

Buchendorfer, Bettina

**Der Maler Anton Hertzog (um 1691/1692–1740) : Analysen und neue Erkenntnisse zu seiner Tätigkeit als Freskant**

*Opuscula historiae artium*. 2020, vol. 69, iss. 2, pp. 104-123

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

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/143929>

Access Date: 02. 12. 2024

Version: 20220831

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

# Der Maler Anton Hertzog (um 1691/1692–1740)

## Analysen und neue Erkenntnisse zu seiner Tätigkeit als Freskant\*

---

Bettina Buchendorfer

---

*Anton Hertzog (about 1691/1692–1740) was involved in the work to create both the frescoes in the former theatre hall and in the former library hall of the Jesuit College in Vienna and the fresco in the hall of ancestors in Jaroměřice Castle in Jaroměřice nad Rokytnou. This article is based on an extensive analysis of the historical context in which the three frescoes were created, how they were executed, and their current state of preservation. It highlights Hertzog's stylistic qualities as a figure painter and examines the attributions made throughout time to his occupation as a fresco painter. It also offers new insights on Hertzog's life, network and body of work.*

---

**Keywords:** Anton Hertzog; Franz Anton Danne; Francesco Messenta; Jesuits; Johann Adam von Questenberg; Vienna; Jaroměřice nad Rokytnou; ceiling painting; fresco

Bettina Buchendorfer, BA BA MA  
Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte  
Kunst Wien / Collection and Archive, University of  
Applied Arts Vienna  
e-mail: bettina.buchendorfer@uni-ak.ac.at

Die Tätigkeit Anton Hertzogs<sup>1</sup> (um 1691/1692–1740) als Freskant ist bislang durch drei Werke bekannt. Die Fresken im ehemaligen Theater- und im ehemaligen Bibliothekssaal des Jesuitenkollegs in Wien sowie das Fresko im Ahnensaal des Schlosses in Jarmeritz (Jaroměřice nad Rokytnou) entstanden unter der Mitwirkung des akademischen Malers. Da diese bislang nur vereinzelt und in wenigen interdisziplinären Fallstudien berücksichtigt worden sind, werden mit dem vorliegenden Beitrag erstmals auf Basis einer umfangreichen Auseinandersetzung mit Entstehungskontext, Ausführungen und heutigem Erhaltungszustand aller drei Fresken die stilistischen Qualitäten Hertzogs als Figurenmaler herausgearbeitet und die Zuschreibungen geprüft, sowie neue Erkenntnisse zu Hertzogs Person, Netzwerk und Œuvre präsentiert.

### Biografie und Netzwerk

Anton Hertzog wurde um 1691/1692 in oder bei Hiltenfingen in Schwaben geboren. Spätestens seit 1717 in Wien ansässig, lebte und arbeitete er hier bis zu seinem Tod am 17. März 1740.<sup>2</sup> Das rückwirkend erstellte Schülerregister der k. k. Hofakademie der Maler, Bildhauer und Baukunst in Wien unter der Leitung von Jakob van Schuppen nennt ihn ab 1728 als Schüler.<sup>3</sup> Aufgrund der Todesanzeigen seiner fünf Söhne in den Standesprotokollen der Stadt Wien kann eine Nennung Hertzogs als akademischer Maler ab spätestens 1732 belegt werden.<sup>4</sup>

Anton Hertzog war fest in das Wiener Künstlernetzwerk eingebunden. Als wohl umfangreichste künstlerische Zusammenarbeit ist jene mit Johann Georg Schmidt (um 1685–1748) hervorzuheben. Beide Künstler arbeiteten nicht nur bei zahlreichen Ausstattungsaufträgen zusammen, sondern auch an einzelnen Gemälden. Diese Kooperationen basierten auf einer Mitarbeit Hertzogs in der Werkstatt Schmidts – spätestens seit 1721 – und sind nicht nur durch Quellen belegt, sondern auch durch Thomas Karl bereits

stilistisch herausgearbeitet. Über Schmidt unterhielt Hertzog auch Kontakte zu und Kooperationen mit dessen Netzwerk. In diesem Zusammenhang sind Martino Altomonte (1657–1745), Johann Lucas von Hildebrandt (1668–1745), Matthias Steinl (um 1644–1727), Michael Martin Mölk und Joseph Matthias Götz (1696–1760) zu nennen. Johann Lucas Kracker (1719–1779) und J. D. Fossati befanden sich bei Anton Hertzog in der Lehre. Durch Ehematriken und Testamente wissen wir, dass Hertzog zudem in Verbindung mit dem Bildhauer Johannes Kayser, dem Tischler Lorenz Mayrhofer sowie den Malern Franz Werner Tamm (1658–1724) und Josef Danzl stand. Hertzogs Sohn Franz wird als Schüler der Wiener Akademie im Jahr 1739 angeführt.<sup>5</sup>

### Ehemaliger Theatersaal des Jesuitenkollegs, Wien

Der Wiener Jesuitenorden hatte durch die *Sanctio pragmatica* 1623 die Führung und Verantwortung über die Theologische und Philosophische Fakultät der Wiener Universität und sämtliche Universitätsgebäude übernommen. Die damit verbundene Verpflichtung zur Errichtung eines neuen, geschlossenen Architekturkomplexes wurde mit der Grundsteinlegung 1624 in den folgenden Jahrzehnten realisiert. Im Kontext der Modernisierungsarbeiten dieser Architekturanlage zu Beginn des 18. Jahrhunderts erfolgten auch Umbauten des in das *Collegium academicum* eingebetteten Theatersaals.<sup>6</sup> [Abb. 1] Bei dessen anteilmäßiger Nutzung als Theater- und Festsaal sowie Veranstaltungsraum durch die Universität, den Jesuitenorden sowie deren Kongregationen veränderten sich die Schwerpunkte: Wurde dieser zuvor noch für prunkvolle Theatervorführungen genutzt, diente er ab 1731 fast ausschließlich für kleinere, von Gymnasialklassen aufgeführte Stücke. Zudem fand nun eine primäre Nutzung als *Odaeum Marianum* durch die bereits 1579 gegründete „Maria Himmelfahrt“-Kongregation statt. Dies spiegelt sich auch in der ikonografischen Themenwahl für das Fresko mit der Aufnahme Marias in den Himmel wider. Die Neugestaltungs- und Reparaturmaßnahmen im Zeitraum zwischen 1731 und 1737, in den auch die Entstehungszeit des Freskos fällt, wurden finanziell von der Marianischen Kongregation und vom Jesuitenorden getragen und nicht durch externe Mäzene gefördert.<sup>7</sup>

Im Vergleich zum Fresko im Bibliothekssaal des Wiener Jesuitenkollegs, welchem das Folgekapitel gewidmet ist, finden wir hier keine Signatur, die Aufschluss über die Mitwirkung Hertzogs sowie eine konkrete Jahreszahl bringt. Die Wiener Ordenschroniken *Litterae annuae* und *Historia collegii* berichten nur von dem kaiserlichen Hoftheatermaler in Wien Franz Anton Danne (1700–1767)<sup>8</sup> als ausführenden Quadraturisten beider Fresken: „*aedificavit hanc scenam celeberrimus ille Antonius Danne*“<sup>9</sup> sowie „*Dieser, von demselben berühmten Maler, von dem die Decke der oben*



1 – Anton Hertzog (zugeschrieben) – Franz Anton Danne, **Aufnahme Marias in den Himmel**, Deckengemälde, um 1734/1735. Wien, Jesuitenkolleg, ehemaliger Theatersaal

erwähnten Bibliothek stammt, gestaltete Bau [...]“<sup>10</sup> Anton Hertzog wird in den Chroniken nicht erwähnt.<sup>11</sup> Seine Zuschreibung als Figurenmaler am Theatersaalfresko erfolgte somit bislang nur auf Basis eines stilistischen Vergleichs mit seinen signierten Figuren im Bibliothekssaal, beispielsweise durch Anselm Weißenhofer und Ulrike Knall-Brskovsky, die bis heute in der Forschung Zustimmung findet.<sup>12</sup> Ergänzend dazu, sind in der Forschungsliteratur vereinzelt bis in die 1970er Jahre bereits falsifizierte Zuschreibungen an Andrea Pozzo (1642–1709) als Maler und Inventor des Theatersaalfreskos sowie auch des Bibliothekssaalfreskos zu finden.<sup>13</sup>

Uneins bezüglich der konkreten Datierung des Freskos werden die Jahreszahlen 1731, 1734, 1735 und 1736 angeführt.<sup>14</sup> Da in den *Litterae annuae* von 1735 das Fresko der *pars aula suprema* bereits angeführt wird, muss die Ausführung davor erfolgt sein. Das Werkskizzenbuch der Galli Bibiena, aus der Sammlung der Houghton Library in Harvard, enthält Entwurfskizzen der Quadratura des Theatersaals und wird in die Zeit

ab 1734/1735 datiert.<sup>15</sup> Somit kann als Entstehungsjahr des Freskos 1734 oder 1735 angenommen werden.

Die Aufgabentrennung zwischen Figuristen und Quadraturisten muss an jedem Fresko individuell berücksichtigt und verortet werden. Diese bewegen sich zwischen den Polen der Kooperation und Selbstständigkeit, Rücksichtnahme und Beeinflussung sowie Dominanz und Balance. Damit die Figurenmalerei Anton Hertzogs präzise herausgearbeitet und verstanden werden kann, ist eine kritische Auseinandersetzung mit der ihr verbundenen Quadraturmalerei als obligat anzusehen. Die Analyse der Quadratura, selbst eingebunden in ein komplexes Forschungsfeld, erfolgt in diesem Beitrag unter vereinfachten Blickpunkten und auf einer weiter gefassten Ebene: Verbindungen und Wechselwirkungen zwischen Quadratura, Figurenmalerei, Realarchitektur und übriger Raumausstattung, kalkulierte Betrachtungspunkte und die Sammlung der dadurch resultierenden Erkenntnisse stehen hier im Fokus.<sup>16</sup>

Gerahmt von einer schwingenden und verkröpften Quadratura, wird der Betrachtungsblick auf das fingierte Himmelsfeld des Theatersaals gelenkt. Im Zentrum befindet sich auf einer Wolkenbank die mit einer weit ausstrahlenden Lichtglorie gekrönte und von einer Schar Putti umringte Figur der Maria. Weitere Putti und Engel sind gleichmäßig – einzeln oder in kleinen Gruppen – über das fingierte Himmelsfeld verstreut. Der Abschluss der westlichen und östlichen Freskohälfte wird durch ein goldenes und von zwei Putti gestütztes Rauchgefäß gestaltet, dessen ausströmender Rauch sich zu den Wolken und Wolkenbänken der Himmelsszene hin verdichtet. Die Quadratura ist in zwei Zonen gegliedert. Über der Sockelzone mit Gesims und mehrfach verkröpfter Balustrade erhebt sich eine von der Mitte stärker zurückgerückte und den Himmel geöffnete zweireihige Säulenarchitektur. Das gewählte Kolorit der beiden Zonen bedient sich des Effekts der Farbperspektive. Die längssymmetrische Quadratura passt sich unter Beibehaltung des Gestaltungsrhythmus der trapezförmigen Ausbuchtung der östlichen Schmalseite an. Für die Komposition der Quadratura bediente man sich lediglich eines, knapp über dem Kopf der Marienfigur liegenden Fluchtpunktes. Diese Position ergibt sich als Schnittstelle der beiden Diagonalen jenes rechteckigen Feldes, welches durch die konvexen Balkone in den Ecken definiert wird. Auch befinden sich die symmetrischen Achsen der Breit- und Längsseiten der Quadratura exakt im Schnittpunkt des Fluchtpunktes. In der Gesamtbetrachtung des Freskos liegt der Fluchtpunkt somit an einer dezentralen Position, da die Trapezform im Osten nicht mitberücksichtigt wurde; folglich bewirkt diese Konstruktionsweise im Trapezbereich einen stärker Richtung Betrachter/in gekippten Neigungswinkel der Quadratura. Durch den Einzug des Grundrisses der fingierten Architektur auf der Bildebene – ein bereits im Traktat-Kommentar Egnatio Dantis von 1583 erläutertes

Hilfssystem – wird der optische Höhenzug der Quadratura verstärkt.<sup>17</sup>

Durch die Quadratura definiert sich die Form und Größe des fingierten Himmels, und somit auch die Fläche, die Hertzog als Figurenmaler zur Verfügung stand. Die Figurenkörper der Engel und Putti zeigen einen von der Quadratura unabhängigen Neigungswinkel und orientieren sich in Ihrer Ausrichtung primär an der je nach Freskohälfte näherliegenden Breitseite. Sie sind in einheitlicher Körpergröße sowie kräftiger Farbpalette gemalt, die zentrale Marien-Gruppe hingegen ist wesentlich kleiner und kontrastärmer dargestellt: Zwei Gestaltungsmittel, welche den Höhenzug und somit auch die Entrückung Marias in die himmlische Sphäre perspektivisch verstärken. Die zentrierte Position der Maria entspricht einerseits ihrer hierarchischen Stellung, andererseits leiten die Fluchtpunktlinien der Quadratura – besonders an den Säulen bemerkbar – den Betrachtungsblick direkt zu ihr. Ihre Ausrichtung entspricht dem Sichtfeld des durch die Westtür eintretenden Betrachters sowie des Theaterpublikums in Blickrichtung zur Bühne. Somit liegt auch der ideale Betrachtungsstandpunkt unter Berücksichtigung der Quadratura und der Figurenmalerei für die/den nach Osten blickende/n Besucher/in direkt unter der Marienfigur.

Die Realarchitektur bedingt eine gleichmäßige Ausleuchtung der gesamten Freskofläche durch je fünf zweireihige Fensterachsen beider Längswände. Bei der Licht- und Schattensetzung in der Quadraturmalerei sowie bei den Figuren wurde jedoch eine zentrale und somit von der Marienfigur ausgehende Lichtquelle gewählt. Die Schatten sind daher vor allem an jenen architektonischen Elementen erkennbar, die sich parallel zur Bildebene befinden – beispielsweise bei den Gesimsvorsprüngen oder den Unterseiten der konvexen Eckbalkone – und die somit auch die perspektivische Täuschung unterstützten. Die Rekonstruktion der Ausstattung und der weiteren Wandmalereien des Saals sowie die Frage, inwiefern eine Fortführung der scheinarchitektonischen Deckenmalerei an den Wänden und auch in Bezug auf die Proszeniumsgestaltung einst bestand, kann aufgrund mehrerer Umbaustappen und nur weniger, teils sich widersprechender Quelleninterpretationen nicht detailliert rekonstruiert und beantwortet werden.<sup>18</sup>

Mit der Eruiierung der Inventoren und ausführenden Künstler dieser Quadratura haben sich bereits Martina Frank und Ulrike Knall-Brskovsky intensiv auseinandergesetzt – auch unter der Einbeziehung der zwei überlieferten Werkskizzenbücher der Familie Galli Bibiena, die heute in der Houghton Library in Harvard sowie in der Theater-sammlung der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt werden und Zeichnungen zum Entwurfsprozess der Theatersaal-Quadratura beinhalten. Es ist anzunehmen, dass Franz Anton Danne als Künstler den Entwurf der Familie Galli Bibiena unter dem Einfluss der Auftraggeber ausführte; eine Aufgabenteilung, die beispielsweise auch



2 – Gustav Hartinger, **Deckenfresko im Jesuitentheatersaal**, Aquarell, 1896. Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, Inv.-Nr. HZ 21218



**3 – Untersuchung des Freskos im ehemaligen Theatersaal des Jesuitenkollegs Wien, Fotografie, 1948. Wien, Bundesdenkmalamt, Fotoarchiv, Inv.-Nr. P 3683**

bei der Ausführung des Heiligen Grabes im Zisterzienserkloster in Zwettl zum Tragen kam. Es muss jedoch bedacht werden, dass die konkrete Arbeitsweise und Händescheidung der Galli Bibiena und ihrer Werkstatt, sowie die Komplexität ihrer Auftragsdelegation und Arbeitsteilung noch nicht ausreichend erforscht werden konnten.<sup>19</sup>

Im Rahmen der Untersuchungs- und Konservierungsmaßnahmen des Freskos in den Jahren 1996–1997 durch Heinz Leitner und sein Team konnte aufgrund der Tagwerke und der Niveauunterschiede der Putzschichten rekonstruiert werden, dass der Bereich der inneren vor jenem der äußeren Quadratura und zuletzt der Bereich der figuralen Malerei ausgeführt wurde. Besonders zu betonen sind die unterschiedlichen Übertragungsmethoden der Entwürfe auf den Feinputz: Bei der Quadratura wurde mit einer Ritzung gearbeitet, bei der Figurenmalerei hingegen mit einer Gitter- und Rötelfvorzeichnung. Der Farbauftrag in beiden Bereichen lässt sich differenzieren in eine Stufe mit Freskoauftrag, eine Stufe mit fraglichem Anteil eines Freskoauftrages und eine finale Stufe mit Seccoauftrag. Die Anordnung der Wolken wurde während des Ausführungsprozesses geändert, und in einzelnen Bereichen, wie jenem der Putti-Köpfe

in der Glorie, sind keine Vorzeichnungen auszumachen. Dies spricht womöglich für eine freie Ausführung. Generell zeigt sich, dem Untersuchungsbericht weiter folgend, die Malweise Hertzogs als „[...] äußerst sicher und zügig, was am Pinselduktus der sehr pastos aufgelegten Malschicht zu erkennen ist.“<sup>20</sup> Dem stehen technische Schwächen gegenüber: Besonders hervorzuheben sind die variierenden Materialverarbeitungen und Bindungen der Tagwerke, die sich heute in den unterschiedlichen Erhaltungszuständen äußern. Dies führt zur Annahme, „[...] daß der Maler in der Freskotechnik nicht so weit geübt war, wie sein Pinselstrich vermuten läßt.“<sup>21</sup>

Das Fresko litt über die Jahre unter zahlreichen Umbauten und Kriegsschäden und wurde daher auch mehrfach restauriert und dabei partiell neu gemalt. Im Zuge der Umgestaltung und Zweiteilung des Saals für die neue Nutzungsbestimmung als Naturalienkabinett ab 1754/1755, erfolgte eine Formänderung des Freskos von einem Sechseck in ein Rechteck.<sup>22</sup> Im Rahmen mehrerer Umbauten und Nutzungsanforderungen war 1896 eine weitere räumliche Unterteilung auf Kosten der Deckenmalerei vorgesehen, die aber letztlich nicht zur Ausführung gelangte.<sup>23</sup> In diesem Kontext wurde

1896 von der damaligen K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale ein Aquarell bei Gustav Hartinger<sup>24</sup> in Auftrag gegeben. [Abb. 2] Dieses dokumentiert die veränderten Darstellungsdetails und den Erhaltungszustand des Freskos inklusive der alternativen Ausführung des östlichen Abschlusses.<sup>25</sup>

Mehrere partielle Ablösungen des Freskos sowie restauratorische Maßnahmen sind für die Jahre 1897, 1900 und 1903 in den Akten dokumentiert.<sup>26</sup> Durch Luftdruckvibrationen einer Bombendetonation 1944 und in Folge von Witterungseinflüssen kam es zu weitreichenden Schäden. Ab 1946 wurden eine umfassende Sicherung und Restaurierung des Gebäudebestandes durchgeführt. [Abb. 3] Dabei stellte man unter anderem die ursprüngliche Form mit seiner trapezförmigen Ausbuchtung soweit wie möglich wieder her. Um die malerischen Rekonstruktionen klar von den noch erhaltenen Partien zu unterscheiden, wurde eine monochrome Malerei in Brauntönen verwendet. Im Jahr 1980 kam es erneut zu Teilablösungen des Freskos und es folgte die Umsetzung eines mehrstufigen Generalsanierungsplans.<sup>27</sup>

### Ehemaliger Bibliotheksaal des Jesuitenkollegs, Wien

Im Rahmen des Neubaus des Architekturkomplexes für die Universität und das Jesuitenkolleg ab 1624 entstand im nördlichen Gebäudetrakt an der Postgasse ein neuer Saal für die Bibliothek des Wiener Jesuitenkollegs. [Abb. 4] In den 1730er-Jahren kam es zu einer Neuausstattungsphase, im Zuge derer auch das hier zu behandelnde Deckenfresko entstand.<sup>28</sup> Die konkrete Datierung befindet sich im Fresko selbst: Im goldenen Schild, welches von einem Putto neben der Allegorie der Geschichtsschreibung gehalten wird, steht die Jahreszahl 1734. Die Signatur Anton Hertzogs ist in der Algebra-Tafel integriert und wurde, ebenso wie die Jahreszahl, durch die Restaurierung um 1936 wieder freigelegt. [Abb. 5] Die Quadratura stammt, wie bereits erwähnt und in den Quellen belegt, von Franz Anton Danne. Die gesamte Deckenmalerei ist *al fresco* durchgeführt, die einzelnen Tagschichten und Einritzungen der Konturen sind ablesbar.<sup>29</sup>

Der Bildaufbau erfolgt durch eine umlaufende Quadratura auf zwei Ebenen: Erstere bildet eine rhythmisiert dekorierte und der Raumform folgende Balustrade. Die zweite Ebene zeigt sich als aufwändige fünf-jochige Innenraumarchitektur, die durch die eingesetzte Farbperspektive eine stärker ausgeprägte Höhe visualisiert. Drei eingeschneidene, runde Öffnungen zum fingierten Himmel bieten Platz für drei Szenen mit reicher Figurenmalerei.

4 – Anton Hertzog – Franz Anton Danne, **Allegorie der Wissenschaften**, Deckengemälde, 1734. Wien, Jesuitenkolleg, ehemaliger Bibliotheksaal

Die Gruppierung der Personifikationen der theologischen Wissenschaften im nördlichen Raum Drittel sowie die der weltlichen Wissenschaften im südlichen Raum Drittel erfolgt in je einer zur Mitte orientierten, pyramidalen Figurenkomposition. Erstgenannte ist auf das eintretende Publikum ausgerichtet und trotz der nördlichen Positionierung als Erstes zu erkennen und nimmt somit eine hierarchisch höhere Position als ihr flächenmäßig gleich großes Pendant gegenüber ein. Die von Engeln und Putti umringte Strahlen-sonne ist mittig platziert. Sie kann als göttliches Licht und Zentrum der Weisheit gedeutet werden, welches auf die theologischen und profanen Wissenschaften, repräsentativ für die Philosophische und die Theologische Fakultät,





5 – Anton Hertzog – Franz Anton Danne, **Allegorie der Wissenschaften**, Deckengemälde (Detail), 1734. Wien, Jesuitenkolleg, ehemaliger Bibliothekssaal

gleichermaßen wacht und ihre Lehre – vertreten durch den Orden der Gesellschaft Jesu – an eine himmlische Sphäre bindet und somit der profanen Ebene entzieht.<sup>30</sup>

Die Konstruktion der Quadratura basiert auf zwei auf der Längsachse liegenden Fluchtpunkten. Durch die Übertragung der Breitenlänge auf die Seitenlänge und einer auf diesen Punkt gesetzten orthogonalen Hilfslinie ergeben sich auf der Längsachse beide Schnittpunkte, welche die Position der Fluchtpunkte ausmachen. Diese sogenannte Quadratbildung ist bereits als Konstruktionsmethode bei Viola-Zanini zu finden.<sup>31</sup> Auch kommt hier der Einschub der äußeren Grundrisslinien der Quadratura in das Deckenfeld hinein zum Einsatz, welcher durch Generierung eines kleineren Sehwinkels für den/die Betrachter/in auch einen stärkeren Höhenzug der Quadratura bewirkt.<sup>32</sup> Das Gestaltungscredo der Quadratura sieht zudem eine Vermeidung von langen raumführenden Linien vor, welche die Konstruktionskompromisse aufgrund des Einsatzes zweier Fluchtpunkte entlarven würden. Die bevorzugte Verwendung von geschwungenen architektonischen Gestaltungselementen wahrt und unterstützt stattdessen die Qualität der optischen Täuschung.

Die Eckfiguren wie auch die Grisaille-Figuren berücksichtigen den Neigungswinkel der Quadratura. Im Gegensatz dazu sind die Figuren der drei mittigen Gruppen dem/die Betrachter/in stärker entgegen gekippt. Dies verhindert eine zu starke Staffelung der einzelnen Figuren hintereinander und fördert eine bessere Lesbarkeit der Ikonografie. Das Konzept der Quadratura geht auch hier vermutlich auf die Familie Galli Bibiena und ihre Werkstatt zurück.<sup>33</sup>

Bei der Analyse darf nicht außer Acht gelassen werden, dass aufgrund der Eingriffe in die Architektur des Raumes heute für den/die Betrachter/in verfälschte Raumeindrücke entstehen: Im Jahr 1827 kam es zu einer Veränderung der ursprünglichen Lichtsituation durch die Vermauerung der nördlichen Fensterreihen des Bibliothekssaals. Auch erfolgte eine Erhöhung des ursprünglichen Fußbodenniveaus nach dem gänzlichen Abbruch des Mobiliars um circa 1,5 Meter im Jahr 1855.<sup>34</sup> Belegbare Restaurierungen des Freskos fanden Mitte des 19. Jahrhunderts sowie in den Jahren 1884, 1936 und 1965 bis 1966 statt.<sup>35</sup>

Von der um 1734 entstandenen Ausstattung des Bibliothekssaals zeugen heute nur noch zwei Bildquellen<sup>36</sup> und ein Plan.<sup>37</sup> Die Symmetrieachsen der Mobiliareinbau-



ten der Längs- und Breitseiten sind auf den Mittelpunkt der malerischen Komposition ausgerichtet. Besonders die Gestaltung der Kehle nimmt mit ihren fingierten Muscheln und den verkröpften Brüstungen die Position der Regalelemente auf und ihre Zwischenräume ein. Durch die Farbigkeit und Helligkeit der Deckenmalerei entsteht zudem ein Kontrast zum dunklen Holzmobiliar, welcher den Höhenzug visuell verstärkt.

### Ahnensaal des Schlosses Jarmeritz

Johann Adam von Questenberg (1678–1752)<sup>38</sup> begann das umfangreiche Umbauprojekt des Schlosses Jarmeritz im Jahr 1706 oder 1709. Der rechteckige Ahnensaal liegt im ersten Obergeschoß auf der mittigen Zentralachse des Schlosses.<sup>39</sup> In der Funktion als künstlerischer Berater, und somit als möglicher Urheber des Schlossausstattungskonzeptes, wird Conrad Adolph von Albrecht (1681–1751) genannt.<sup>40</sup> Divergenzen in der Zuschreibung der malerischen Ausführungen und der Interpretation der Quellen findet man nicht zuletzt durch die uneinheitliche beziehungsweise verwechselnde Verwendung der Bezeichnungen der beiden Hauptsäle des Schlosses in der Literatur: Hauptsaal, Tanzsaal, Galerie sowie Ahnensaal. In diesem Aufsatz wird jener

von den Figuristen Anton Hertzog und Franz Anton Findt (1692–1731) sowie dem Quadraturisten Francesco Messenta (1675–1745) mit einer Deckenmalerei ausgestaltete Saal als Ahnensaal bezeichnet.<sup>41</sup>

Die Fertigstellung des Freskos im Ahnensaal wird auf Basis der Quellen in das Jahr 1731 datiert und ist somit früher als die beiden Wiener Fresken entstanden. [Abb. 6] Franz Anton Findt war für Graf Johann Adam von Questenberg als Bühnenbilddekorateur und auch als Verwalter tätig. Der Quellenanalyse Petr Fidlers folgend, führte Findt die Deckenmalerei des Ahnensaals bis zu seinem Tod im Jahr 1731 aus. Das unvollendete Werk wurde Anton Hertzog als Figurist sowie Francesco Messenta<sup>42</sup> als Quadraturist übergeben. Ende Juli 1731 kam Messenta nach Jarmeritz und begann mit der bis Dezember desselben Jahres dauernden Überarbeitung der Quadratura. Im August 1731 folgte Anton Hertzog nach Jarmeritz und führte die Figurenmalerei der Quadraturzone sowie finale und korrigierende Arbeiten an den Figuren im Mittelfeld von Findt aus. Im November 1731 reiste Hertzog wieder ab. Beide Künstler erhielten für ihre Arbeit einen Lohn in Höhe von 300 fl.<sup>43</sup>

Zahlreiche Figuren bevölkern die umlaufende einzellige Quadratura. Die Allegorien der vier Jahreszeiten sind in den Ecken platziert. Sie werden von Putti begleitet, welche

6 – Anton Hertzog – Francesco Messenta – Franz Anton Findt, **Allegorie der Mufse**, Deckengemälde, 1731. Jaroměřice nad Rokytnou, Schloss, Ahnensaal





7 – Anton Hertzog – Franz Anton Danne, **Allegorie der Wissenschaften**, Deckengemälde (Detail), 1734.  
Wien, Jesuitenkolleg, ehemaliger Bibliothekssaal

einer – auf die jeweils nächstgelegene Jahreszeit bezogenen – repräsentativen Tätigkeit, beispielsweise einer Jagd oder einer Schlittenfahrt, nachgehen. Das Mittelfeld gibt den Blick in das blaue Himmelsfeld mit Wolken frei, in welchem sich Allegorien der Jagd, der Landwirtschaft und des Theaters finden. Bezüglich des Themenkonzeptes lassen sich in der Literatur verschiedene Lesarten finden, welche sich in ihren Deutungen primär in der Interpretation der zentral positionierten Figur mit dem Hirsch unterscheiden: So wird diese beispiels-

weise als Verweis auf Maria Antonia von Questenberg oder als Prinz Jaromír, der einst den Ort Jarmeritz auf der Jagd gegründet haben soll, gedeutet. Weitere Interpretationen sehen eine Apotheose des Lebens in Jarmeritz und die Figur als Personifikation der Stadt selbst.<sup>44</sup> Das Thema kann jedoch eher als eine Repräsentation und Verherrlichung des hier ausgelebten Otiums gelesen werden. Dabei werden der Zeitvertreib durch Musik, Theater und Jagd, aber auch durch Rast, Muße und Genuss dargestellt, welche immerwährend im Rad



8 – Anton Hertzog – Franz Anton Danne, **Allegorie der Wissenschaften**, Deckengemälde (Detail), 1734.  
Wien, Jesuitenkolleg, ehemaliger Bibliothekssaal



9 – Anton Hertzog – Franz Anton Danne, **Allegorie der Wissenschaften**, Deckengemälde (Detail), 1734. Wien, Jesuitenkolleg, ehemaliger Bibliothekssaal



10 – Anton Hertzog (zugeschrieben) – Franz Anton Danne, **Aufnahme Marias in den Himmel**, Deckengemälde (Detail), um 1734/1735. Wien, Jesuitenkolleg, ehemaliger Theatersaal

der Zeit eingebettet sind und durch Graf Johann Adam von Questenberg gefördert wurden.<sup>45</sup>

Die Quadratura nimmt hier die dienende Rolle eines umlaufenden Architekturrahmens für die Figurenmalerei ein. Konstruiert mithilfe zweier gegenüberliegender Fluchtpunkte, bietet sie eine überzeugende und auf die Größe des Saals abgestimmte optische Erhöhung des Raumes, ohne durch maßgebliche Vertikalstrebungen die benötigte Malfläche für das zentrale Figurenfeld weiter zu reduzieren.<sup>46</sup> Im Bereich der verkröpften Pfeiler zeigt sie jedoch Schwächen in der architektonischen Konstruktion, die sich durch misslungene Anschlüsse in der Flucht der Balustrade äußern. Durch die Verschiebung ihrer Grundfläche nach außen wird zudem eine Plattform für die sie bevölkernden Figuren geschaffen. Die Figuren des zentralen Mittelfeldes sind auf den/die vom Stiegenhaus in den Saal eintretende/n Betrachter/in ausgerichtet. Der ideale Betrachtungsstandpunkt wird so maßgeblich durch die Realarchitektur des Schlosses sowie durch das Zeremoniell bestimmt. Die Orientierung des Betrachtungsauges und das Lesen der Ikonografie wird durch die Komposition unterstützt: Die Figuren sind in ihrer überschaubaren Anzahl zusätzlich in kleine Grüppchen unterteilt. Uneinheitlich werden sie jedoch primär in einer Übersicht, vereinzelt nur in

einer Untersicht dargestellt. Dem gegenüber sind alle Figuren der Quadraturzone konsequent in der Untersicht gemalt. In einem weiteren Vergleich mit den Figuren der Quadraturzone, nehmen die zentralen Figuren beinahe dieselbe Größe ein, wodurch die Illusion einer Erhöhung nicht überzeugt. Generell werden alle Figuren im Kontext zur Realarchitektur für den/die Betrachter/in überproportional groß empfunden. Zwischen dem zentralen Figurenfeld und der Zone der Quadratura samt Figuren gibt es auf der Ebene der Komposition kaum Verknüpfungspunkte – weder nehmen die Figuren der beiden Zonen untereinander Verbindung auf, noch werden der Neigungswinkel oder die Proportionen berücksichtigt. Relevant ist jedoch das zwischen den beiden Zonen verwobene und in mehreren Ebenen lesbare Bildprogramm.

Das Fresko wird durch die beiden gegenüberliegenden durchfensterten Wände gleichmäßig ausgeleuchtet. Darauf nehmen die dezent gemalten Schattenwürfe jedoch keinen Bezug: Diese orientieren sich, wie bei den zentralen Figurenkörpern oder auch an der Unterseite der konvex geschwungenen Balkone zu sehen ist, nach der fingierten Sonne.

Restaurierungen des Freskos wurden im Jahr 1817 sowie zu einem weiteren unbekanntem Zeitpunkt durchgeführt. Die Untersuchung im Jahr 1981 berichtet von einer



11 – Anton Hertzog (zugeschrieben) – Franz Anton Danne, **Aufnahme Marias in den Himmel**, Deckengemälde (Detail), um 1734/1735. Wien, Jesuitenkolleg, ehemaliger Theatersaal

Mischtechnik aus Fresko und Secco. Die Zone der Quadraturmalerei weist im Gegensatz zum zentralen Figurenfeld Gravierungen auf.<sup>47</sup>

### Stilistische Qualitäten der Figurenmalerei Anton Hertzogs

Beim Vergleich der hier vorgestellten Fresken fallen die sehr divergenten Entstehungskontexte, Darstellungsthemen, Kompositionen und Erhaltungszustände auf. Besonders die aufgezeigten Substanzschäden und die teils zahlreichen (notwendigen) Restaurierungen erschweren stilistische Untersuchungen. Nicht zuletzt auch deshalb, da Hertzogs Tätigkeit als Freskant derzeit nur an drei Werken erforscht werden kann.

Einzig durch die 1936 wieder aufgefundene Signatur im ehemaligen Bibliothekssaal des Jesuitenkollegs in Wien ist eine eigenhändige Ausführung der Figurenmalerei durch Anton Hertzog gesichert. Somit dient es als primäres Werk für die Ausarbeitung der stilistischen Charakteristika und ihrer Vergleiche.

Hertzogs Figuren zeichnen sich hier durch expressive und abwechslungsreiche Körperhaltungen, gekonnte Anatomie und konsequente perspektivische Untersicht aus.

[Abb. 7–9] Die jeweilige Individualität wird durch die vielfältige Farbwahl der Kleidungsstücke, die Frisurengestaltung und die Attribute erzielt. Die Flügel der Engel und Putti zeigen sehr feine und in der Summe abwechslungsreiche Farbverläufe. Obwohl besonders für die Allegorien textilreiche und in weiche Falten fallende Kleidung gewählt wurde, sind dennoch die definierten Körperpartien darunter klar auszumachen. Im Vergleich dazu, weisen die Gesichter mit ihren großen Augen, leicht geöffneten Mündern und dem natürlich fallenden lockigen Haar eher ausdrucksarme und wenig differenzierte Züge auf. Trotz der jeweiligen Anordnung der Figuren und Gruppenkompositionen zeigt sich jede Figur autonom und präsent. Jene in Grisaille gehaltene Figurenpaare, welche die Kartuschen flankieren, ähneln im Charakter den im mittigen Freskofeld befindlichen Allegorien. Werner Telesko fasst Hertzogs Figurenrepertoire am Beispiel des Bibliothekssaalfreskos wie folgt zusammen: „In der Ausprägung der Versammlung der Personifikationen vermischen sich in diesem Werk Typenbildungen, die offensichtlich unmittelbar von Ripas Iconologia abgeleitet sind, mit eigenständigen Neuschöpfungen.“<sup>48</sup> Die hinter der Balustrade stehenden Eckfiguren zeigen deutliche qualitative Schwächen in ihrer Farbgebung, den

Gesichtszügen und der Anatomie. Der heutige Zustand lässt eine Ausführung dieser Figuren durch die Hand Hertzogs anzweifeln. Dass der verfremdende Charakter womöglich auf die vergangenen Restaurierungen zurückzuführen ist kann angenommen, aber nicht bestätigt werden. Das Fresko wurde vermutlich erst dreimal restauriert und erlitt bislang keine gravierenden Substanzschäden mit Ausnahme von Bereichen in der Gewölbekehle.

Die Ausführung der Figurenmalerei im ehemaligen Theatersaal des Jesuitenkollegs ist die zweite – jedoch nur stilistisch zugeschriebene – Tätigkeit Hertzogs in Wien. Besonders anhand der Bild- und Textdokumentation der zahlreichen Umbau- und Kriegsschäden sowie der Restaurierungsberichte kann festgestellt werden, dass hier kaum noch originale Malsubstanz Hertzogs vorhanden ist. Anselm Weißenhofer und Franz Walliser haben sich im Kontext der Restaurierung des Bibliotheksaalfreskos 1936 eingehend mit der Malerei Hertzogs auseinandergesetzt und konnten diese mit dem Malereibestand des Theatersaals noch vor den umfangreichen Beschädigungen der 1940er-Jahre vergleichen, obwohl bereits auf einen schlechten Zustand des Kolorits hingewiesen wird.<sup>49</sup> Ihre stilistische Zuschreibung an Hertzog findet in der Forschung weitgehend Zustimmung.<sup>50</sup> Auch heute zeigen noch einzelne Figuren im Vergleich mit jenen des Bibliotheksaalfreskos eine große stilistische Nähe. [Abb. 10–12] Erkennbar sind die ähnliche Ausformung und der Einsatz von Farbverläufen bei den Flügeln, ebenso die bewegte Körperhaltung der Engel mit dem spielerischen Einsatz des Textils und den definierten Körperformen darunter. Besonders die wiederkehrenden, eher ausdruckslosen runden Gesichter sind als ein Charakteristikum Hertzogs erkennbar. Inwiefern die hier zum Vergleich herangezogenen Figuren des Theatersaals noch der originalen Malsubstanz entsprechen oder durch Restaurierungen auf Basis der Zuschreibung an Hertzogs Stil rückwirkend angepasst wurden, kann nicht gesagt werden. Aufgrund des heutigen Erhaltungszustandes ist es meiner Meinung nach nicht mehr möglich, die stilistische Zuschreibung Hertzogs eindeutig zu bestätigen und dieser kann somit meinerseits nur mit Vorbehalt zugestimmt werden.

Die Zuschreibungsdebatte rund um das Fresko im Ahnensaal des Schlosses Jarmeritz basiert primär auf der divergenten Identifikation der Säle und der Interpretation der zugehörigen Quellen. Zuzustimmen ist jedoch der Meinung Petr Fidlers, der plausibel die quellenbasierte Zuschreibung an Anton Hertzog, Francesco Messenta und Franz Anton Findt darlegt.<sup>51</sup> Die folgenden stilistischen Vergleiche sollen einer Bestätigung dieser Zuschreibung dienen. Ebenso ist die Zuschreibung an Hertzog und die Händescheidung zu Findt anhand einzelner Vergleichsbeispiele näher zu erörtern. [Abb. 13, 14]

Als Einstieg ist Fidlers Analyse kurz wiederzugeben: Dieser sieht Hertzogs Anteil an den Figuren der Quadraturzone sowie in den finalen und korrigierenden Arbeiten an



12 – Anton Hertzog (zugeschrieben) – Franz Anton Danne, **Aufnahme Marias in den Himmel**, Deckengemälde (Detail), um 1734/1735. Wien, Jesuitenkolleg, ehemaliger Theatersaal

den Figuren im zentralen Freskofeld, die von Findt zuvor begonnen wurden.<sup>52</sup> Zieht man die in Jarmeritz erhaltenen Malereien Findts – jene im Stiegenhaus des Schlosses sowie jene im Presbyterium der angebundenen St. Margarethen-Kirche – als Vergleich heran, wird dessen Stil deutlich: Es dominieren vor allem bei den weiblichen Figuren zarte und schmale Ausformungen der Köpfe mit kleinen Mündern und geraden spitzen Nasen sowie glatte und stilisierte Körperpartien mit etwas zu groß scheinenden Unterarmen und Händen. Eine detaillierte Ausformung der Muskelpartien, besonders jener des Rückens, ist bei den männlichen Figuren auffallend. Die Putti weisen meist eine sehr hohe Stirn, leicht hängende Bäckchen und kleine hoch am Rücken angesetzte Flügel auf. Die Haare sind, wie auch bei den anderen Figuren, zu kunstvollen und individuellen Frisuren drapiert. Die Konstruktion der perspektivischen Untersicht zeigt Schwächen. Dieser Stil ist zu großen Teilen im zentralen Figurenfeld des Ahnensaals klar erkennbar, besonders bei der Gruppe rund um die Allegorie des

Theaters und der Gruppe rund um die Allegorie der Jagd. Abweichungen hingegen offenbaren sich bei den Figuren mit dem Hirsch und dem Violoncello sowie beim Putto vor der Sonne. Vergleicht man diese jedoch mit den Figuren des Bibliotheksaalfreskos in Wien, wird hier die Hand Hertzogs deutlich. In Bezug auf das Kolorit wurde generell eine breit gefächerte kräftige Farbpalette gewählt, deutlich sind jedoch auch partielle Abweichungen zu erkennen. Fraglich ist, inwiefern das gesamte Kolorit noch der originalen Substanz entspricht oder auf Restaurierungen zurückgeht.

Die Figuren der Quadraturzone zeigen eine sehr homogene Ausführung. Sie weisen individuelle, bewegte und anatomisch überzeugende Körperhaltungen auf. Hertzog wendet auch hier den bereits genannten spezifischen Basis-Gesichtstyp der runden, jedoch eher ausdruckslosen Gesichter, ohne einer merklichen Individualisierung, mehrmals an. Die Charakteristika der Quadratura selbst sowie die Atlantenfiguren sind, vergleichend mit der Dreifaltigkeitskirche in Stadl-Paura, Francesco Messenta zuzuordnen. Der bereits von Petr Fidler<sup>53</sup> geäußerten Aufteilung, in welcher Findt die Figuren des Mittelfeldes begonnen und Hertzog vereinzelte Nacharbeitungen dieser sowie eigenhändig die Figuren der Quadraturzone geschaffen hat, kann

durch die stilistischen Vergleiche somit nachvollzogen und zugestimmt werden.

### Ausblick auf das Werkverzeichnis

Abschließend darf noch auf ein erstmals umfassend zusammengetragenes und über die Fresken hinaus reichendes Werkverzeichnis Hertzogs hingewiesen werden, welches insgesamt 41 Werke umfasst. Davon sind 15 Werke durch Anton Hertzogs Signatur belegt: zwei Zeichnungen, ein Kupferstich, acht Gemälde sowie ein vier Werke umfassender Gemäldezyklus, der nur an einem Werk die Signatur aufweist. Unter Berücksichtigung unterschiedlicher Forschungsmeinungen werden Hertzog weitere 23 Gemälde zugeschrieben: Unter diesen sind sowohl Werke, die er vollständig alleine ausführte als auch solche, an denen er partiell mitarbeitete. Drei quellengestützte Gemälde Hertzogs, von denen kein Bildmaterial überliefert ist, gelten als verschollen. All diesen Werken ist gemein, dass sie ausschließlich sakrale Bildinhalte behandeln.<sup>54</sup>

Darüber hinaus sind durch Rechnungsquellen bislang nicht konkret definierbare Auftragsarbeiten Hertzogs für Graf Johann Adam von Questenberg in Petschau

13 – Anton Hertzog – Francesco Messenta – Franz Anton Findt, **Allegorie der Muße**, Deckengemälde (Detail), 1731. Jaroměřice nad Rokytnou, Schloss, Ahnensaal





14 – Anton Hertzog – Francesco Messenta – Franz Anton Findt, **Allegorie der Muße**, Deckengemälde (Detail), 1731.  
Jaroměřice nad Rokytnou, Schloss, Ahnensaal



(Bečov nad Teplou), Javorná, Jarmeritz und Rappoltenkirchen im Zeitraum zwischen 1726 und 1728 belegt<sup>55</sup> –

eine Erforschung dieser noch unbekanntten Werke birgt womöglich weitere Erkenntnisse zum Œuvres Hertzogs.

Fotonachweis – Photographic credits – Původ snímků: 1, 10–12, 14: Fotografie © Bettina Buchendorfer; 2: Fotografie © Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien; 3: Fotografie © Bundesdenkmalamt (Walter Wellek); 4, 5, 7–9: Fotografie © ÖAW (Daniel Hinterramskogler); 6, 13: Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, v. v. i. (Martin Mádl)

## Anmerkungen:

<sup>55</sup> Dieser Beitrag basiert auf meiner im März 2019 an der Universität Wien eingereichten Masterarbeit mit dem Titel *Der akademische Maler Anton Hertzog (ca. 1691/1692–1740) – Leben, Netzwerk und Œuvre*. Betreut und gefördert wurde die Masterarbeit von Herbert Karner. Für die ausführliche Zusammenfassung des Forschungsstandes sowie ergänzende und vertiefende Ausarbeitungen zu diesem Thema darf daher auf diese Masterarbeit verwiesen werden.

<sup>1</sup> Es wird einheitlich die Schreibweise *Anton Hertzog* verwendet. Im Vergleich hierzu ist vereinzelt in der Forschungsliteratur und in den Quellen auch die alternative Schreibweise *Anton Herzog* zu finden.

<sup>2</sup> Den Hinweis auf seine Herkunft aus oder um Hiltenfingen gibt seine Ehematrikel wieder: „geb. von Hildenfingen aus Schwaben“; vgl. Alexander Hajdecki, Auszüge aus den Ehematriken der Pfarre zu den Schotten, in: Albert Starzer (Hrsg.), *Quellen zur Geschichte der Stadt Wien. I. Abteilung. Regesten aus in- und ausländischen Archiven mit Ausnahme des Archives der Stadt Wien* 6, Wien 1908, S. 130, Nr. 7921. Weißenhofer verweist auf eine erfolglose Archivrecherche nach Hertzogs Taufmatrikeleintrag in Hiltenfingen und zieht so auch die Möglichkeit eines anderen Geburtsortes in Betracht: Anselm Weißenhofer, Das Deckengemälde im Bibliothekssaal der alten Universität und sein Meister Anton Hertzog, *Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich* 26, 1936, S. 222. In der Literatur wird ausgehend von Hans Tietzes Lexikoneintrag von 1923 einheitlich das Geburtsjahr 1692 angegeben, welches vermutlich auf Basis jener Sterbematrikel eruiert wurde, in welcher Hertzog an seinem Todestag, dem 17. März 1740, als 48-jährig genannt wird. Aufgrund des unbekanntten Geburtsdatum Hertzogs wäre jedoch auch das Geburtsjahr 1691 möglich. Dies basiert zudem auf der Voraussetzung, dass das Alter in der Sterbematrikel korrekt angegeben wurde: Alexander Hajdecki, Auszüge aus den Totenregistern der Stadt Wien, in: Albert Starzer (Hrsg.), *Quellen zur Geschichte der Stadt Wien. I. Abteilung. Regesten aus in- und ausländischen Archiven mit Ausnahme des Archives der Stadt Wien* 6, Wien 1908, S. 372, Nr. 13668. – Hans Tietze, Hertzog, Anton, in: Hans Vollmer (Hrsg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart* 16, Leipzig 1923, S. 560–561.

<sup>3</sup> Universitätsarchiv der Akademie der bildenden Künste Wien (weiter nur UAAbKW), Namensregister von Schülern 1726–1849/50, 1a/10.

<sup>4</sup> Hajdecki (Anm. 2), S. 325, Nr. 12272, S. 332, Nr. 12483, S. 341, Nr. 12756, S. 354, Nr. 13142, S. 358, Nr. 13276.

<sup>5</sup> Hajdecki (Anm. 2), S. 130, Nr. 7921. – Alexander Hajdecki, Auszüge aus den Ehematriken der Pfarre St. Ulrich, in: *Quellen zur Geschichte der Stadt Wien* (Anm. 2), S. 182, Nr. 8838. – Anna Jávora, *Johann Lucas Kracker. Ein Maler des Spätbarock in Mitteleuropa*, Budapest 2005, S. 20, 25, 31, 311. – Thomas Karl, *Johann Georg Schmidt genannt der „Wiener Schmidt“ (um 1685–1748)* (phil. Diss.), Wien 1983, S. 9–153, 183, 269. – Manfred Koller, Anton Hertzog, in: Günter Meißner (Hrsg.), *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker* 72, Berlin – Boston 2012, S. 432–433. – Weißenhofer (Anm. 2), S. 222–224. – Colestin Wolfsgruber, *Die Hofkirche zu S. Augustin in Wien*, Augsburg 1888, S. 9–10. – UAAbKW (Anm. 3), 1a/172. – UAAbKW, Namensregister von Schülern 1726–1849/50, 1b/28. Für eine umfangreiche Ersterfassung des Netzwerkes von Hertzog darf verwiesen werden auf: Bettina Buchendorfer, *Der akademische Maler Anton Hertzog (ca. 1691/1692–1740) – Leben, Netzwerk und Œuvre* (Masterarbeit), Wien 2019, S. 114–117.

<sup>6</sup> *Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien I. Bezirk – Innere*

*Stadt, Horn* – Wien 2003, S. 283, 286–287. – Herbert Karner, Die Universität und die Gesellschaft Jesu. Collegium Academicum Viennense (1624–1755), in: Julia Rüdiger – Dieter Schweizer (Hrsg.), *Stätten des Wissens. Die Universität Wien entlang ihrer Bauten 1365–2015*, Wien – Köln – Weimar 2015, S. 43–52. – Christiane Lindner, *Der große Theatersaal der Jesuiten in der Alten Universität in Wien* (phil. Dipl.), Wien 2014, S. 6–8, 21–78. – Kurt Mühlberger, Universität und Jesuitenkolleg in Wien. Von der Berufung des Ordens bis zum Bau des Akademischen Kollegs, in: Herbert Karner – Werner Telesko (Hrsg.), *Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der „Gesellschaft Jesu“ im 17. und 18. Jahrhundert*, Wien 2003, S. 26–37.

<sup>7</sup> Lindner (Anm. 6), S. 6–10, 22–28, 34–35, 42–46, 60–78. – Mühlberger (Anm. 6), S. 37. – Franz Hadamowsky, *Wien. Theatergeschichte von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkrieges* (Geschichte der Stadt Wien, Bd. 3), Wien – München 1988, S. 90–91.

<sup>8</sup> Franz Anton Danne fertigte primär Bühnenausstattungen sowie Fest- und Trauerdekorationen und arbeitete zudem mit der Familie Galli Bibiena und deren Werkstatt. Über Danne Arbeit als Quadraturist ist nur wenig bekannt. Vgl. Martina Frank, Skizzen, Zeichnungen und Druckgrafiken als Quellen für die Wiener Tätigkeit der Galli Bibiena, in: Andrea Sommer-Mathis – Daniela Franke – Rudi Risatti (Hrsg.), *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters* (Ausst.-Kat.), Wien 2016, S. 151–167, hier S. 157–158. – Martina Frank, Die Familie Galli Bibiena in Wien. Werkstatt und Auftraggeber, in: Karl Möseneder – Michael Thimann – Adolf Hofstetter (Hrsg.), *Barocke Kunst und Kultur im Donauraum. Beiträge zum Internationalen Wissenschaftskongress 9.–13. April 2013 in Passau und Linz*, Petersberg 2014, S. 656–667, hier S. 659–660. – Jana Perutková, *Der Glorreiche Nahmen Adami. Johann Adam Graf von Questenberg (1678–1752) als Förderer der italienischen Oper in Mähren*, Wien 2015, S. 261. – Rudolf Schmidt, Danne Franz Anton, in: idem, *Österreichisches Künstlerlexikon. Von den Anfängen bis zur Gegenwart* 1, Wien 1980, S. 380–381. – Hans Tietze, Danne, Franz Anton, in: Ulrich Thieme – Felix Becker (Hrsg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart* 8, Leipzig 1988<sup>ND</sup>, S. 367. – Dankmar Trier, Danne, Franz Anton, in: *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker* 24, München – Leipzig 2000, S. 182–183.

<sup>9</sup> Lindner (Anm. 6), S. 74, cit. 267, mit Bezug auf: Historia collegii Societatis Iesu Viennensis pars III a. 1728–1770, Österreichische Nationalbibliothek (weiter nur ÖNB), Cod. 8342, f. 62v. Vgl. dazu: Heinz Leitner – Arbeitsgemeinschaft für Restaurierung und Konservierung, Vorläufiger Schlussbericht über die Konservierungsmaßnahmen an der barocken Deckenausstattung des Theatersaales der Jesuiten – Alte Universität in Wien, Obdach 1997, in: Bundesdenkmalamt-Archiv, 1691, Mapped V, 1997–1/2000, Zl. 1691/4/97, S. 25, mit Bezug auf: Litterae annuae provinciae Austriae Societatis Iesu a. 1736, ÖNB, Cod. 12130, f. 95v.

<sup>10</sup> Lindner (Anm. 6), S. 73, mit Bezug auf: Historia collegii III (Anm. 6), f. 65v.

<sup>11</sup> Leitner – Arbeitsgemeinschaft (Anm. 9), S. 25. – Lindner (Anm. 6), S. 32, 73–75. Frank gibt fälschlich eine Nennung Hertzogs in der *Litterae Annuae* als „Artifex“ des figürlichen Programmes an; vgl. Frank, Die Familie Galli Bibiena in Wien (Anm. 8), S. 662.

<sup>12</sup> Ulrike Knall-Brskovsky, 14.1 Deckenfresko im ehemaligen Theatersaal des Akademischen Kollegs, in: Günther Hamann – Kurt Mühlberger – Franz Skacel (Hrsg.), *Das alte Universitätsviertel in Wien, 1385–1985*, Wien 1985, S. 296. – Anselm Weißenhofer, Anton Hertzog, der Meister des Deckengemäldes im Bibliothekssaal der alten Universität. Nachtrag, *Unsere Heimat* 10, 1937, S. 127. Zustimmung kann beispielsweise genannt werden: Dehio (Anm. 6), S. 287. –

- Martina Frank, I Bibiena per i Gesuiti di Vienna, in: Sabine Frommel (Hrsg.), *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVIII)*, Bologna 2013, S. 323. – Karner (Anm. 6), S. 52. – Koller (Anm. 5), S. 432. – Lindner (Anm. 6), S. 74–75. – Artur Rosenauer, Bauten und Stile, in: *Viertel mit Vergangenheit...und Zukunft?*, Wien 1990, S. 14.
- <sup>13</sup> Hugo Alker, Das Gebäude der alten Wiener Universitätsbibliothek in der Postgasse, in: Josef Stummvoll (Hrsg.), *Biblios. Österreichische Zeitschrift für Buch- und Bibliothekswesen, Dokumentation, Bibliographie und Bibliophilie* 4/3, 1955, S. 89–100, hier S. 93. – *Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien*, Wien 1954<sup>3</sup>, S. 60. – Georg Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler in der Ostmark. Wien und Niederdonau* 1, Berlin – Wien 1941<sup>2</sup>, S. 32. – *Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien*, Wien 1973<sup>6</sup>, S. 60. – Dagobert Frey – Karl Ginhardt (Hrsg.), *Dehio. Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Österreich II. Wien, Niederösterreich, Oberösterreich und Burgenland*, Berlin – Wien 1935, S. 54. – Otto Erich Deutsch, Das Jesuitengebäude am Universitätsplatz. Der Sitz der „Wiener Zeitung“, *Wiener Zeitung* 225, 1928, Nr. 113, 15. 5., S. 8–12, hier S. 10. – Franz Gall, *Die Alte Universität*, Wien 1970, S. 70, 75. – Leitner – Arbeitsgemeinschaft (Anm. 9), S. 35. – Lindner (Anm. 6), S. 74. – Maria Pokorny, Die Jesuiten-Komödien in der alten Universität, *Der Pflug* 3, 1926, S. 34–41, hier S. 36. – Hans Ankewicz-Kleehoven, Die Fresken im alten Universitätsgebäude, *Wiener Zeitung* 241, 1948, Nr. 114, 16. 5., S. 4. – Rosenauer (Anm. 12), S. 13–14. – Weißenhofer (Anm. 2), S. 222, 224. Weißenhofer revidierte seine Ansicht bereits 1937; vgl. Weißenhofer (Anm. 12), S. 127.
- <sup>14</sup> Als Verweise für die Datierung 1731 siehe: Knall-Brskovsky (Anm. 12), S. 296. – Eadem, *Italienische Quadraturisten in Österreich*, Wien – Köln – Graz 1984, S. 236. – Rosenauer (Anm. 12), S. 14. Als Verweise für die Datierung 1734 siehe: Wilhelm Mrázek, *Die barocke Deckenmalerei in der ersten Hälfte des 18. Jhs. in Wien und in den beiden Erzherzogtümern Ober und Unter der Enns. Ein Beitrag zur Ikonologie der barocken Malerei* (phil. Diss.), Wien 1947, S. 326. Als Verweise für die Datierung 1735 siehe: Dehio (Anm. 6), S. 287. – Frank (Anm. 12), S. 323. – Jávör (Anm. 5), S. 33. Als Verweise für die Datierung 1736 siehe: Karner (Anm. 6), S. 52. – Lindner (Anm. 6), S. 72–73.
- <sup>15</sup> Martina Frank, Appunti sullo 'Sketchbook' dei Galli Bibiena della Houghton Library, in: Maria Ida Biggi (Hrsg.), *Illusione scenica e pratica teatrale. Atti del Convegno Internazionale di studi in onore di Elena Povoledo*, Firenze 2016, S. 294, 298. – Frank, Die Familie Galli Bibiena in Wien (Anm. 8), S. 656. – Frank (Anm. 12), S. 313–314, 323. – Knall-Brskovsky (Anm. 12), S. 296.
- <sup>16</sup> Vertiefende Überlegungen zu Theorien und Fragestellungen zum Themenfeld der Quadratura siehe: Buchendorfer (Anm. 5), S. 15–21. Eine vertiefende isolierte Untersuchung der Quadratura der drei hier zu behandelnden Fresken unter Einbettung der zahlreichen divergenten Analysenkonzepte muss als Ausblick gestellt werden. Ebenso erfolgt hier keine eigene Begriffsdefinition der Quadratura. Es wird hier der Begriff, samt der Synonyme Quadratur und Quadraturmalerei, als zutreffend und gleichwertig angenommen. Bezüglich des Forschungsstandes darf u. a. besonders verwiesen werden auf: Matthias Bleyl – Pascal Dubourg Glatigny (Hrsg.), *Quadratura. Geschichte – Theorie – Techniken*, Berlin/München 2011. – Sabine Czymmek, *Die architektur-illusionistische Deckenmalerei in Italien und Deutschland von den Anfängen bis in die Zeit um 1700. Beiträge zur Typologie, Herleitung, Bedeutung und Entwicklung*, Köln 1981. – Herbert Karner, Die „ideale Ebene“ – ein Mythos der Wiener Deckenmalerei des Barock, in: Jiří Kroupa – Michaela Šeferisová Loudová – Lubomír Konečný (Hrsg.), *Orbis artium. K jubileu Lubomíra Slavička*, Brno 2009, S. 429–433. – Knall-Brskovsky (Anm. 14). – Sven Sandström, *Levels of unreality. Studies in structure and construction in Italian mural painting during the Renaissance*, Uppsala 1963. – Ingrid Sjöström, *Quadratura. Studies in Italian ceiling painting*, Stockholm 1978.
- <sup>17</sup> Czymmek (Anm. 16), S. 7, 14–16. – Frank (Anm. 12), S. 323–325. – Knall-Brskovsky (Anm. 14), S. 236–237.
- <sup>18</sup> Christian Binder – Jörg Riedel, Untersuchungsbericht Jesuitentheater Bäckerstrasse 20 Wien Theatersaal, in: Bundesdenkmalamt-Archiv, 1691, Mappe VI, 1/2001-6/2001, Zl. 1691/3/2001, S. 4–9, 26, cit. 21. – Bundesdenkmalamt-Archiv, 1691, Mappe VII, 7/2001–14/2001, Zl. 1691/10/01. – Conserve / Ottenbacher-Trithart GesbR, Bericht zur partiellen historischen Bauuntersuchung. Alte Universität Bäckerstraße 20 Wien, Erdgeschoss. 1. Obergeschoss, Graz 2001, in: Bundesdenkmalamt-Archiv, 1691, Mappe VI, zu Zl. 1691/4/2001. – Leitner – Arbeitsgemeinschaft (Anm. 9), S. 23–25. – Lindner (Anm. 6), S. 10, 22–47, 54–78.
- <sup>19</sup> Frank (Anm. 8), S. 152, 156–162, 166–167. – Frank (Anm. 15), S. 294–302. – Frank, Die Familie Galli Bibiena in Wien (Anm. 8), S. 656–667. – Frank (Anm. 12), S. 313, 322–325. Frank stellt folgende Skizzen des Houghton Library Bandes in Bezug zur hier behandelnden Quadratura: f. 56v, 57r, 159r, 187r, 188r, 188v und 189r (Frank (Anm. 12), S. 324). – Knall-Brskovsky (Anm. 12), S. 296. – Ulrike Knall-Brskovsky, 14.2 Deckenfresko der ehemaligen Jesuitenbibliothek, in: Hamann – Mühlberger – Skacel (Anm. 12), S. 297. – Knall-Brskovsky (Anm. 14), S. 231–238. Siehe weiters Franz Hadamowsky, *Die Familie Galli-Bibiena in Wien. Leben und Werk für das Theater*, Wien 1962, S. 27–46.
- <sup>20</sup> Leitner – Arbeitsgemeinschaft (Anm. 9), S. 9.
- <sup>21</sup> Ibidem, S. 10, 2–10.
- <sup>22</sup> Karner (Anm. 6), S. 53–54. – Lindner (Anm. 6), S. 48–49, 75–76. – Vgl. Binder – Riedel (Anm. 18), S. 7, 9, 31–32.
- <sup>23</sup> Rudolf Brachetti, Die alte Wiener Universität und ihr Theatergebäude, in: Rudolf Brachetti, *Werden und Wirken der Bundesgebäudeverwaltung in Wien – Die alte Wiener Universität und ihr Theatergebäude*, Teil 2, Typoskript mit Beilagen (techn. Diss.), Wien 1950, in: Technische Universität Wien Archiv, Dissertationen, R.Z. 2/120.2-1950, Typoskript S. 7. – Kurt Mühlberger, Das Collegium Academicum Viennense, in: Präsidium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.), *schaft-wissen. Lese-Buch* (Ausst.-Kat.), Wien 1997, S. 261. – Jochen Müller, Das Schicksal der ehemaligen Universitätsgebäude in den letzten hundert Jahren, in: Hamann – Mühlberger – Skacel (Anm. 12), S. 187–195. – Eintrag 78, in: Joseph A. Helfert (Hrsg.), *Mitteilungen der kaiserl. königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, Wien 1897, S. 115–116. – Eintrag 144, ibidem, S. 228. – Albert Ilg, Theater und Kunst. Wiener Alterthumpflege, *Morgenpresse* 1896, Nr. 193, 15. 6., S. 4–5. – Idem, Wiener Alterthumpflege, *Das Vaterland (Abendblatt)* 1896, Nr. 193, 15. 7., S. 3. – F. M. M., Wiener Brief, *Innsbrucker Nachrichten* 1896, Nr. 176, 3. 8., S. 4. – O. A., Ein verschwindendes Kunstwerk, *Neues Wiener Journal* 1896, Nr. 1094, 9. 11., S. 2. – Wissenschaft. Auszug aus dem Protokolle der k. k. Centralcommission für Kunst- und historische Denkmale. Nieder-Oesterreich, *Wiener Zeitung* 1896, Nr. 277, 28. 11., S. 6. – Wissenschaft. Auszug aus dem Protokolle der k. k. Centralcommission für Kunst- und historische Denkmale. Nieder-Oesterreich, *Wiener Zeitung* 1896, Nr. 297, 23. 12., S. 9. – Bundesdenkmalamt-Archiv, Topografische Materialien, Wien 1, Karton 15, Mappe Bäckerstr. 28, 1061/1896, 1483/1896, 1620/1896, 1663/1896, 1794/1896, 141/1897.
- <sup>24</sup> Gustav Hartinger, geboren am 4. Juli 1870 in Fünfhaus (Niederösterreich/Wien). Er besuchte die allgemeine Malerschule der Akademie der bildenden Künste in Wien von 1886 bis 1888 als Gast und von 1888 bis 1890 als ordentlicher Schüler: Laut Auskunft des Universitätsarchives der Akademie der bildenden Künste Wien vom 4. Jänner 2018, Datenblatt zu Gustav Hartinger. Siehe weiter: Bundesdenkmalamt-Archiv, Topografische Materialien, Wien 1, Karton 15, Mappe Bäckerstr. 28, 1848/1896. Zum Aquarell: Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien, Inv.-Nr. HZ 21218, Blattmaß 142,1 x 112,1–112,5 cm, Aquarell mit Tusche, weißen Erhöhungen, Vorzeichnung mit Bleistift, nicht signiert.
- <sup>25</sup> Weiters wird dazu in den Protokollen der k. k. Centralcommission für Kunst- und historische Denkmale berichtet: *Wiener Zeitung* 28. 11. 1896 (Anm. 23), S. 6. – Wissenschaft. Auszug aus dem Protokolle der k. k. Centralcommission für Kunst- und historische Denkmale. Nieder-Oesterreich, *Wiener Zeitung* 1897, Nr. 21, 27. 1., S. 4. Die das Aquarell Hartinger betreffenden Akten des BDA-Archiv lauten: Bundesdenkmalamt-Archiv, Topografische Materialien, Wien 1, Karton 15, Mappe Bäckerstr. 28, 1061/1896, 1083/1896, 1142/1896, 1483/1896, 1663/1896, 1848/1896, 1963/1896, 367/1897. Ilg berichtet auch von einem Dokumentationsauftrag an den Hoffotografen Josef Löwy, der Verbleib dieser Fotografien ist leider unbekannt: Ilg, *Morgenpresse* (Anm. 23), S. 5. – Ilg, *Vaterland* (Anm. 23), S. 3. – F. M. M. (Anm. 23), S. 4. – *Wiener Zeitung* 28. 11. 1896 (Anm. 23), S. 6. Ulrike Knall-Brskovsky gab in ihrem Katalogeintrag als Entstehungsjahr des Aquarells 1890 als auch als Künstler Anton Hartinger an, beides konnte hier nun berichtigt werden: Knall-Brskovsky (Anm. 12), S. 296. Besonders die Angabe Anton statt Gustav Hartinger lässt sich als Folgefehler in vielen Publikationen finden: Binder – Riedel (Anm. 18), S. 3, 33. – Deutsch (Anm. 13), S. 10. – Leitner – Arbeitsge-

meinschaft (Anm. 9), S. 32. Zykan gibt eine falsche Datierung des Aquarells mit Ende des 18. Jahrhunderts an: Josef Zykan, Wiederherstellung des Deckenfreskos, in: *Die City Wiens. Aus Vergangenheit und Gegenwart der Inneren Stadt, Beilage zur Wiener Zeitung vom 9. Dezember 1951*, Wien 1951, S. 6.

<sup>26</sup> Binder – Riedel (Anm. 18), S. 33. – Bundesdenkmalamt-Archiv, Topografische Materialien, Wien 1, Karton 15, Mappe Bäckerstr. 28, 557/1897, 774/1897, 901/1897, 1704/1897, 1371/1898, 748/1900, 1036/1900, 1748/1900, 1972/1900, 398/1901. – Leitner – Arbeitsgemeinschaft (Anm. 9), S. 2, 13. – Wissenschaft. Auszug aus dem Protokolle der k. k. Centralcommission für Kunst- und historische Denkmale. Nieder-Oesterreich, *Wiener Zeitung* 1897, Nr. 106, 9. 5., S. 8. – Wissenschaft. Auszug aus dem Protokolle der k. k. Centralcommission für Kunst- und historische Denkmale. Nieder-Oesterreich, *Wiener Zeitung* 1897, Nr. 109, 13. 5., S. 6. – Wissenschaft. Auszug aus dem Protokolle der k. k. Centralcommission für Kunst- und historische Denkmale. Nieder-Oesterreich, *Wiener Zeitung* 1897, Nr. 212, 16. 9., S. 8. – Wissenschaft. Auszug aus dem Protokolle der k. k. Centralcommission für Kunst- und historische Denkmale. Nieder-Oesterreich, *Wiener Zeitung* 1897, Nr. 217, 22. 9., S. 7. – Wissenschaft. Auszug aus dem Protokolle der k. k. Centralcommission für Kunst- und historische Denkmale. Nieder-Oesterreich, *Wiener Zeitung* 1900, Nr. 162, 18. 7., S. 4. – Wissenschaft. Auszug aus dem Protokolle der k. k. Centralcommission für Kunst- und historische Denkmale. Nieder-Oesterreich, *Wiener Zeitung* 1900, Nr. 164, 20. 7., S. 5. – Wissenschaft. Auszug aus dem Protokolle der k. k. Centralcommission für Kunst- und historische Denkmale. Nieder-Oesterreich, *Wiener Zeitung* 1901, Nr. 233, 9. 10., S. 6. – O. A., Restaurierung der alten Universität, *Neues Wiener Tagblatt (Tagesausgabe)* 1903, Nr. 257, 19. 9., S. 7. – O. A., Theater und Kunst, *Neues Wiener Journal* 1903, Nr. 3593, 28. 10., S. 8–9. – Mitteilungen Eintrag 78 (Anm. 24), S. 115. – Mitteilungen Eintrag 114 (Anm. 24), S. 228.

<sup>27</sup> Brachetti (Anm. 23), S. 7–11. – Bundesdenkmalamt-Archiv, 1691, Mappe II, 1971–6/90, Zl. 7888/80, Zl. 3424/81, Zl. 6728/81, Zl. 1691/1/89, Zl. 1691/2/89, Zl. 1691/5/89, Zl. 1691/6/89, Zl. 1691/4/90, Zl. 1691/5/90, Zl. 1691/6/90, Mappe III, 1/91–1/94, Zl. 1691/7/92, Zl. 1691/3/93, Mappe V, 1997–1/2000, Zl. 1691/2/99.– Dehio (Anm. 6), S. 283, 286. – Leitner – Arbeitsgemeinschaft (Anm. 9), S. 2, 11–15, 35–43. – Heinz Leitner – Arbeitsgemeinschaft für Restaurierung und Konservierung, Bericht. Deckenmalerei im ehemaligen Theatersaal der Jesuiten 1010 Wien, Bäckerstraße 15–18. Proberestaurierung eines Bereichs von 50 m<sup>2</sup>, Obdach 1994, in: Bundesdenkmalamt-Archiv, 1691, Mappe III, 1/91–1/94, Zl. 1691/1/94. – Lindner (Anm. 6), S. 34–40. – Mühlberger (Anm. 23), S. 261. – Müller (Anm. 23), S. 191, 195–197. – Zykan (Anm. 25), S. 6.

<sup>28</sup> Alker (Anm. 13), S. 93–95. – Bernhard Duhr SJ, *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge im 18. Jahrhundert* 4/1, München – Regensburg 1928, S. 350. – Dehio (Anm. 6), S. 285. – Gall (Anm. 13), S. 74. – Wilhelm Haas, Die Uebersiedlung der k. k. Universitäts-Bibliothek zu Wien im September 1884, in: Otto Hartwig – Karl Schulz (Hrsg.), *Centralblatt für Bibliothekswesen* 8, 1885, S. 313. – Nina Knieling, Bibliotheken als Wissensspeicher für Forschung und Lehre. Ein geschichtlicher Abriss der Bibliotheksstandorte der Universität Wien ab 1365, in: Rüdiger – Schweizer (Anm. 6), S. 118, 120, Anm. 30. – Walter Pongratz, Die alte Universitätsbibliothek, in: Hamann – Mühlberger – Skacel (Anm. 12), S. 136–139.

<sup>29</sup> Knall-Brskovsky (Anm. 19), S. 297. – Lindner (Anm. 6), S. 73–74. – Werner Telesko, Die Funktion des neuen Universitätsgebäudes, in: Rüdiger – Schweizer (Anm. 6), S. 70. – Weißenhofer (Anm. 2), S. 219, 222. – Weißenhofer (Anm. 12), S. 127. – Vgl. die fälschliche Zuschreibung zu Francesco Messenta durch Petr Fidler, *Hosté z Olympu v jaroměřických interiérech*, in: Petr Fidler u. a., *Proměny zámeckého areálu v Jaroměřích nad Rokytinou*, České Budějovice 2017, S. 209.

<sup>30</sup> Walther Buchowiecki, Geschichte der Malerei in Wien, in: *Geschichte der bildenden Kunst in Wien* (Geschichte der Stadt Wien, Neue Reihe 7/2), Wien 1955, S. 88. – Gall (Anm. 13), S. 75–76. – David Ganz, Quadratura vs. Quadro. Zur Rahmenfunktion von Scheinarchitektur in der barocken Deckenmalerei, in: Bleyl – Dubourg Glatigny (Anm. 16), S. 123. – Knall-Brskovsky (Anm. 19), S. 297. – Rosenauer (Anm. 12), S. 14. – Telesko (Anm. 29), S. 69–71. – Weißenhofer (Anm. 2), S. 220–222. – Historia collegii III (Anm. 9), f. 62v–63v. Die konkrete Deutung der allegorischen Figuren variiert vereinzelt, ebenso

werden Bezüge zu den von den Jesuiten unterrichteten Hauptfächer hergestellt. Ausführlicher dazu: Buchendorfer (Anm. 5), S. 43–47.

<sup>31</sup> Czymmek (Anm. 16), S. 8–9.

<sup>32</sup> Matthias Bleyl – Pascal Dubourg Glatigny, Einleitung, in: Bleyl – Dubourg Glatigny (Anm. 16), S. 11. – Knall-Brskovsky (Anm. 12), S. 73–76.

<sup>33</sup> Frank (Anm. 12), S. 323–324, cit. 35. – Jávör (Anm. 5), S. 33. – Knall-Brskovsky (Anm. 19), S. 297. – Rosenauer (Anm. 12), S. 14.

<sup>34</sup> Alker (Anm. 13), S. 95. – Salomon Frankfurter, Die Universitäts-Bibliothek, in: *Die Universität Wien. Ihre Geschichte, Ihre Institute und Einrichtungen*, Düsseldorf 1929, S. 75. – Gall (Anm. 13), S. 74, 76. – Tomáš Jeřábek, Spuren zur Geschichte der Wiener Jesuiten im Mährischen Landesarchiv, in: Herbert Karner – Werner Telesko (Hrsg.), *Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der „Gesellschaft Jesu“ im 17. und 18. Jahrhundert*, Wien 2003, S. 95. – Friedrich Leithe, *Die k. k. Universitäts-Bibliothek in Wien. Eine historisch-statistische Skizze. Zur Säcularfeier ihrer Eröffnung am 13. Mai 1877*, Wien 1877, S. 20–21. – Müller (Anm. 23), S. 191–193. – Weißenhofer (Anm. 2), S. 220.

<sup>35</sup> Gall (Anm. 13), S. 76. – Müller (Anm. 23), S. 197. – Weißenhofer (Anm. 2). – Weißenhofer (Anm. 12). – O. A., Ein prachtvolles Deckengemälde der Wiener Barockzeit, *Reichspost*, 7. 6. 1936, S. 12. – Bundesdenkmalamt-Dokumentationsarchiv der Abteilung für Konservierung und Restaurierung, Mappe Wien I Universitätskirche und Jesuiten Kollegium, A20, 17.06.1986.

<sup>36</sup> Archiv der Universität Wien, Inv.-Nr. 106.1.3249. – ÖNB, Bildarchiv, Inv. Nr. 499980-B (Negativ Inv. Nr. L 5841-F).

<sup>37</sup> Liechtensteinisches Bauamt Lednice, F 115, Nr. 7575. Siehe hierzu besonders Alker (Anm. 13), S. 94–95. – Jeřábek (Anm. 34), S. 94–97. – Knieling (Anm. 28), S. 118. – Leithe (Anm. 34), S. 11. – Pokorny (Anm. 13), S. 37. – Walter Pongratz, 11. 27 Der barocke Lesesaal der Universitätsbibliothek 1877, in: Hamann – Mühlberger – Skacel (Anm. 12), S. 290. – Rosenauer (Anm. 12), S. 13–14. – Weißenhofer (Anm. 2), S. 220.

<sup>38</sup> Zur Person Johann Adam Graf von Questenberg und seinen Funktionen darf besonders verwiesen werden auf: Perutková (Anm. 8), S. 3–4, 97–105, 110–119, 143–151.

<sup>39</sup> Mariana Čapková, *Malířská výzdoba hlavního sálu zámku v Jaroměřích nad Rokytinou* (phil. Bac.), Brno 2006, S. 8. – Petr Fidler, Prandtauers Schlossprojekt für Jarmeritz. Zur Eigenart der barocken Planung, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 37, 1984, S. 119–136. – Idem, Zum Werk Jakob Prandtauers. Der Umbau des Schlosses in Jarmeritz, *Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung* 35, 1/2, 1983, S. 1–5. – Idem, Příspěvky ke slovníku umělců a řemeslníků na Moravě v 17. a 18. století II., *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity* F 19–20, 1975–1976, S. 127. – Kateřina Horáková, *Nástěnné malby zámeckého komplexu v Jaroměřích nad Rokytinou* (phil. Dipl.), Olomouc 2010, S. 15–16. – Martina Frank, Il delizioso ritiro of Johann Adam von Questenberg, in: Barbara Arciszewska (Hrsg.), *The Early Modern Villa. Senses and Perceptions versus Materiality*, Wilanów 2017, S. 96. – Perutková (Anm. 8), S. 119.

<sup>40</sup> Fidler (Anm. 29), S. 199. – Idem, Příspěvky ke slovníku umělců a řemeslníků 17. a 18. století I., *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity* F 18, 1974, S. 78–79. – Perutková (Anm. 8), S. 121.

<sup>41</sup> Fidler (Anm. 29), S. 199, 215. – Horáková (Anm. 39), S. 54. – Knall-Brskovsky (Anm. 14), S. 228, 239. – Perutková (Anm. 8), S. 119. – Vgl. verwechselnde Zuschreibungen bei Čapková (Anm. 39), S. 17–19. – Frank (Anm. 39), S. 99–100. – Markéta Zbranková, *Malířská výzdoba zámku a kostela v Jaroměřích nad Rokytinou* (phil. Dipl.), Brno 2006, S. 23.

<sup>42</sup> Francesco Messenta leistete quellenkundlich belegt weitere Arbeiten im Schloss zwischen 1731–1735: Fidler (Anm. 30), S. 205, Anm. 186. – Knall-Brskovsky (Anm. 14), S. 225–229. – Kathrin Labuda, *Die barocke Ausstattung der Wallfahrtskirche Maria Taferl von Giovanni Battista Colomba bis Antonio Maria Niccolo Beduzzi* (phil. Dipl.), Wien 2002, S. 42. – Perutková (Anm. 8), S. 127, 261–262. – Renate Treydel, Messenta (Mesenta), Francesco, in: Andreas Beyer – Bénédicte Savoy – Wolf Tegethoff (Hrsg.), *De Gruyter – Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker* 89, Berlin – Boston 2016, S. 200. Zugunsten einer klaren Lesbarkeit wird hier einheitlich die Schreibweise des Namens *Francesco Messenta* verwendet. Vergleiche dazu auch andere vertretene Schreibweisen, wie sie beispielsweise bei Perutková und Fidler mit *Francesco Messinta* zu finden sind: Fidler (Anm. 40). – Perutková (Anm. 8).

<sup>43</sup> Fidler (Anm. 29), S. 199, 205–207. – Fidler (Anm. 40), S. 78–79, 81, 83, 85. – Knall-Brskovsky (Anm. 14), S. 228. – Perutková (Anm. 8), S. 121, 135, 254–255.

<sup>44</sup> Čapková (Anm. 39), S. 20, 26–27. – Fidler (Anm. 29), S. 199. – Horáková (Anm. 39), S. 48. – Perutková (Anm. 8), S. 123.

<sup>45</sup> Vielen Dank an Herbert Karner für die Hinweise. Vgl. dazu die Interpretationen bei: Čapková (Anm. 39), S. 20, 26–27. – Jana Dvořáková, *František Václav Míča (1694–1744) und die musikalische Schloßkultur in Jaroměřice, Jaroměřice nad Rokytnou 1994*, S. 3–8. – Fidler (Anm. 29), S. 199. – Horáková (Anm. 39), S. 48. – Perutková (Anm. 8), S. 123.

<sup>46</sup> Die beiden Fluchtpunkte liegen in etwa im Bereich der gegenüberliegenden fingierten Relieffelder – die Eruiierung der exakten Positionierungen bedarf jedoch aufgrund der Deckenkrümmungen technischer Messgeräte.

<sup>47</sup> Čapková (Anm. 39), S. 44–46. – Zbranková (Anm. 41), S. 23.

<sup>48</sup> Telesko (Anm. 29), S. 70–71.

<sup>49</sup> Weißenhofer (Anm. 2), S. 225. – Weißenhofer (Anm. 12), S. 127.

<sup>50</sup> Dehio (Anm. 6), S. 287. – Frank (Anm. 12), S. 323. – Karner (Anm. 6), S. 52. – Knall-Brskovsky (Anm. 12), S. 296. – Koller (Anm. 5), S. 432. – Lindner (Anm. 6), S. 74–75. – Rosenauer (Anm. 12), S. 14. – Weißenhofer (Anm. 12), S. 127.

<sup>51</sup> Fidler (Anm. 29), S. 199, 215. – Horáková (Anm. 39), S. 54. – Knall-Brskovsky (Anm. 14), S. 228, 239. – Perutková (Anm. 8), S. 119. – Vgl. widersprüchlich dazu Čapková (Anm. 39), S. 17–19. – Frank (Anm. 39), S. 99–100. – Zbranková (Anm. 41), S. 23.

<sup>52</sup> Fidler (Anm. 29), S. 205–206.

<sup>53</sup> Ibidem.

<sup>54</sup> Buchendorfer (Anm. 5), S. 73–113.

<sup>55</sup> Fidler (Anm. 29), S. 206, Anm. 187. – Fidler (Anm. 40), S. 83.

## Malíř Anton Hertzog (kolem 1691/1692–1740) Nástěnné malby – analýzy a nová zjištění

Bettina Buchendorfer

Článek se zabývá třemi dnes známými freskovými realizacemi malíře Antona Hertzoga (kolem 1691/1692–1740). Fresky jsou zkoumány z hlediska stylu a ikonografie a zároveň hodnoceny v historickém kontextu: pro koho byly malby vytvořeny a jaká byla funkce dekorovaných sálů. Dále se věnuje interakci různých složek fresky (postav, kvadratury), architektonického prostoru, v němž se malba nachází, a diváka. Charakteristika stylu figurální složky nástěnných obrazů i způsobu, jakým jsou tyto fresky vytvořeny, včetně komparativní analýzy pomohly vymezit účast Antona Hertzoga na vzniku maleb, a to ve vztahu k podílu kvadraturistů Franze Antona Danneho (1700–1767) a Francesca Messenta (1675–1745), kteří s Hertzogem spolupracovali. V článku jsou rovněž představeny a diskutovány odlišné názory na možnou atribuci maleb Antonu Hertzogovi.

Uspokojivý stav zachování fresky v někdejším knihovním sále jezuitského kolegia ve Vídni, která je Antonem Hertzogem

signována, umožnil detailní studium figurální složky obrazu, jež vedlo k zpřesnění charakteristiky Hertzogova malířského stylu. Naopak připsání nesignované fresky, respektive její figurální části, v někdejším divadelním sále kolegia je založeno toliko na dřívějším zkoumání stylových rysů malířova díla. Ačkoliv je tato atribuce přesvědčivá, je důležité zdůraznit, že v průběhu času se originální stav malby změnil v důsledku četných poškození a restaurátorských zásahů. Třetí malba nacházející se v Sále předků na zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou byla vytvořena třemi umělci. Na základě studia archivních pramenů Petr Fidler zjistil, že práci zde započal František Antonín Findt (1692–1731), a to malbou figur ve středu klenby, zatímco Anton Hertzog některé jeho figury přemaloval a sám vytvořil postavy v pásu kvadratury. Fidlerova dřívější zjištění potvrzují stylistická srovnání popsaná v tomto článku.

Vedle kritického shrnutí Hertzogovy biografie se článek pokouší zachytit síť malířových uměleckých kontaktů, z nichž k těm významným patří intenzivní pracovní vztah s Johannem Georgem Schmidtem (kolem 1685–1748) nebo malířské školení Johanna Lucase Krackera (1719–1779).

---

*Obrazová příloha:* **1** – Anton Hertzog (připsáno) – Franz Anton Danne, **Přijetí Panny Marie na nebesa**, nástěnná malba, kolem 1734/1735. Vídeň, jezuitské kolegium, divadelní sál; **2** – Gustav Hartinger, **Freska na klenbě jezuitského divadelního sálu**, akvarel, 1896. Vídeň, Grafický kabinet Akademie výtvarných umění, inv. č. HZ 21218; **3** – **Průzkum fresky v divadelním sále jezuitského kolegia ve Vídni**, fotografie, 1948. Vídeň, Bundesdenkmalamt, Fotoarchiv, inv. č. P 3683; **4** – Anton Hertzog – Franz Anton Danne, **Alegorie věd**, nástěnná malba, 1734. Vídeň, jezuitské kolegium, knihovní sál; **5** – Anton Hertzog – Franz Anton Danne, **Alegorie věd**, nástěnná malba (detail), 1734. Vídeň, jezuitské kolegium, knihovní sál; **6** – Anton Hertzog – Francesco Messenta – Franz Anton Findt, **Alegorie odpočinku**, nástěnná malba, 1731. Zámek Jaroměřice nad Rokytnou, Sál předků; **7** – Anton Hertzog – Franz Anton Danne, **Alegorie věd**, nástěnná malba (detail), 1734. Vídeň, jezuitské kolegium, knihovní sál; **8** – Anton Hertzog – Franz Anton Danne, **Alegorie věd**, nástěnná malba (detail), 1734. Vídeň, jezuitské kolegium, knihovní sál; **9** – Anton Hertzog – Franz Anton Danne, **Alegorie věd**, nástěnná malba (detail), 1734. Vídeň, jezuitské kolegium, knihovní sál; **10** – Anton Hertzog (připsáno) – Franz Anton Danne, **Přijetí Panny Marie na nebesa**, nástěnná malba (detail), kolem 1734/1735. Vídeň, jezuitské kolegium, divadelní sál; **11** – Anton Hertzog (připsáno) – Franz Anton Danne, **Přijetí Panny Marie na nebesa**, nástěnná malba (detail), kolem 1734/1735. Vídeň, jezuitské kolegium, divadelní sál; **12** – Anton Hertzog (připsáno) – Franz Anton Danne, **Přijetí Panny Marie na nebesa**, nástěnná malba (detail), kolem 1734/1735. Vídeň, jezuitské kolegium, divadelní sál; **13** – Anton Hertzog – Francesco Messenta – Franz Anton Findt, **Alegorie odpočinku**, nástěnná malba (detail), 1731. Zámek Jaroměřice nad Rokytnou, Sál předků; **14** – Anton Hertzog – Francesco Messenta – Franz Anton Findt, **Alegorie odpočinku**, nástěnná malba (detail), 1731. Zámek Jaroměřice nad Rokytnou, Sál předků