

Štefaňák, Jiří

Karl Joseph Aigen (1685–1762) als Zeichner und Inventor grafischer Blätter

Opuscula historiae artium. 2024, vol. 73, iss. 2, pp. 122-133

ISSN 1211-7390 (print); ISSN 2336-4467 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/OHA2024-2-3>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.82015>

Access Date: 01. 09. 2025

Version: 20250506

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Karl Joseph Aigen (1685–1762) als Zeichner und Inventor grafischer Blätter

Jiří Štefaňák

The work of painter Karl Joseph Aigen (1685–1762) remains a poorly understood category in Moravian and Austrian art history. In efforts to evaluate Aigen's œuvre, emphasis has been placed primarily on the recognition of his skill as a painter together with his esteemed academic position, which served as indisputable proof of his qualities as an artist. The same emphasis is also shown in the partial research on many church commissions and his output of cabinet paintings. It appears that Aigen also made considerable use of his drawing skills, especially in the design of prints, which could have been an important addition to his finances in the early years of his Viennese career. He collaborated with many renowned engravers of the time on designs for prints with a wide range of iconographic themes. Aigen did not, however, limit his draughtsmanship just to designs for print production. An equally important category demonstrating Aigen's abilities is his academic teaching, which was strictly oriented towards the mastery of drawing. During the 1750s, the artist had the opportunity to help a number of the successors of the younger generation of painters to develop basic drawing skills.

Keywords: Karl Joseph Aigen; 18th-century graphics in Austria; Academy of Fine Arts in Vienna; Gustav Adolph Müller; Franz Ambros Dietel; Jacob Wilhelm Heckenauer

Bc. Jiří Štefaňák
Seminář dějin umění, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno / Department of Art History, Faculty of Arts, Masaryk University, Brno
e-mail: 495436@mail.muni.cz

<https://doi.org/10.5817/OHA2024-2-3>

„Ein sehr guter Maler zu Olmütz.“ Mit diesen Worten charakterisierte im Jahre 1815 der Prämonstratenser und Bibliothekar des Klosters Strahov, Gottfried Johann Dlabacž (1758–1820), in seinem Künstlerlexikon den Maler Karl Joseph Aigen (1685–1762).¹ Der Sohn des Nürnberger Goldschmieds Johann Joachim Aigen (tätig 1676–1696), der sich nach 1676 in Olmütz niederließ, profitierte sowohl von den künstlerisch anregenden Impulsen des familiären Umfelds als auch von der prosperierenden mährischen Stadt, dank derer zugleich drei seiner Brüder Goldschmiedekunst, Malerei und Bildhauerei erlernten.² Die erste künstlerische Schulung erhielt Aigen in der Werkstatt von Dominik Mayer (1653–1715), einem ursprünglich aus Linz stammenden Maler, und nach Erhalt des Gesellenbriefes im Jahre 1705 standen der Verwirklichung einer traditionellen Studienreise keine Hindernisse mehr im Wege.³ Ungeachtet des bisherigen Schweigens der archivalischen Quellen aus der Zeit der voraussichtlichen Reisen Aigens darf auf der Grundlage der Analogien der Zielorte späterer Malerkollegen ein Besuch von Frankfurt am Main, Dresden oder Leipzig vermutet werden.⁴ Seit dem Jahre 1716 lässt sich Aigen dann sicher in Wien lokalisieren, wo sich der Maler zehn Jahre später an der neugegründeten Akademie der bildenden Künste einschrieb,⁵ mit der er nachfolgend eng vornehmlich durch die Bekleidung einer Professur für Malerei verbunden war, auf die seit 1751 bis zu seinem Tode wiederholt berufen wurde.⁶

Bereits in den ersten Bemühungen um eine Bewertung von Aigens Œuvre wurde vor allem die Anerkennung seines malerischen Werkes zusammen mit dem angesehenen akademischen Posten hervorgehoben, der unbestritten als Beleg für die künstlerischen Qualitäten galt.⁷ Einen identischen Akzent weisen darüber hinaus die auf die keineswegs geringe Zahl kirchlicher Bestellungen aus dem Zeitraum 1735 bis 1745 gerichteten Forschungen auf, die bislang vornehmlich ihren Blick auf das Territorium Mährens und Österreichs richteten, wo sich freilich der bisherige Forschungsstand auf Erwähnungen in topografischen Verzeichnissen beschränkt.⁸ Die große Reichweite von Aigens Werk bezeugt darüber hinaus die Wiederentdeckung einer

vom Maler signierten Altar- und Aufsatzleinwand in der Kapelle der Burg Gutenhaag (Hrastovec) unweit von Marburg an der Drau (Maribor) auf dem Gebiet Sloweniens.⁹ Aufsehen verdiente zudem auch die malerische Ausfertigung von Kabinettstücken, denen als einer der ersten bereits Vincenc Kramář (1877–1960)¹⁰ Aufmerksamkeit schenkte und die heute in zahlreichen öffentlichen und privaten Sammlungen in Mitteleuropa verstreut sind.¹¹ Es zeigt sich jedoch, dass Aigen vornehmlich am Beginn seiner Karriere in bedeutendem Umfang auch seine zeichnerischen Fähigkeiten nutzte, und zwar vor allem im Rahmen von Entwürfen grafischer Blätter, die in den ersten Jahren seines Wiener Wirkens eine wichtige Aufbesserung des Finanzhaushalts des Künstlers darstellen sollten.

Der bislang älteste Entwurf Aigens einer Zeichnung für die grafische Produktion stellt der Kupferstich *Die Kathedrale des hl. Stephan* [Abb. 1] dar, die als Illustration der im Jahre 1722 herausgegebenen Memorabilien der Kirche diente, wobei hinter deren Realisierung der Kupferstecher Johann Heinrich Martin (1687–1734) gemeinsam mit dem Universitätsdrucker Andreas Heyinger (1651–1733) stand.¹² In diesem Zusammenhang liegt die Vermutung nahe, Aigen sei unter anderem dank einer gewissen persönlichen Beziehung zur St.-Stephanskirche zu dem Auftrag, bei dem er sämtliche architektonischen Details des Baus akzentuierte, gekommen. Am 16. Februar 1716 heiratete der Künstler hier Anna Theresia, die Tochter des Stadtschreibers Franz Anton und seiner Gemahlin Judith Prenner, wobei als Zeuge der Eheschließung der Maler Simon Truckenbrei genannt wird. In der gleichen Kirche ließ der Maler dann am 25. Januar 1717 und am 1. März 1729 seine beiden Kinder taufen.¹³

Im Jahre 1724 schuf Aigen die Zeichnung des Rektorsblattes für den höchsten Würdenträger der Medizinischen Fakultät der Universität Wien, Johann Wolfgang von Preyser (†1732), die sich in der Matrikel dieser Einrichtung findet. [Abb. 2] Im Vordergrund der Szene ragen zwei Obelisk hervor, auf deren Fundament sich der Text des Rektorsblattes befindet. Am Sockel des Obelisk ruhen allegorische Frauengestalten, die die einzelnen Fakultäten symbolisieren und im Vordergrund sieht man auf einer kleinen Säule ein hängendes Inschriftenband mit Preysers Devise „*Vigilantia et Constantia*“, also „Achtsamkeit und Beständigkeit“. Auf den Obelisk befinden sich die Universitäts- und Fakultätsinsignien zusammen mit der Darstellung der Immaculata sowie eines Engels mit Monstranzen, wobei die Spitzen mit dem kaiserlichen Doppeladler gemeinsam mit den Wappen von Kastilien und Leon bekränzt sind. Auf dem zweiten Entwurf der Szene sieht man eine Balustrade, auf der zwei Frauenfiguren mit den Wappen von Österreich und Ungarn auf der linken und den Wappen der Kurfürsten von Sachsen und Mainz auf der rechten Seite zu sehen sind. Im freien Raum zwischen den Balustraden ist die Hure Babylon auf einem apokalyptischen Tier dargestellt.



1 – Johann Heinrich Martin nach Karl Joseph Aigen, **Kathedrale St. Stephan**, Kupferstich, 1722. Rajhrad, Bibliothek der Benediktinerabtei, Inv.-Nr. R-GR 0000.13521

Im oberen Teil der Szene erhebt sich unter der Gloriolen mit dem Gottesnamen in hebräischer Sprache ein Adler mit dem Wappen der Universität. Die Darstellung des Kaiser- und zugleich Jupiter-Adlers versinnbildlicht Kaiser Karl VI. (1685–1740), dessen herrscherliche Majestät symbolisch die gesamte Universität schützt. Aigen verwies hier durch die Abbildung der römischen Basilika zu St. Peter im Hintergrund, deren Platz davor er mit einer Vielzahl kleiner Staffagefiguren füllte, auf das seinerzeit aktuelle Ereignis der Wahl des neuen Papstes Benedikt XIII. (1649–1730) im Jahre 1724. Diese traditionelle allegorische Darstellung repräsentiert, gemeinsam mit der Verwendung der Heraldik und deren Einfügung in die glorifizierende Architektur, die Würde des neu gewählten Rektors und erweist zugleich sowohl der Universität als solcher, als auch dem Hause Habsburg und der römisch-katholischen Kirche die Ehre, wodurch sie vollkommener kollektiven „ikonographischen Sprache“ der damals aktuellen Produktion der Universitätsthemen und der Rektorsblätter entsprach.¹⁴

Ein gewisses persönliches Verhältnis zu dem mit der mährischen Herkunft des Malers verbundenen Auftrag und

der mit dieser zusammenhängenden Form des Landespatritismus lässt sich anhand der zeichnerischen Vorlage Aigens für das grafische Blatt *Der Triumph von Kyrill und Method über das slawische Heidentum* (1725) beobachten. Die Radierung zeigt die mährischen Glaubensapostel in der himmlischen Sphäre, die die schreienden – unter ihnen befindlichen – Götter Perun, Radegast und Witslaw niederwerfen, wobei im Hintergrund die Orte ihrer vermeintlichen Verehrung (Petrov, Špilberk, und Velehrad) zu sehen sind, über die den Betrachter ein kurzer Text im unteren Teil der Szene informiert.¹⁵ Mit Blick auf die Ausführung stützte sich Aigen bei der Ikonographie der heidnischen Götter zweifellos auf Texte und Illustrationen im Werk *Sacra Moraviae historia* (1710), als deren Verfasser der mährische Historiker Johann Georg Strzedowsky (1679–1713) gilt.¹⁶ Aus der Vorlage, die erstmals als Frontispiz der Predigt des Wiener Oratorianers Gregor Fritz Verwendung fand, schuf Franz Ambros Dietel (1682–1737) einen Kupferstich. An der Wende der 1720er und 1730er Jahre bildete Aigens Werk einen geradezu unverwechselbaren Bestandteil der Predigten verzeichnenden Drucke. Die Sermonen wurden in der Wiener Hofkirche St. Michael gehalten, die als eines der Hauptzentren der Kyrill-und-Method-Verehrung in den außerhalb Mährens gelegenen Gebieten der Habsburgermonarchie gilt.¹⁷ Die Glaubensapostel wurden in dieser Kirche dank der dortigen Barnabiten sowie der relativ zahlreichen mährischen Gemeinde bereits seit 1708 gefeiert, konkret an jedem zweiten Sonntag nach Ostern. Das Patrozinium entsprach der Präsenz von Predigern aus den böhmischen Ländern, zu denen beispielsweise der Prager Kreuzherr mit dem Roten Stern Matthäus Böhm (1722–1750) sowie der unermüdliche Verehrer der mährischen Patrone, der Brünner Dominikaner Cyril Riga (1689–1758), gehörten.¹⁸ Die Ausweitung von Aigens kompositorischem Schema, das für den Druck von mindestens sechs Kyrill-Method-Predigten (1725, 1727, 1730, 1732–1734) Verwendung fand, unter den Stadtbürgern in der Habsburgermonarchie dokumentieren die hohen Auflagen mehrerer Ausgaben, unter denen das Verzeichnis der Predigten Adalbert Stobls hervorragt, das die beachtliche Zahl von 1700 Exemplaren erreichte.¹⁹ Den Vorteil des Mediums Druck für den raschen Transfer von Informationen über die Wiener Barockfeierlichkeiten unterstreichen die kurzen Intervalle zwischen dem Verlesen der Predigten und deren Publikation gemeinsam mit der Herstellung von Flugblättern, deren Distribution den Predigten vorausging. Einer dieser Einladungsdrucke mit übereinstimmender Kyrill-Method-Illustration, die aus der Zusammenarbeit zwischen Aigen und Dietel hervorgingen, wird heute in der Mährischen Galerie in Brunn aufbewahrt. [Abb. 3]

Der bereits erwähnte Papst Benedikt XIII. bereitete im Jahre 1727 mit seiner Entscheidung zur Kanonisierung von acht neuen Heiligen in der österreichischen Metropole den Nährboden für die Durchführung zahlreicher kirchli-

cher Feiern und die hieran anknüpfende Herausgabe von Gedenkdrukken.²⁰ Besondere Bedeutung erlangten für die österreichische Metropole die Feiern zur Heiligsprechung Alois Gonzagas (1568–1591) und Stanislaw Kostkas (1550–1568), der mit der habsburgischen Familie verbundenen Patrone der Studenten.²¹ Die von Aigen geschaffene zeichnerische Vorlage *Die heiligen Alois Gonzaga und Stanislaw Kostka als nachahmenswerte Vorbilder der Studentenschaft* [Abb. 4] brachte Jacob Wilhelm Heckenauer (1696–1738) in eine grafische Gestalt und wurde im Jahre 1727 in der Festschrift dieser beiden Heiligen publiziert, hinter deren Herausgabe der Universitätstypograph Wolfgang Schwendimann (1704–1734) stand.²² Die Komposition zeigt junge Studenten des Jesuitengymnasiums, die sich für eine – durch zwei steile Treppen symbolisierte – zweckmäßige Laufbahn entscheiden. An den Rändern beider Wege befinden sich allegorische Frauengestalten verschiedener Tugenden – charakteristisch für den hl. Alois Gonzaga und den hl. Sta-



2 – Karl Joseph Aigen, **Rektorsblatt von Johann Wolfgang Preyser**, lavierte Federzeichnung, 1724. Archiv der Universität Wien, Matrikel, Kodex M 9, Fol. 109r



3 – Franz Ambros Dietel nach Karl Joseph Aigen, **Der Triumph von Kyrill und Method über das slawische Heidentum** (Anzeige für eine feierliche Messe und Predigt zu Ehren der mährischen Nationalapostel), Kupferstich, 1725. Brün, Mährische Galerie, Inv.-Nr. C 3214

nislaw Kostka, die an deren Ende im oberen Teil der Szene zu sehen sind. Beide Heilige erwarten die jungen Studenten mit Lorbeerkränzen als Lohn für die Erfolge im künstlerischen Schaffen, symbolisiert durch Verweis auf den Gott Apoll und die Musen, die auch im Textteil des Kupferstiches zu finden sind. Der Spiritualität des Jesuitenordens blieb Aigen auch bei der Gestaltung der Zeichnung *Die Jungfrau Maria offenbart sich dem hl. Ignatius in Manresa bei der Abfassung der Geistlichen Übungen* [Abb. 5] verhaftet, die im Jahre 1737 durch Josef Schmutzer (1683–1740) und dessen jüngeren Bruder Andreas (1700–1740) ihre grafische Gestalt erhielt. Diese Darstellung, bei der Aigen dem Ordensgründer die Rolle eines Mittlers zwischen der göttlichen Gnade und den irdischen Fürsprachen zuwies, diente als Illustration in einem der vielen Drucke der Exerzitien des Ignatius, die Johann Ignatz Heyinger (1701–1755) herausgab.²³

Die vermutlich am häufigsten reproduzierte und von Aigen entworfene Grafik stellt die *Apotheose des hl. Heinrich II.* aus dem Jahre 1739 dar, [Abb. 6] deren zeichnerische Vorlage [Abb. 7] im Museum Nordico in Linz aufbewahrt wird und die man früher fälschlicherweise als Apotheose Max Emanuels (1662–1726) interpretierte.²⁴ Zwar findet sich die große Variante des Schmuckwappens des „blauen Kurfürsten“ in der linken unteren Ecke, doch bildet den ikonografischen Hauptinhalt die Verherrlichung des in himmlischer Sphäre schwebenden hl. Heinrich – hier gemeinsam mit Putti, die die Insignien der Macht des Kaisers des Heiligen Römischen Reiches präsentieren.²⁵ Aus Sicht der kompositorischen Gliederung lässt sich ein potentiell Vorbild für Aigens Zeichnung im Gemälde *Die Apotheose des hl. Januarius* (1714) auf einem Altar des Stephansdomes finden, das Martino Altomonte (1657–1745) schuf.²⁶ Bislang unberücksichtigt blieb jedoch die im zweiten Werk abgebildete Szene, in der Aigen den hinteren Teil der Darstellung



4 – Jacob Wilhelm Heckenauer nach Karl Joseph Aigen, **Die Heiligen Alois Gonzaga und Stanislaw Kostka als nachahmenswerte Vorbilder der Studentenschaft**, Kupferstich, 1727. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Sign. 658146-A



5 – Joseph und Andreas Schmutzer nach Karl Joseph Aigen, **Die Jungfrau Maria offenbart sich dem hl. Ignatius in Manresa bei der Abfassung der Geistlichen Übungen**, Kupferstich, 1737. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Sign. 305005-B

veränderte, in der das Wunder dargestellt wird, das vor der Schlacht bei Merseburg geschah. Heinrich betete vor dem Gefecht mit den polnischen und böhmischen Heiden zum heiligen Laurentius, der sich nachfolgend gemeinsam mit dem hl. Hadrian und dem hl. Georg den christlichen Streitern offenbarte, was heillose Verwirrung bei den Gegnern hervorrief.²⁷

Die erste Veröffentlichung dieses Werkes, dem Gustav Adolf Müller (1694–1767) grafische Gestalt verlieh, erfolgte im Jahre 1719 als einleitende Illustration der Schrift des Jesuiten Franciscus Peikhart (1684–1752), die am 12. Juli aus Anlass der Feierlichkeiten des Festtags des hl. Heinrich im Stephansdom Verbreitung fand.²⁸ Die Popularität von Aigens Darstellung bezeugt der Umstand, dass diese für mindestens vier spätere Ausgaben des Textes (1740, 1741, 1765, 1767) Verwendung fand. Man darf vermuten, dass

das Wappen Maximilian Emanuels von Müller in einer Schmuckkartusche platziert wurde – und zwar im Kontext der Darstellung des kanonisierten bayerischen Herrschers und der Verehrung seines Denkmals im Stephansdom mit dem Hinweis auf die Heiratspolitik sowie das fragile Verhältnis zwischen dem Habsburgerreich und Bayern, mit dem auch die Hochzeit der Tochter Kaiser Josephs I. (1678–1711) Maria Amalia (1701–1756) mit dem bayerischen Kurfürsten Karl VII. von Bayern (1697–1745) im Jahre 1722 zusammenhing.²⁹ Interesse verdient, dass zwei Tage vor der Zeremonie der Krönungsmesse, am 10. Juli des Jahres 1739, die Feiern anlässlich des Namenstages der Braut Josephs I., Wilhelmine Amalie von Braunschweig-Lüneburg (1673–1742), stattfanden, an die sich die Ankunft der bayerischen Regimenter in Wien anschloss.³⁰

Aus Sicht der Ausführung lassen sich bei einem Vergleich der ursprünglich lavierten Zeichnung und der hieran anknüpfenden Drucke einige interessante Veränderungen beobachten. Während die Himmelsphäre Aigens Entwurf treu bleibt, wurde im unteren Drittel der Szene neben der gravierten Ergänzung des Wappens [Abb. 9] in die vom



6 – Karl Joseph Aigen, **Apotheose des heiligen Heinrich II.**, lavierte Federzeichnung, 1739. Linz, Museum Nordico, Inv.-Nr. 102542



7 – Gustav Adolph Müller nach Karl Joseph Aigen, **Apotheose des heiligen Heinrich II.**, Kupferstich, 1739.
München, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. 999/2Hist.pol.236



8 – Karl Joseph Aigen, **Apotheose des heiligen Heinrich II.** – Detail eines Repoussoirs mit einem Putto und dem Wappen von Kurfürst Maximilian II. Emanuel, lavierte Federzeichnung, 1739. Linz, Museum Nordico, Inv.-Nr. 102542



9 – Gustav Adolph Müller nach Karl Joseph Aigen, **Apotheose des heiligen Heinrich II.** – Detail eines Repoussoirs mit einem Putto und dem Wappen von Kurfürst Maximilian II. Emanuel, Kupferstich, 1765. München, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. Res/2 Hom. 442, III, 24

Inventor vorgefertigte Kartusche [Abb. 8] auch die Szene der Schlacht bei Merseburg verändert. Dem betenden Heinrich wurde ein Reiterpferd an die Seite gestellt und bei den drei kompositorisch veränderten Heiligenfiguren dem in der Mitte platzierten hl. Laurentius zur leichteren Identifizierung ein Rost als markantestes und leicht erkennbares Attribut beigelegt. Bei einem genauen Blick auf die einzelnen Ausgaben der Schrift finden wir darüber hinaus kleine – von einer Neugravur und auch einer schrittweisen Abnutzung der grafischen Matrize zeugende – Veränderungen. Der sichtbarste Unterschied findet sich bei den Exemplaren der Frontispize aus den Jahren 1765 und 1767, konkret bei einer der Putti, die die Kartusche mit dem Allianzwappen halten. Auf der jüngeren Ausgabe [Abb. 10] wurde diesem nämlich durch den Stecher der wittelsbachische Orden des hl. Hubertus in die Hand hinzugegeben, der im Jahre 1744 dank der Bestätigung und Erweiterung seiner Statuten durch Karl Theodor von der Pfalz (1724–1799) zum offiziellen bayerischen Orden aufstieg.³¹

Aigen beschränkte sich in seinen zeichnerischen Arbeiten „nicht allein“ auf Entwürfe für die grafische Produktion. Die heute im Wallraf-Richartz-Museum in Köln aufbewahrte Zeichnung *Schlittenfahrende Kinder* [Abb. 11] bezeugt, dass Aigen die grafischen Studien, die er offenkundig mit Hilfe von Skizzen städtischer Staffagetypen unmittelbar in den Wiener Gassen anfertigte, zugleich bei der Gestaltung von Kabinetttücken nutzte. Der Bedarf nach einer Vervollkommnung der Szene durch eine Vielzahl



10 – Unbekannter Kupferstecher und Gustav Adolph Müller nach Karl Joseph Aigen, **Apotheose des heiligen Heinrich II.** – Detail eines Repoussoirs mit einem Putto und dem Wappen von Kurfürst Maximilian II. Emanuel, Kupferstich, 1767. München, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. Res/2 Hom. 442, VI, 29

gegenseitig voneinander abhängiger Figuren gestattet zugleich die Feststellung, dass die Kölner Zeichnung im Schaffen des Autors bei weitem keinen Einzelfall darstellte. Ein

Argument für eine solche Annahme ist die große Vielzahl von Studienzeichnungen ähnlichen Charakters, angefertigt durch Aigens Malerkollegen, die sich im gleichen Zeitraum auf die Anfertigung einer bedeutenden Zahl von Kabinettstücken orientierten.³² Von der Beliebtheit dieser von der Hand des Malers geschaffenen Leinwände im Kleinformat zeugt auch, dass nicht allein zeichnerische Entwürfe in grafische Form gebracht wurden, sondern auch Aigens Gemälde. Dies beweist ein Kommentar Eduards von Engerth (1818–1897), der anmerkte, Aigens heute verschollene *Winterlandschaften* aus der Sammlung Harrach hätten Johann Andreas Pfeffel (1674–1748) und der bereits erwähnten Gustav Adolf Müller (1694–1767) zu Grafiken verarbeitet.³³

Aigens zeichnerische Fähigkeiten bezeugt schließlich die bereits erwähnte akademische Lehre, die er sich dank der dreimaligen Berufung auf die Stelle als Professor für Malerei in den Jahren 1751–1760 sicherte.³⁴ Im Geiste der sich verfestigten Tradition schenkte man bei der Schulung der Lehrlinge der Wiener Akademie der Beherrschung aller Erfordernisse zeichnerischen Ausdrucks nahezu elementare Aufmerksamkeit, wobei die Studenten vom Kopieren von Zeichnungen und Grafiken über die Gestaltung auf der Grundlage von Gipsabdrücken bis hin zu der am höchsten geschätzten Disziplin voranschritten: dem Zeichnen nach dem lebenden Modell.³⁵ Den im Jahre 1751 verfassten Statuten der Akademie zufolge sollten sich die Mitglieder des Professorenkollegiums für Malerei, das die gesamten 1750er Jahre das Künstlertrio Aigen, Josef Ignaz Mildorfer (1719–1775) und Ernst Friedrich Angst (1700–1760) bildeten, in viermonatigen Intervallen in den auf der Absicherung männlicher Akte, gemeinsam mit der Vornahme von Korrekturen der Zeichnungen beruhenden Pflichten, abwechseln: „*Ein ieder besagter Professorum solle iede Jahr durch Vier Monath mit Stellung des Modells und Corrigirung der Lehrlingen sein Amt Verrichten [...]*“.³⁶ In den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts, als die Institution erhebliche Popularität erreichte, mit der eine rapide Zunahme immatrikulierter Studenten zusammenhing, hatte Aigen die Möglichkeit, einer ganzen Schar von Nachfolgern aus der jüngeren Malergeneration bei der Vervollkommnung grundlegender zeichnerischer Fähigkeiten zu helfen. Ein aussagekräftiges Beispiel repräsentiert die Persönlichkeit Johann Wenzel Bergls (1718–1789), der für die Anfertigung seiner – illusorische Landschaftsszenarien darstellenden – Wandmalereien die Möglichkeit besaß, von Aigens Genremalerei zu profitieren, was deren Präsenz in Bergls Hinterlassenschaft bestätigt.³⁷

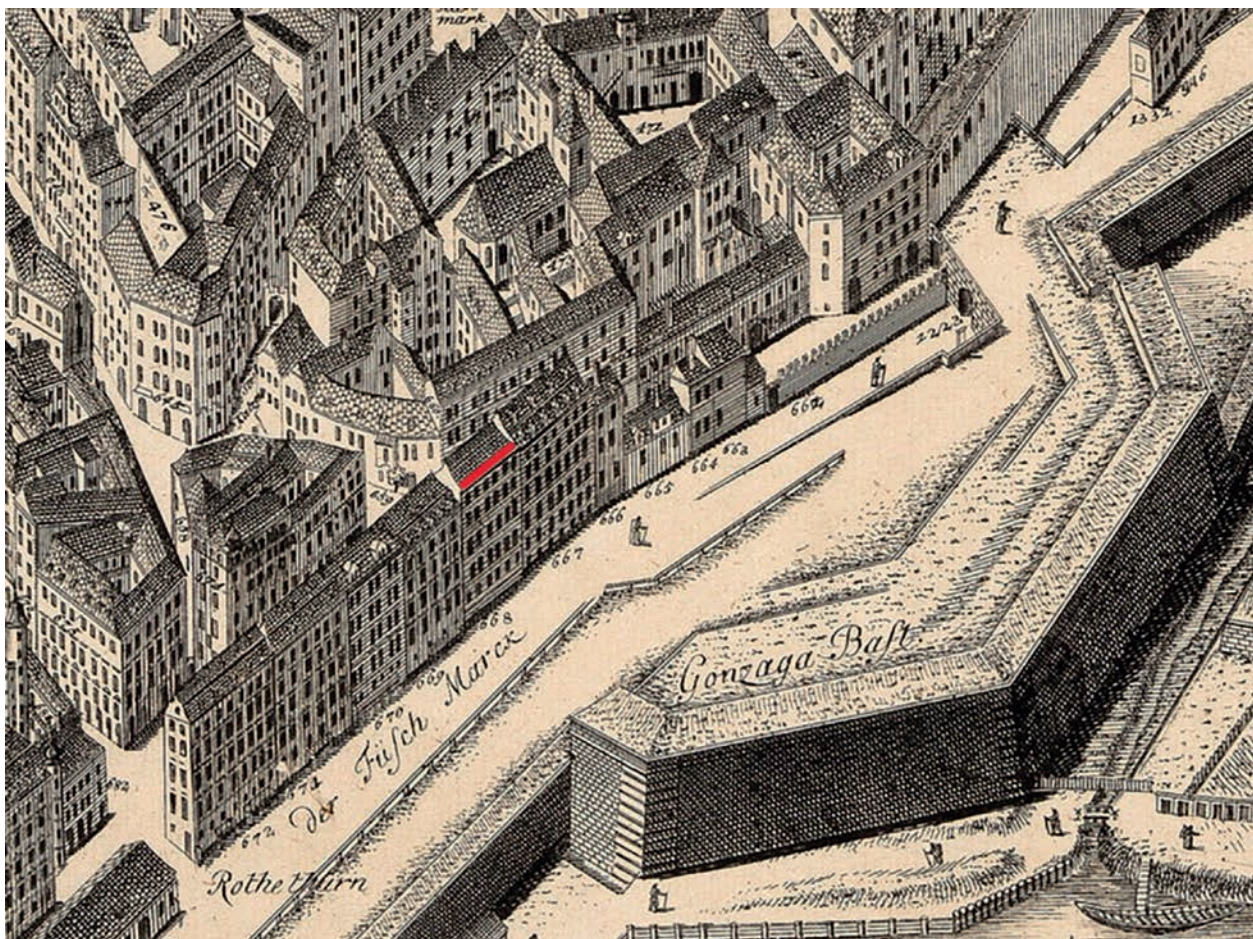
Zu einem nicht näher bekannten Zeitpunkt zwischen 1717 und 1729, übersiedelte der Maler mit seiner Familie, wie Erwähnungen über seine Wohnstätte in den – die Geburt von Aigens Nachkommen betreffenden – Eintragungen belegen, aus dem *Schleiffer-Haus* in der Naglergasse in das Haus *Zu den Sieben Kurfürsten* in der Kohlmes-



11 – Karl Joseph Aigen, **Schlittenfahrende Kinder**, Kohlezeichnung, um 1730. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv.-Nr. 107 381

sergasse unweit des Roten Turms an der Stadtbefestigung, wo er bis zu seinem Tode im Jahre 1762 wohnte. [Abb. 12] Das entsprechende Grundstück hatte gerade im Jahre 1717 vom Wiener Hofkriegsrat der „Brotbeschauer“ Jakob Kizler erworben und bald darauf ein Haus errichten lassen.³⁸ Hier bietet sich die Vermutung an, Aigen habe das Angebot neuer Räumlichkeiten für den Aufenthalt genutzt und sei hierher bereits kurz nach der Geburt seines ersten Kindes an der Wende des ersten und zweiten Dezenniums des 18. Jahrhunderts gezogen. Beide Lokalitäten der Malerwohnung lagen innerhalb der städtischen Mauern, was innerhalb der österreichischen Metropole in vielen Fällen keineswegs die billigste Variante für den Aufenthalt darstellte. Von den Besitzverhältnissen des Künstlers können wir uns ebenfalls auf der Grundlage der im Nachlass des Malers vorhandenen Dokumente eine Vorstellung machen. Die hier genannte Summe, die Aigen seinen Nachkommen hinterließ, belief sich auf 800 Gulden. Einen Teil dieser Summe vermachte der Künstler vermutlich seiner bereits verheirateten Tochter Anna Weittmann gemeinsam mit der Enkelin Catharina Mayrhofer geborene Weittmann.³⁹ Man darf also vermuten, dass Aigen die meiste Zeit seines Lebens in recht stabilen finanziellen Verhältnissen lebte, zu denen neben der Anfertigung von Kabinettstücken in den Anfängen seiner Wiener Karriere in nicht geringem Umfang auch die Partizipation an der Herstellung von für ein breites Spektrum an Buchprojekten bestimmten Kupferstichen gehörte.

Das zeichnerische Schaffen Karl Josef Aigens füllt mit Blick auf die Bewertung des malerischen Œuvres die bislang nahezu leere Zeitspanne der Anfänge seiner Wiener Karriere in den Jahren 1716–1739. Die Tatsache der Verzeichnung des gebürtigen Olmützers als Inventor bei den oben beschriebenen Bestellungen ermöglicht ihm in



12 – Joseph Daniel von Huber, **Vogelschauplan der Stadt Wien** – Detail des Hauses „Zu den Sieben Kurfürsten“, Kupferstich, Blatt Q/2, 1778. Wien Museum, Inv.-Nr. 19525/31

die Kategorie gelehrter Künstler einzuordnen, die neben bildkünstlerischen Fähigkeiten zugleich über Kenntnisse im Bereich der profanen und christlichen Ikonographie und Glaubenslehre verfügten, die sich als unerlässlich für die Schaffung komplexer und vielschichtiger, in der damals aktuellen grafischen Produktion enthaltener Bedeutungsebenen erwiesen. Der Umfang dieser Arbeiten vervollständigt

Aigens breites Spektrum an Spezialisierungen, die in der Rolle eines Zeichenlehrers im akademischen Bereich, eines Inventors von Grafiken und eines Malers sowohl kleiner Kabinettsstücke als auch großer Altargemälde bestehen, und die einen der vielen Bestandteile im bunten Mosaik der Wiener Kunstproduktion im Hochbarock bilden.⁴⁰

Übersetzt von Thomas Krzenck

Fotonachweis – Photographic credits – Původ snímků: 1: Knihovna Benediktinského opatství v Rajhradu; 2: Archiv der Universität Wien; 3: Moravská galerie v Brně; 4–5: Österreichische Nationalbibliothek; 6, 8: repro: Herfried Thaler, *Österreichische und deutsche Zeichnungen des 17. und 18. Jahrhunderts*, Linz 1986, č. kat. 11; 7–10: Bayerische Staatsbibliothek; 11: Wallraf-Richartz-Museum; 12: Wien Museum

Anmerkungen:

- ¹ Gottfried Johann Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien I*, Prag 1815, Sp. 32.
- ² Christian d'Elvert, *Der Marien und Heiligen Cultus in Mähren und Oesterr. Schlesien, Notizen-Blatt der historisch-statistischen Section der k. k. Mährisch-schlesischen Gesellschaft zur Beförderung des Ackerbaues, der Natur-*

und Landeskunde XXXIII, Nr. 9, 1887, S. 66–72, hier S. 70. – Carl Schirek, *Die Goldschmiedekunst in Mähren, Mitteilungen des Mährischen Kunst-Gewerbe Museums in Brünn XII*, Nr. 5, 1894, S. 73–75, hier S. 75. – Julius Röder, *Die Olmützer Künstler und Kunsthandwerker des Barock. 1. Maler, Bildhauer, Goldschmiede, Goldschläger, Gold und Silberarbeiter, Perlhefter und Glaser (Glasmaler, Glasschneider, Spiegelmacher)*, Olmütz 1934, S. 44–45. – Ivo Krsek – Zdeněk Kudělka – Miloš Stehlík – Josef Válka, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996, S. 151. – Manfred Grieb, *Nürnberger Künstlerlexikon*

Bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte, Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts I, (A–G), Nürnberg 2007, S. 12. – Helena Zápalková, Olomoučtí zlatníci doby baroka, in: Ondřej Jakubec – Marek Perůtka (edd.), *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780. II. Katalog*, Olomouc 2010, S. 475–483, hier S. 475–477.

³ Kateřina Dolejší – Leoš Mlčák, Olomoucký barokní malíř Dominik Mayer (1653–1715), *Zprávy Vlastivědného muzea v Olomouci* 298, 2009, S. 3–16. – Bohumil Samek – Kateřina Dolejší (edd.), *Umělecké památky Moravy a Slezska*, 3.1 (O–P), Praha 2021, S. 256. – Leoš Mlčák, *Jan Kryštof Handke. Malíř Šternberského kláštera*, Šternberk 2024, S. 34–35. Zu Zeichnungen im Umfeld der Olmützer Malerzunft siehe Milan Togner, Barokní kresba v Olomouci, in: Jakubec – Perůtka (Anm. 2), S. 353–360. – Tomáš Valeš, The Drawing Work of Johann Christoph Handke (1694–1774): New Observations, New Attributions, *Umění* LXX, 2022, S. 193–207.

⁴ Jiří Štefaňák, Karel Josef Aigen. *Mezi Moravou, Vídní a Nizozemím* (Bachelorarbeit), Seminar für Kunstgeschichte, Masaryk-Universität, Brno 2023, S. 17–19.

⁵ Enikő Buzási, *Forráások a magyarországi, erdélyi, valamint magyar megrendelésre dolgozó külföldi művészek bécsi akadémiái tanulmányaihoz (1726–1810). Quellen zum Studium ungarischer, siebenbürgischer sowie ungarische Aufträge ausführender ausländischer Künstler an der Wiener Akademie (1726–1810)*, Budapest 2016, S. 286, Nr. 690.

⁶ Johann Rudolph Füssli, *Annalen der bildenden Künste für die österreichischen Staaten*, Wien 1801, S. 13–19. – *Die historische Ausstellung der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien*, Wien 1877, S. 152–153, 193–194, 216–217. – Karl Friedrich Arnold von Lützow, *Geschichte der kais. kön. Akademie der bildenden Künste. Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademie-Gebäudes*, Wien 1877, S. 30–34. – Walter Wagner, *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Wien 1967, S. 25–28. – Walter Cerny, *Die Mitglieder der Wiener Akademie. Ein geschichtlicher Abriss auf Grund des Quellenmaterials des Akademiearchivs von 1751 bis 1870*, Wien 1978, S. 18. – Ferdinand Gutsch, Michael Angelo Unterberger in den Akten der Akademie, in: Johann Kronbichler (ed.), *300 Jahre Akademie der bildenden Künste in Wien. Michael Angelo Unterberger in seiner Wiener Zeit*, Wien 1992, S. 61–84. – Manfred Koller, *Die Brüder Strudel. Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie*, Innsbruck 1993, S. 108, 129, Anm. 545. – Eduard Hindelang (ed.), *Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil*, Langenargen 1994, S. 56, 60, 320. – Simon Mraz, *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in den 30er und 40er Jahren des 18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des internationalen, politischen und künstlerisch-organisatorischen Umfelds* (Magisterarbeit), Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien, Wien 2007, S. 131, 151, 177, 183, 186.

⁷ Christian Ludwig von Hagedorn, *Lettre à un amateur de la peinture, avec des éclaircissements historiques sur un cabinet et les auteurs des tableaux qui le composent. Ouvrage ouvrage entremêlé de Digressions sur la vie de plusieurs peintres modernes*, Dresden 1755, S. 328. – Johann Quirin Jahn, *Nachricht von den vornehmsten Künstlern, so in Wienn gelebt haben*, Archiv der Nationalgalerie in Prag, Sammlungsbestand 142 – J. Q. Jahn, Sign. AA 1222/8.; vgl. Lubomír Slavíček, „Die Nachrichten müssen dasselbst kurz zusammen gefasst werden ...“ Johann Quirin Jahn und seine Nachricht über die Wiener Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts in den „Frankfurter gelehrten Anzeigen“ (1775), *Opuscula historiae artium* 54, F 49, 2005, S. 93–136, hier S. 112. – Andreas Schweigl, *Bildende Künste in Mähren*, Mährisches Landesarchiv in Brünn, Sammlungsbestand G 11 – Franz-Museum, Nr. 196, Fol. 32; vgl. Cecílie Hálová-Jahodová, Andreas Schweigl, *Bildende Künste in Mähren, Umění* XX, 1972, S. 168–187, hier S. 181–182. – Mährisches Landesarchiv in Brünn, Sammlungsbestand G 12 – Cerroni Sammlung I, Nr. 32, Fol. 36–37, Nr. 54, Fol. 6; vgl. Tomáš Valeš, Jan Petr Cerroni a „neznámý“ rukopis o dějinách vídeňské akademie výtvarných umění ve Vídni, in: Rostislav Krušínský (ed.), *Problematika historických a vzácných knižních fondů Čech, Moravy a Slezska*, Olomouc 2008, S. 153–159, hier S. 155.

⁸ Petr Arijčuk, Dominikáni a hrabě Kuefstein. K zakázkám malíře Karla Josefa Aigena na Moravě, *Opuscula historiae artium* 57, F 52, 2008, S. 89–104; hier (S. 96–97, Anm. 30) ebenfalls Erwähnungen für kirchliche Aufträge auf dem Gebiet Österreichs. – Friedrich Polleroß, „alles zur größeren Ehre Gottes und Euer Hochfürstlichen Gnaden Lob.“ Adelige Repräsentation im

barocken Sakralraum, in: Katrin Keller – Petr Maťa – Martin Scheutz (edd.), *Adel und Religion in der frühneuzeitlichen Habsburgermonarchie*, Wien 2017, S. 239–272, hier S. 263. – Jiří Štefaňák, Die Errichtung des St. Annen-Spitals und die Anfänge der hochadeligen Stiftungstätigkeit des Grafenpaares Kuefstein in Namiest an der Oslawa / Náměšť nad Oslavou (1743–1752), *Das Waldviertel. Zeitschrift für Heimat- und Regionalkunde des Waldviertels und der Wachau* 74, 2024, S. 338–350, hier S. 344–345, Abb. 9.

⁹ Marjeta Ciglenečki, *Oprema gradov na slovenskem Štajerskem* (Dissertation), Institut für Kunstgeschichte, Ljubljana-Universität, Ljubljana 1997, S. 57. – Tina Košak, Janez Ernest II. grof Herberstein in naročila opreme za župnijsko cerkev sv. Lenarta v Slovenskih gorah, *Acta Historiae Artis Slovenica* 25, 2020, S. 103–124, hier S. 105, Anm. 13.

¹⁰ Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik, Fond Vincenc Kramář (VK), Nr. XVII/6, Fol. 238–259, Nr. XXI/4, Fol. 3; vgl. Jan Kříž, K otázce námětových předloh u Norberta Grundta, *Umění* XXXII, 1984, S. 281–305, hier S. 302, Anm. 41. – Vincenc Kramář, *Drobní mistři 18. stol. v obrazárně Spol. vlast. přátel umění, Národní listy* 53, 1933, Nr. 8, 8. 1., S. 10; vgl. Idem, *O obrazech a galeriích*, ed. Josef Krása, Praha 1983, S. 445–448. – Idem, *Stručný průvodce obrazárnou Společnosti vlasteneckých přátel umění*, Praha 1936, Kat.-Nr. 163, 164.

¹¹ Pavel Preiss, *Rakouské umění 18. století ve sbírkách Národní galerie v Praze*, Praha 1965, S. 57. – Idem, *Österreichische Barockmaler aus der Nationalgalerie in Prag*, Wien 1977, S. 12–14. – Elfriede Baum, *Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien I*, Wien 1980, S. 31–33. – Elisabeth Herrmann-Fichtenau, *Der Einfluss Hollands auf die österreichische Malerei des 18. Jahrhunderts*, Wien 1983, S. 98, Kat.-Nr. 122, 123. – Milan Togner, *Středoevropské malířství 17. a 18. století. Mistrovská díla starého umění v Olomouci*, Olomouc 1986, S. 10–11, Kat.-Nr. 1. – Vlasta Kratinová, *Barock in Mähren*, Wien 1988, S. 11. – Federico Zeri, *Ksenija Rozman, Evropski slikarji: katalog stalne zbirke*, Ljubljana 1997, S. 44. – Lubomír Slavíček, Inventáře dietrichsteinské sbírky obrazů v Mikulově a ve Vídni. Prameny k dějinám sběratelství 17.–19. století na Moravě, *Opuscula historiae artium* 48, F 43, 1999, S. 67–112, hier S. 88, 89, 106. – Burton Fredericksen – Julia Armstrong (edd.), *Verzeichnis der verkauften Gemälde im deutschsprachigen Raum vor 1800*, München 2002, S. 169. – Klára Garas, *Moses Striking the Rock, Moses Transforming the River into Blood*, in: Ildikó Ember – Imre Takács (edd.), *Museum of Fine Arts Budapest. Old Masters' Gallery. Summary Catalogue 3. German, Austrian, Bohemian and British Paintings*, Budapest 2003, S. 13. – Ján Papco, *Rakúsky barok a Slovensko: nové nálezy, atribúcie*, Bratislava 2003, S. 304–319, Kat.-Nr. 149–161. – MT [Milan Togner], *Zimní krajina s bruslaři*, in: Milan Togner – Martina Kostelníčková (edd.), *Olomoucká obrazárna III. Středoevropské malířství 16.–18. století z olomouckých sbírek*, Olomouc 2008, S. 22–23, Kat.-Nr. 2. – Idem, *Barokní malířství v Olomouci*, Olomouc 2008, S. 109–110. – Stella Rollig – Georg Lechner (edd.), *Maria Theresa und die Kunst*, Wien 2017, S. 24–25, Kat.-Nr. I.1–I.2. – Martina Jandlová Sošková, Norbert Grund a vídeňská kabinetní malba, in: Marcela Vondráčková (ed.), *Norbert Grund. Velký mistr malých formátů*, Praha 2019, S. 48–66, hier S. 58–60. – Štefaňák (Anm. 4), S. 38–48, 88–126. – Idem, *Místo, kde se „protula všechna vlákna.“ Vídeň jako tavicí kotlík kabinetní malby první poloviny 18. století*, in: Martin Janák – David Sobek – Markéta Mercová (edd.), *Umělec a město. Sborník příspěvků z odborné konference. Kroměříž 13.–14. září 2023*, Kroměříž 2023, S. 25–40. In das Œuvre Aigena lassen sich auch zwei Marktszenen darstellende Leinwandbilder aus dem Besitz der Familie Blümegen im Staatlichen Schloss Wízovitz (Vizovice) einordnen (Inv.-Nr. Vlo2102a, Vlo2103a, veräußert im Jahre 1990).

¹² Friedrich Tillmeiz, *Außerlesene Denckwürdigkeiten, Von der Sowohl Uralten, als Kunstreichen St. Stephans Dom-Kirchen, Und Thürmen, Zu Wienn in Oesterreich*, Wien, Andreas Heyinger, 1722.

¹³ Altmatrikenarchiv des Metropolitanpfarre St. Stephan Dompfarr, Trauungsbuch (1714–1716), Sign. 02-040. – Österreichisches Staatsarchiv, Gustav Gugitz: *Auszüge aus dem Totenprotokoll 18. Jahrhundert (A–F)*, W 189 1. Ex. 10, S. 8. – Alexander Hajdecki, *Auszüge aus den Ehematriken von St. Stephan*, in: Albert Starzer (ed.), *Quellen zur Geschichte der Stadt Wien VI*, Wien 1906, S. 97. – Heinz Schöny, *Wiener Künstler-Ahnen. Genealogische Daten und Ahnenlisten. Wiener Maler I (Mittelalter bis Romantik)*, Wien 1970, S. 70.

- ¹⁴ Karl Schrauf, *Die Gedächtnistafeln der Wiener Universitätsrectoren 1365–1893*, Wien 1893, S. 35. – Kurt Mühlberger (ed.), *Die Matrikel der Universität Wien, VII. Band: 1715/126–1745/46*, Wien – München 2011, S. 500. – Maïke Hohn, Karel Josef Aigen (1685 Olomouc/Olmütz – 1762 Wien), in: Thomas Habersattler – Astrid Dücke (edd.), *Natur wird Bild. Österreichische Barocklandschaften*, Salzburg 2021, S. 135. – Lubomír Slaviček, Franciscus Mayer invenit et delineavit: Side Notes on the Œuvre of the Little-Known 18th-Century Viennese Draughtsman, *Ars linearis* XI, 2021, S. 44–63, hier S. 44.
- ¹⁵ Anežka Baďurová – Lenka Bártová, *Vyobrazení měst a jiných lokalit v tiscích 16.–18. století (se vztahem k území České republiky)*, II/1, Praha 2008, S. 268.
- ¹⁶ Jan Jiří Středovský, *Sive vita ss. Cyrilli & Methodii, genere civium Romanorum, praeogativa patriciorum Constantinopolitanorum [...]*, Solisbaci: Impensis Georgii Lehmanni, 1710; vgl. Milan Kopecký, Cyrilometodějská tradice v starší české literatuře, in: Josef Macůrek (ed.), *Magna Moravia. Sborník k 1100. výročí příchodu byzantské mise na Moravu*, Praha 1965, S. 576–577. – Aleš Filip – Jana Osolobě – Jan Osolobě, Kult sv. Cyrila a Metoděje ve výtvarném umění (klíč k jejím ikonografii), *Národopisná revue* 23, 2013, S. 120–133.
- ¹⁷ Gregor Fritz, *Vor Zeiten, und jetzunder, Oder Das vormahlen verfinsterte, anjetzto aber Durchleuchtige Mähren In kurtzer Lob=Rede fürgestellt: Als eine Hochlöbl. Lands=Genossenschaft auss Mähren das jährlich=gewöhnliche Freud= und Dank=Fest ihrer zweyen grossen Aposteln, und Lehrern Cyrilli Und Methodii, [...]*, gedruckt bey Johann Baptist Schilgen, Universitäts-Buchdrucker, Wien 1725; vgl. JG [Jiří Glonek], *Vor Zeiten, und jetzunder, Oder Das vormahlen verfinsterte [...]*, in: Simona Jemelková (ed.), *Mezi východem a západem. Svatí Cyril a Metoděj v kultuře českých zemí*, Olomouc 2013, S. 198–199, Kat.-Nr. I.96. Der Name des Radierers wird hier fehlerhaft als „F. A. Distel“ angegeben. Auch die Angaben zum Ort der Verehrung des Gottes Radegast auf dem Berg Radhošť sind falsch interpretiert worden. Strzedowsky gibt diese Information in seinen Schriften korrekt an, aber auf dem grafischen Blatt wurde der Ort auf Špilberg geändert.
- ¹⁸ Zu Riga siehe Vladislav Dokoupil, *Soupis brněnských tisků. Staré tisky do roku 1800*, Brno 1978, S. 192, 200, 252. – Jakub Zouhar, Cyril Riga OP (1689–1758). Zapomenutý brněnský kazatel, *Brno v minulosti a dnes* 29, 2016, S. 137–156. – Idem, *Cyrill Riga O.P. (1689–1758). The Life and Work of a European Preacher in the Age of Reason*, Rome 2015. – Jana Marozsová, *Slunce spravedlnosti. Kázání Cyrila Rigy OP (21. prosince 1734)*, Červený Kostelec 2017; zu Böhme siehe Marek Pučálík, *Křížovníci v době vrcholného baroka za generálu Františka Matouše Böhma (1722–1750)*, Praha 2017.
- ¹⁹ Eine bedeutende Zahl von Drucken hat sich in Gestalt von Zugaben umfangreicher Konvolute barocker Predigten in der Wissenschaftlichen Bibliothek in Olmütz (sign. 33.257–33.305, ursprünglich im Besitz des Frainer Paulaners Johann Nepomuk Gilg), des Denkmals des Schrifttums in Mähren in Rajhrad (sign. R - E. II. gg. 19) sowie in der Klosterbibliothek Klosterneuburg erhalten: Werner Welzig, *Lobrede. Katalog deutschsprachiger Heiligenpredigten in Einzeldrucken aus den Beständen der Stiftsbibliothek Klosterneuburg*, Wien 1989, S. 303, 409, 933, 1012. – Georg Wacha, Zu einem neuen Verzeichnis barocker Predigten, *Unsere Heimat* 61, 1990, S. 32–36, hier S. 34.
- ²⁰ Maria Pötzl-Malikova, Berichte über die Feierlichkeiten anlässlich der Kanonisation der Heiligen Aloysius Gonzaga und Stanislaus Kostka in der österreichischen Ordensprovinz, in: Herbert Karner – Werner Telesko (edd.), *Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der Gesellschaft im 17. und 18. Jahrhundert*, Wien 2003, S. 157–164.
- ²¹ Maria Pötzl-Malikova, Príspevok k dejinám barokovej efemernej tvorby na Slovensku. Oslavy svätorečenia Alojza Gonzagu a Stanislava Kostku v roku 1727, *ARS* 34, 2001, S. 1–45. – Marie-Elizabeth Ducreux, Patronage, Politics, and Devotion. The Habsburgs of Central Europe and Jesuit Saints, *Journal of Jesuit Studies* 9, 2022, S. 53–75.
- ²² Leopold Gruber, *Honores Sacri Divis Aloysio Gonzagae, & Stanislai Kostkae e Societate Jesu*, Wien 1727.
- ²³ Ignacio de Loyola, *Geistliche Übungen. Auf acht Tage, Nach Der Regul und Arth, Wie Selbe von dem Heiligen Ignatio Vorgeschieden worden*, Wien 1737.
- ²⁴ Herfried Thaler, *Österreichische und deutsche Zeichnungen des 17. und 18. Jahrhunderts. Ausstellung 27. Februar – 6. April 1986*, Linz 1986, Kat.-Nr. 11, 11A.
- ²⁵ Wilhelm Volkert, Die Wappen Kurfürst Max Emanuels und seiner Gemahlinnen, in: Hubert Glaser (ed.), *Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700. Zur Geschichte und Kunstgeschichte der Max-Emanuel-Zeit*, München 1976, S. 30–34.
- ²⁶ Hans Aurenhammer, *Martino Altomonte*, Wien 1965, S. 38, Abb. 27.
- ²⁷ Ilana Kandzha, *The Cult of the Chaste Imperial Couple: Henry II. and Cunigunde in the Hagiographic Traditions, Art, and Memory of the Holy Roman Empire* (Dissertation), Central European University, Budapest – Wien 2021, S. 131, 246–247.
- ²⁸ Franciscus Peikhart, *Lob-Rede Dem Heiligen Henrico Geborenen Hertzen aus Bayern, Nachmals Römischen Kaysern [...]*, Wien 1739.
- ²⁹ Milan Hlavačka, *Karel Albrecht. Příběh druhého zimního krále*, Praha 1997, S. 34–38. – Štěpán Vácha – Irena Veselá – Vít Vlnas – Petra Vokáčková, *Karel VI. a Alžběta Kristýna. Česká korunovace 1723*, Praha 2009, S. 28–49. Zu den bayerisch-habsburgischen Beziehungen allgemein vgl. Vít Vlnas, Barockes Böhmen zwischen Habsburgern und Wittelsbachern, in: Peter Wolf – Sabrina Hartl – Christine Ketzler (edd.), *Barock! Bayern und Böhmen*, Regensburg 2023, S. 25–39.
- ³⁰ *Wienerisches Diarium* 55, 1739, II. 7., S. 568.
- ³¹ Helmut Lahrkamp, Beiträge zur Geschichte des Hubertusordens der Herzöge von Jülich-Berg und verwandter Gründungen, *Düsseldorfer Jahrbuch* 49, 1959, S. 3–49.
- ³² Exemplarisch lassen sich beispielsweise die Zeichnungen von Christian Hilfgott Brand aus den Sammlungen der Nationalgalerie Prag anführen, deren ursprünglicher Besitzer der Kunsthistoriker und Sammler Vincenc Kramář war: Olga Uhrová – Vojtěch Lahoda (edd.), *Vincenc Kramář. Od starých mistrů k Picassovi*, Praha 2000, S. 118, 263. Bislang unbeachtet blieb ein in den Sammlungen der Mährischen Galerie in Brünn aufbewahrtes Konvolut von sieben grafischen Blättern figuraler Staffage, angefertigt auf der Grundlage von Brands Vorlagen, die offenkundig als Vorlage für Studenten dienten (Inv.-Nr. C 13011–C13017), ebenso wie zwei Zeichnungen von Franz de Paula Ferg im Grafischen Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (Inv.-Nr. C 1937–1121, C 2400).
- ³³ Eduard von Engerth, *Gemälde. Beschreibendes Verzeichniss. Deutsche Schulen*, Wien 1886, S. 7–8. – *Catalog der Erlaucht Gräflich Harrach'schen Bildergallerie Wien*, Wien 1889, S. 38–39, Kat.-Nr. 98–99. – Hermann Ritschl, *Katalog der Erlaucht Gräflich Harrach'schen Gemälde Galerie in Wien*, Wien 1926, S. 29, Kat.-Nr. 98–99. – Richard Eisen, *Die deutsche Landschaftsmalerei des Spätbarock*, Würzburg 1936, S. 4.
- ³⁴ Johann Kronbichler, *Michael Angelo Unterberger 1695–1758*, Salzburg 1995, S. 257–258, Beilagen D 25, D 26, S. 261, Beilagen D 42, D 43, D 44, S. 262–263, Beilagen D 49, D 50. – Elisabeth Leube-Payer, *Josef Ignaz Mildorfer 1719–1775. Akademiestudien und savoyisch-liechtensteinischer Hofmaler*, Wien – Köln – Weimar 2011, S. 284–285, Beilagen D 45, D 47, D 49.
- ³⁵ Angelika Plank, *Akademischer und schulischer Elementarzeichnenunterricht im 18. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1999, S. 61–77.
- ³⁶ Alfred Sammer, *Die Theresianischen Statuten der Akademie der Bildenden Künste in Wien. Zum 200. Todestage Kaiserin Maria Theresia's am 29. November 1980*, Wien 1980, S. 11. – Maïke Hohn, Mildorfer und die Wiener Akademie, in: Stella Rolling – Maïke Hohn (edd.), *Josef Ignaz Mildorfer. Rebelle des Barock*, Wien 2019, S. 81–114, hier S. 87.
- ³⁷ Arpad Weixlgärtner, Johann Bergl, *Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst und historischen Denkmale* N. F. I, 1903, S. 391–392. – Arižčuk (Anm. 8), S. 102, Anm. 49.
- ³⁸ Paul Harrer-Lucienfeld, *Wien, seine Häuser, Geschichte und Kultur*, Band 1, 3. Teil, Wien 1951 (Manuskript im Wiener Stadt- und Landesarchiv), S. 624.
- ³⁹ Österreichisches Staatsarchiv, *Verlassenschaftsabhandlung Aigen Karl, k. k. Akademiemaler* (1763), AT- HHStA HA OMaA 733-127.
- ⁴⁰ Für freundliche Hinweise und Kommentare zu diesem Text danke ich Mgr. Tomáš Valeš, Ph.D., Prof. PhDr. Lubomír Slaviček, CSc., und Doz. Mgr. Radka Nökkala Miltová, Ph.D.

RESUMÉ

Karel Josef Aigen (1685–1762) jako kreslíř a inventor grafických listů

Jiří Štefaňák

Dílu Karla Josefa Aigena (1685–1762) nevěnoval moravský a rakouský dějepis umění dosud soustředěnější pozornost. Syn norimberského zlatníka usazeného v Olomouci se po základním školení a tovaryšské cestě nejpозději roku 1716 usadil ve Vídni. Roku 1726 se zapsal na znovuotevřenou vídeňskou akademii, s níž byl od roku 1751 úzce spjat především jako profesor malby. Při zhodnocení Aigenova *œuvre* byl kladen důraz zejména na jeho malířskou tvorbu a akademický post, jenž sloužil jako nesporný doklad umělcových kvalit. Dílčí výzkumy se zaměřovaly na nemalý počet církevních zakázek, které byly doposud lokalizovány na území Moravy, Rakouska a Slovinska, a také na Aigenovu tvorbu kabinetních kusů roztroušených v mnoha veřejných i soukromých sbírkách.

Ukazuje se, že především v začátcích své kariéry využíval Aigen do značné míry rovněž svých kreslířských schopností, a to především v rámci návrhů grafických listů, které mohly

v prvních letech jeho vídeňského působení (1716–1739) představovat důležité přilepšení finančního rozpočtu. Na předlohách pro grafiky s širokou škálou ikonografických témat spolupracoval s mnoha tehdy uznávanými rytci, mezi které náležel Johann Heinrich Martin (1687–1734), Franz Ambros Dietel (1682–1737), Jacob Wilhelm Heckenauer (1696–1738), Josef Schmutzer (1683–1740), Andreas Schmutzer (1700–1740), Gustav Adolph Müller (1694–1767) a Johann Andreas Pfeffel (1674–1748).

Aigen se však při tvorbě svých prací na papíře neomezoval „pouze“ na návrhy pro grafické listy. Svých kreslířských studií, jež zřejmě vznikaly díky skicování, či přinejmenším pozorování stafážních typů přímo ve vídeňských ulicích, využíval rovněž pro tvorbu kabinetních kusů. Neméně podstatnou kategorií dokládající Aigenovy schopnosti se stala jeho akademická výuka, která byla striktně orientována na osvojení kresebných dovedností. V období padesátých let 18. století, kdy instituce zaznamenala rapidní nárůst počtu zapsaných studentů, měl umělec možnost napomoci k rozvíjení základních kreslířských dovedností celé řadě nástupců mladší malířské generace. Aigenovy kreslířské návrhy tak doplňují širokou paletu jeho uměleckých specializací, jejíž výsledky tvořily jednu z mnoha součástí pestré mozaiky vídeňské umělecké produkce v éře vrcholného baroka.

Obrazová příloha: **1** – Johann Heinrich Martin podle předlohy Karla Josefa Aigena, **Katedrála sv. Štěpána**, mědiryt, 1722. Knihovna Benediktinského opatství v Rajhradu, inv. č. R-GR 0000.13521; **2** – Karel Josef Aigen, **Rektorský list Johanna Wolfganga Preysera**, lavírovaná perokresba, 1724. Archiv der Universität Wien, Matrikel, Kodex M 9, Fol. 109r; **3** – Franz Ambros Dietel podle předlohy Karla Josefa Aigena, **Triumf Cyrila a Metoděje nad slovanským pohanstvím (oznámení slavnostní mše a kázání na počest moravských národních apoštolů)**, mědiryt, 1725. Brno, Moravská galerie, inv. č. C 3214; **4** – Jacob Wilhelm Heckenauer podle předlohy Karla Josefa Aigena, **Svatí Alois Gonzaga a Stanislav Kostka jako následovníhodné vzory studentstva**, mědiryt, 1727. Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. 658146-A; **5** – Josef a Andreas Schmutzerovi podle předlohy Karla Josefa Aigena, **Zjevení Panny Marie sv. Ignáci v Manrese při sepisování Duchovních cvičení**, mědiryt, 1737. Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. 305005-B; **6** – Karl Josef Aigen, **Apoteóza sv. Jindřicha II.**, lavírovaná perokresba, 1739. Linec, Museum Nordico, inv. č. 102542; **7** – Gustav Adolph Müller podle předlohy Karla Josefa Aigena, **Apoteóza sv. Jindřicha II.**, mědiryt, 1739. Mnichov, Bayerische Staatsbibliothek, sign. 999/2Hist.pol.236; **8** – Karel Josef Aigen, **Apoteóza sv. Jindřicha II.** – detail repusoáru s putti a erbem kurfiřta Maxmiliána II. Emanuela, lavírovaná perokresba, 1739. Linec, Museum Nordico, inv. č. 102542; **9** – Gustav Adolph Müller podle předlohy Karla Josefa Aigena, **Apoteóza sv. Jindřicha II.** – detail repusoáru s putti a erbem kurfiřta Maxmiliána II. Emanuela na mědirytu z roku 1765, mědiryt, 1739. Mnichov, Bayerische Staatsbibliothek, sign. 999/2Hist.pol. 236; **10** – Neznámý rytec a Gustav Adolph Müller podle předlohy Karla Josefa Aigena, **Apoteóza sv. Jindřicha II.** – detail repusoáru s putti a erbem kurfiřta Maxmiliána II. Emanuela po přerytí grafické matrice, mědiryt, 1767. Mnichov, Bayerische Staatsbibliothek, sign. Res/2 Hom. 442, VI, 29; **11** – Karel Josef Aigen, **Sáňkující děti**, kresba uhlím, kolem 1730. Kolín nad Rýnem, Wallraf-Richartz-Museum, inv. č. 107 381; **12** – Joseph Daniel von Huber, **Plán města Vídně** – detail, dům „U Sedmi kurfiřtů“, mědiryt, 1778. Wien Museum, inv. č. 19525/31