie's in London als Werk des in Amsterdam tätigen Jan van Neck (ca. 1634/35–1714) versteigert.¹⁸¹ Das RKD führt diese Zuschreibung allerdings als zurückgewiesen,¹⁸² sodass an diesem Punkt keine weiteren Rückschlüsse möglich sind.



Die Skizze

Eine Vorlage zum Gemälde findet sich in der lavierten Federzeichnung in Hamburg (Z7, **ABB. 17**).¹⁸³ Grundlegend geändert hat Ovens im Gemälde die Haltung Simeons. In der Zeichnung beugt er sich mit dem Kind in den Händen von rechts in das Bildfeld hinein, den Kopf nach unten geneigt, die Augen aber gen Betrachter oder Himmel verdreht. Durch den deutlich geöffneten Mund wird das Moment des Singens betont. Im Gemälde steht Simeon im Zentrum und wendet sich vom Kind ab und dem Himmel zu. Dabei scheint er den Säugling sicherer und behutsamer zu fassen. Vertauscht hat Ovens zudem Maria und Joseph, wobei Joseph in der Zeichnung etwas in der Hand hält, was jedoch weniger wie dort zu erwartende Tauben denn wie eine in der Anspannung zusammengeknüllte Mütze wirkt.

Heiliger Hieronymus

Gut 25 Jahre nach diesem frühen Amsterdamer Gemälde griff Ovens das Motiv der Darstellung im Tempel für das Epitaph des Lucas Ambders (G10, **ABB. 18**) in Tondern wieder auf. Eng verwandt ist zudem die Darstellung eines Heiligen (G19, **ABB. 19**) von 1660, also aus der zweiten Amsterdamer Phase Ovens'. Bei dem Einsiedler mit dem Kruzifix vor sich kommt nur Hieronymus in Frage. Ob er jedoch tatsächlich einen Stein in der Linken hält, ist fraglich.¹⁸⁴ Vielmehr liegt offenbar ein Rosenkranz mit Kreuzzeichen über seinen Fingern. Auch die Schlange auf dem Fels links wirkt mehr wie ein Strick oder aber ein weiterer Rosenkranz. Ungefähr oberhalb des Oberschenkels des Gekreuzigten ist ein kleiner



ABB. 18
Darstellung im Tempel, um 1670 (G10)

Schädel zu erkennen, womöglich als Anhänger an dem seilartigen Gebilde.

Diese Darstellung ist im Œuvre eines lutherischen Malers im protestantischen Amsterdam einigermaßen überraschend, wirkt sie doch bis ins Detail katholisch (vgl. Z22, **ABB. 20**). Ein erneuter Hinweis darauf, dass die Konfession des Malers beziehungsweise des Auftraggebers von nicht allzu großem Belang war. Über die Provenienz des Gemäldes ist wenig bekannt, 1802 kann es in Rom nachgewiesen werden. Da Ovens sich zwischen 1657 und 1663 kurzzeitig in Antwerpen aufgehalten haben muss (Z52), könnte man in Erwägung ziehen, dass er dieses Bild dort gemalt hat. Allerdings gab es auch in Amsterdam genug Auftraggeber entsprechender Werke, wie für das Œuvre Ovens' beispielhaft das Bildnis des ehemaligen Jesuiten Giuseppe Francesco Borri (G119 ?) zeigt. Dass Ovens hingegen selbst in Rom war, wie Schmidt es darstellt, muss bezweifelt werden.¹⁸⁵ Diese Lücke in der akademischen Ausbildung wurde zumindest von italienischen Zeitgenossen durchaus bemängelt.¹⁸⁶ Ebenso kritisierte beispielsweise Sandrart Rembrandt wegen dessen fehlender Kenntnisse der an der Antike geschulten italienischen Kunst.¹⁸⁷

Das Modell

Ovens hat für seinen Simeon, seinen Hieronymus und das Tronie eines alten Mannes, das als *Allegorie des Gesichts* (G30, **ABB. 21**) bekannt ist, jeweils denselben Mann – oder mit Hinblick auf den zeitlichen Abstand vielmehr Porträtskizzen desselben – als Modell verwandt.¹⁸⁸ Abgesehen von Ovens' Frau und seinen Kindern ist dieser anonyme Alte das einzige bekannte Beispiel für ein wiederkehrendes Modell außerhalb reiner Porträts. Es zeigt zudem, dass Ovens sich wie Rembrandt und andere Maler seiner Zeit intensiv mit Typen und Tronies auseinandersetzte. In dem Antlitz des bärtigen alten Mannes fand er die ideale Physiognomie eines Heiligen oder Philosophen.

Ein ganz ähnliches Gesicht – wohlmöglich dasselbe – findet sich in mehreren, allerdings früheren Werken



ABB. 19
Heiliger Hieronymus, 1660 (G19)

Flincks.¹⁸⁹ So in der Figur Isaaks in zwei Fassungen von *Isaak segnet Jakob*, in der *Verkündigung an die Hirten* und im Tronie eines alten Mannes mit roter Kappe.¹⁹⁰

Das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg & das Pfingstfest

Eindeutig für Schloss Gottorf zu belegen, jedoch nicht im Original fassbar, ist ein Gemälde mit den „Arbeitern im Weinberge“¹⁹¹, das Ovens dem Hof am 16. November 1652 verkaufen konnte. Für diese Arbeit erhielt er 60 Reichstaler. Zum Vergleich, für ein Bruststück der Herzogin forderte Ovens 1654 25 Reichstaler, für eine Darstellung des Pfingstfests ganze 500.¹⁹² Das große *Gottorfer Friedensfest* schlug mit 1000 Reichstaler zu Buche.¹⁹³ Entsprechend muss es sich bei dem Gemälde mit den Arbeitern im Weinberg um ein nicht allzu großes und vermutlich nicht vom Herzog in Auftrag gegebenes Werk gehandelt haben. Das neutestamentarische Thema nach Matthäus 20,1ff. mit der Moral „So werden die Letzten die Ersten sein und die Ersten die Letzten.“ wurde 1637 auch von Rembrandt beziehungsweise in dessen Werkstatt aufgegriffen.¹⁹⁴ Generell kann jedoch



ABB. 102
Dirck Tulp (1624–1682), 1658 (G81)

ABB. 103
Jan Bernd Schaep (1633–1666), zwischen 1657 und 1659 (G83)

linus geschaffene Marmorbüste seiner selbst.⁶⁵¹ In jedem Fall kannte Ovens die Büsten Quellinus', gut möglich, dass er auf diese Amsterdamer Werke Bezug nahm, als er den Bildhauer an den Gottorfer Herzog empfahl.

Dirck Tulp & Jan Bernd Schaep

Im Gegensatz zum zurückhaltenden Bildnis Nicolaes Tulps steht das vor Selbstbewusstsein strotzende Porträt seines Sohns Dirck (G81, **ABB. 102**) aus demselben Jahr. Hier wird offenbar, dass die jüngere Generation sich für den Porträtstil van Dycks entschied. So lässt Dirck sich in dynamischer Wendung stehend vor einem Vorhang mit Landschaftsausblick im rechten Hintergrund zeigen, in dem sich eine diesige Stadtsilhouette andeutet. Dirck Tulp präsentiert sich in glänzender Uniform, in der Rechten einen Kommandostab, die Linke energisch in die Hüfte gestemmt. So wie der Porträtstil zeigt auch die Aufmachung Dirck Tulps selbst die Mode der Zeit. Die goldene Uniform und der Stab verweisen auf seine Funktion als Bewindheber in der Niederländischen Ostindien-Kompanie, die er 1657 erlangt hatte.⁶⁵² Zudem war er 1652 zum Leutnant und 1654



zum Kapitän der Bürgerwehr seines Viertels ernannt worden. Während sein Vater Nicolaes keinen direkten Hinweis auf seine Profession gibt, präsentiert Dirck seine weltliche Macht und Güter. Ein interessantes Detail stellt im direkten Vergleich auch die Haartracht dar: Dirck Tulp trägt sein Haar der Mode entsprechend offen und lang, ähnlich wie Ovens selbst sich damals zeigte (G37, G39). Diese Form der Frisur wurde ebenso wie die farbenfrohe Aufmachung von den Älteren keineswegs geschätzt. Zu Beginn der 1640er Jahre begann in den Niederlanden die Debatte um die „hairige questie“, auch als „hairige oorlog“ bekannt.⁶⁵³ Verschiedene Prediger mahnten das lange Haar an, Gegenstimmen betrachteten es als gottgegeben. In den späten 1650er Jahren war schulterlange offene Haartracht schließlich etabliert. Nicolaes Tulp hingegen ist entsprechend seines Alters noch der vornehm-zurückhaltenden Mode der ersten Hälfte des Jahrhunderts verhaftet.⁶⁵⁴

Auf ähnliche Weise wie Dirck Tulp ließ sich zur selben Zeit auch Jan Bernd Schaep (G83, **ABB. 103**) von Ovens porträtieren. So wie Tulp war auch Schaep Kapitän der Bürgerwehr und zudem Schöffe, gehörte also zur führenden Klasse Amsterdams. Die beiden Bildnisse sind nah verwandt und zeigen zahlreiche Ähnlichkeiten in Komposition und Ausführung. Im annähernd gleichen Format sind beide Männer als Kniestücke vor einem roten Vorhang, der rechts den Ausblick auf eine bewölkte Landschaft eröffnet, dargestellt. In beiden Bildern schließt der Vorhang oben rechts mit Troddeln und der in Schlaufen herabhängenden Vorhangschnur ab, ein charakteristisches Kennzeichen für Ovens' wiederholten Einsatz bewährter Versatzstücke. Beide tragen einen Rabat, den großen weich fallenden Kragen mit Spit-

zenbesatz.⁶⁵⁵ Schaeps Kleidung spiegelt alle modischen Extravaganzen seiner Zeit wider: das verkürzte, eigentlich zu kleine Wams aus changierender Seide, dessen untere Knöpfe geöffnet bleiben, verbunden mit weit geschlitzten Ärmeln, sodass das überweite Hemd an Armen und Bauch reichlich hervorquillen kann, und schließlich, im Bild nur angedeutet, eine weit ausladende Rheingrafenhose. Am Hosenbund trägt Schaep ein Tablier, einen hier mit bunten Schleifen, Galants, in großer Menge besetzten Einsatz.⁶⁵⁶ Zudem hat er sich einen schwarzen Mantel über den linken Arm gelegt. Ebenso wie Tulp stemmt Schaep eine Hand in die Hüfte, womit sein voluminöses Gewand zur Geltung kommt, steht aber sonst recht statisch und erreicht nicht die ausdrucksstarke Dynamik Tulps, der den Betrachter selbstbewusst, mit einem leichten Lächeln ähnlich dem des Vaters, von oben herab anblickt.

Gemeinsam dienen beide Gemälde als eindruckliche Modelle für Ovens' Ausarbeitung verschiedener Oberflächen und Stofflichkeiten, deren Eigenarten schließlich weitere Zu- und Abschreibungen erlauben. Metallisch durchwirkte Flächen wie an Bandelier und Ärmeln Dirck Tulps zeigen das charakteristische Relief aus gelben und weißen dicken begrenzten Farbtupfen auf braunem und ockerfarbenem Grund, wie es sich beispielsweise auch in der *Krönungsallegorie Hedwig Eleonoras* (G144) zeigt. Ebenso charakteristisch ist das Ultramarinblau der Schärpe, deren Falten und Höhungen mit schnellen, relativ trockenen Strichen gebildet sind (vgl. **ABB. 53**). Wams und Ärmel Jan Bernd Schaeps hingegen zeigen den Glanz von Seide, der durch kurze pastose Farbstriche in Weiß entsteht (vgl. **ABB. 52**, G61, G96, G130). Ebenso sind die glänzenden Metallpartien auf den Ärmeln Dirck Tulps gestaltet (vgl. G59). Die Hemdpartien in Schapes Bildnis zeigen Ovens' Manier, hell über dunkel zu malen, also Schatten übrig zu lassen, anders als beispielsweise Flinck, der Schatten auch über helle Partien malte. Beide Bilder zeigen den typischen dunstigen Landschaftsausblick, dominiert von Grün- und Brauntönen. Neben dem kräftigen Blau in Tulps Bildnis verwendete Ovens



in Schaeps Porträt Gelb und Rosa, die ebenso die Palette seiner Werke prägen.

ABB. 104
Anna Burgh (1624–1672), 1659 (G82)

Anna Burgh

Ein Jahr nach Dirck Tulp malte Ovens auch dessen Frau Anna Burgh (G82, **ABB. 104**), deren Bildnis in gleicher Größe zweifellos als Pendant konzipiert ist. 1650 heiratete Anna Burgh Tulp und brachte ein großes Vermögen mit, von dem die Familie hauptsächlich lebte.⁶⁵⁷

Auch Anna Burgh präsentiert sich hochmodisch. Insgesamt sind Kulisse und Farbenspiel etwas zurückhaltender als im Gegenstück, der Vorhang ist braun bis bronzefarben gehalten, im Kleid dominiert Schwarz. Dennoch birgt ihre Aufmachung zahlreiche aufwendige und farbenfrohe Details. Ins Auge fallen besonders die metallischen Partien ihres gestreiften Unterrocks, auf dem sich breite Goldstreifen vom roten Grund absetzen. Rein technisch gesehen greift diese Partie Tulps Porträt auf. Die weiten bauschigen Ärmel werden von roten Schleifen gehalten, zudem trägt Burgh Bündel bunter feiner Schleifen an Kragen, Manschetten und im Haar. Ebenso wie der über die Schultern herabgesunkene



ABB. 292
Anbetung der Hirten, um 1670 (G4)

(G15) oder der *Blauen Madonna* (G7) einen Eindruck vom Antlitz der Madonna im Tönninger Bild, das auch heute dem ursprünglichen nicht allzu sehr entfremdet zu sein scheint. Auch in mehreren Zeichnungen, die nicht eindeutig mit Gemälden verknüpft werden können, erscheint die Madonna mit Tuch (Z4, Z5, Z9, **ABB. 293–295**), mal mehr und mal weniger deutlich von Sebastiano del Piombo inspiriert.

WERKSTATT, SCHÜLER UND NACHFOLGER

Auf die Werkstatt und Schüler Ovens’ gibt es nur vage Hinweise, sodass kaum Namen oder Werke genannt werden können. Mit Sicherheit prägte Ovens’ die schleswig-holsteinische Kunstlandschaft nachhaltig. Die ausführliche Untersuchung dieses Einflusses muss jedoch nachfolgenden Arbeiten vorbehalten bleiben.

Schüler und Werkstatt
Das fassbare Quellenmaterial verrät zwar, dass Ovens eine größere Werkstatt mit Schülern unterhalten haben muss,

aber wenig mehr über diesen Betrieb, geschweige denn Namen. Einen Beweis für die Existenz von Schülern liefert der Vertrag über die Gemälde der Amalienburg vom 2. November 1670, wo es heißt: „aldieweil es ein großes werck und viele Zeit erfordert, daß ihm seine Discipulen daran zur Hand gehen vnd helfen mögen, die ordonancien, herausführung vnd entliche perfection aber von ihm selber alleinig verrichtet werden soll.“¹⁴²⁵ Der Passus nennt eindeutig Schüler. Temporär beschäftigte Gehilfen, die es in Gottorf immer wieder gab, werden stets als fremde Maler bezeichnet.¹⁴²⁶ Hätte Ovens auf Maler des Gottorfer Hof zurückgegriffen, wäre zu erwarten, dass diese hier namentlich genannt worden wären. Hinter den Schülern müssen sich Lehrlinge oder Gesellen verbergen, die fest zur Werkstatt Ovens’ gehörten und entsprechend bereits eine gewisse Ausbildung genossen hatten und so mit den Abläufen vertraut waren. Die folgenden Zeilen des Vertrags beziehen sich offenbar auf andere Maler: „Die übrigen plätze betreffend [...] sollen [...] ihme Jorgen Ovens inventiret, vnd ohn sein Kosten von andern verfertigt und ausgemacht werden.“ Diese „ändern“ werden also von den „Discipulen“ unterschieden. Die Schüler erhalten ihre Bezahlung gemeinsam mit Ovens beziehungsweise durch ihn, was seine eigene



Rechnung erhöht. Die anderen aber, entweder Gottorfer Hofhandwerker oder fremde Wanderkünstler, darüber geben die Belege keine Auskunft, wurden separat und offenbar geringer entlohnt. Die Ausmalung der Fensterzone in der Amalienburg war weniger anspruchsvoll, alles Wichtige spielte sich darüber oder darunter ab.¹⁴²⁷ An dieser Stelle konnte der Hof also etwas sparen, indem günstigere Maler eingesetzt wurden.

Vermutlich ein Assistent, möglicherweise ebenfalls ein Schüler, begleitete Ovens 1654 nach Schweden.¹⁴²⁸

Einen weiteren Einblick in Ovens’ Werkstatt gibt Houbrakens Vita Johannes Voorhouts. Darin schildert Houbraken, wie der Maler mit seiner Familie 1672 nach Friedrichstadt zog. Dort begegnete Voorhout Ovens wieder, den er bereits aus Amsterdam kannte:

„Niet lang was hy daar of’t wierd rugtbaar dat hy een Konstschilder was. Des kwam de brave Konstenaar Juriaan Ovens (die in dien oort door zyn portretschilderen zyn Fortuin gevonden had, gelyk hy ook veel geld naagelaten heeft) hem en hy den zelve te kennen, die hem gevolgelyk in zyn huis bragt daar hy hem een groote zaal met Konst van de geagteste Meesters, waar mede hy aan de Hoven handel dreef, liet zien, en hem ook polste of hy voor hem wilde schilderen. Maar wanneer hy bemerkte dat onze Voorhout daar geen genegenheid toe had, ried hy hem naar Hamburg te trekken, met verzekering dat hy daar zyn Konst, waar van hy een staal met zig gebragt en aan hem vertoont had, wel zoude staan, gelyk ook gebeurde.“¹⁴²⁹



ABB. 293
Geburt Christi (Z4)



ABB. 294
Geburt Christi (Z5)

ABB. 295
Heilige Familie mit zwei Cherubim (Z9)

Abgesehen davon, dass Ovens hier einen möglichen selbständigen Konkurrenten in Friedrichstadt nach Hamburg schickte, verrät uns Houbrakens Bericht, dass Ovens andere Maler beschäftigte, und zwar auch vollständig ausgebildete. Man kann sich also einen größeren Kunstbetrieb in seinem Friedrichstädter Haus vorstellen. Lammertse geht davon aus, dass Ovens von Malern in seiner Werkstatt vor allem Kopien anfertigen ließ. „When he asked Johannes Voorhout whether he wanted to work for him, he must have had in mind that Voorhout could at any rate have made copies.“¹⁴³⁰ Davon abgesehen war das Kopieren eine übliche Übung für Schüler.¹⁴³¹

Interessant, wenn auch zu hinterfragen, ist der Bericht Friedrich Wilhelm Kochs von 1772, der sich von seinem Freund Herrn „Gebe“, bei dem es sich um den Maler Nicolaus Georg Geve (1712–1789) handelt,¹⁴³² unterrichten ließ, „daß, als Er 1738. noch in Copenhagen gewesen, Er daselbst noch einen alten Scholaren von Ovens gekannt, mit Namen Mangnus Jürgensen, der in seinen 100 Jährigen Alter, noch ein klein Cruzifix gemahlt hätte!“¹⁴³³ Al-