



ELISABETH LEUBE-PAYER

JOSEF IGNAZ MILDORFER 1719–1775

AKADEMIEPROFESSOR UND SAVOYISCH-LIECHTENSTEINISCHER HOFMALER

böhlau

Elisabeth Leube-Payer

JOSEPH IGNAZ MILDORFER 1719–1775

AKADEMIEPROFESSOR UND

SAVOYISCH-LIECHTENSTEINISCHER HOFMALER

Böhlau Verlag Wien Köln Weimar

Gefördert durch
den Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung
das Kulturamt der Stadt Innsbruck
die Südtiroler Landesregierung, Abteilung deutsche Kultur



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

Titelbild: Tobias mit dem Engel Raphael, Öl über Tempera auf
Lwd., 127,8 x 90,7 cm, © Diözesanmuseum Brixen

ISBN 978-3-205-78626-9
Gestaltung: Bettina Waringer
Covergestaltung: Michael Haderer

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begrün-
deten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdru-
ckes, der Entnahme von Abbildungen, der Funksendung, der
Wiedergabe auf fotomechanischem oder ähnlichem Wege, der
Wiedergabe im Internet und der Speicherung in Datenver-
arbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwer-
tung, vorbehalten.

© 2011 by Böhlau Verlag Ges.m.b.H. und Co.KG,
Wien · Köln · Weimar
www.boehlau-verlag.com

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und
säurefrei gebleichtem Papier

Gesamtherstellung: WBD
Wissenschaftlicher Bücherdienst GmbH, Köln

Inhaltsverzeichnis

Der Tiroler Pandurenmaler	9
Lebenslauf	27
Tiroler Anfänge	47
Tiroler an der Wiener Akademie	63
Frühe Wiener Jahre bis zur Professorenwahl	65
Hafnerberg	91
Arbeiten in Mähren	113
Savoyisch-Liechtensteinischer Hofmaler	131
Professor an der Wiener Akademie	139
Kaiserliche Aufträge	149
Bürgerliche Aufträge	175
Maler der Empfindsamkeit	181
Arbeiten in Ungarn	205
Zeichnungen	235
Abschreibungen	255
Katalog	259
Dokumente	279
Bibliographie	290
Fotonachweis	307
Personenregister	309
Ortsregister	313
Sachregister	316

DANKESWORTE

Da das Erscheinen des vorliegenden Buches in maßgeblicher Weise durch die Förderung des FWF ermöglicht wurde, möchte ich diesem an erster Stelle meinen aufrichtigen Dank ausdrücken. Weiters sei der Stadt Innsbruck und dem Südtiroler Kulturinstitut gedankt sowie der Münchner Galerie Arnoldi-Livie und dem Dorotheum Wien, durch deren Zuwendungen das Werk schließlich im vorliegenden Format mit einer großzügigen Bildausstattung verwirklicht werden konnte.

Das Ausmaß an hilfreichen Anregungen und großzügigem Entgegenkommen von den verschiedensten Seiten kann nur angedeutet werden, indem ich vielen meiner Freunde und einer Reihe von angesehenen Kunsthistorikern im zentraleuropäischen Raum meine besondere Dankbarkeit ausspreche. Nachdem ich seit vielen Jahren die Hälfte meiner Zeit in den Vereinigten Staaten verbringe, sei mir gestattet, den amerikanischen Gepflogenheiten folgend, auf sämtliche Titel und Würden zu verzichten. Aufrichtig möchte ich mich bei Gerbert Frodl, Michael Krapf, Wolfgang Prohaska, Luigi Ronzoni und Artur Rosenauer als den Wiener Vertretern unserer Zunft bedanken. In Innsbruck verdanke ich Gert Amann, Franz Caramelle und Wolfram Köberl viel Unterstützung. Nach Südtirol möchte ich meinen Dank posthum an den ehemaligen Domdekan Karl Wolfsgruber richten, der mir mit seinem positiven *feedback* oft Mut zusprach. Leider konnte er die Veröffentlichung der Monografie über Joseph Ignaz Mildorfer, die ihm so sehr am Herzen gelegen war, nicht mehr erleben. Aber auch Marjan Cescutti sei für seinen Einsatz um die Förderung des Projekts herzlich gedankt.

Klara Garas, Géza Galvics und besonders Szabolcs Serfösö boten mir in Ungarn, Pavel Preiss und Lubomír Slaviček in der Tschechischen Republik großzügige Hilfe an, wofür sie herzlich bedankt seien.

Der spannendste Abschnitt in der Erstellung einer Monografie, wenn auch nicht immer der leichteste, ist die Arbeit in den Archiven. Und hier gilt mein besonderer Dank S. D. dem Fürsten Hans Adam II. von Liechtenstein, der mir den generösen Zugang zum Fürstlich Liechtensteinischen Archiv in Vaduz gewährte. Hier schulde ich weiters Evelin Oberhammer und Renate Kaiser vielen Dank. Auch die hilfreichen Mitarbeiter der Wiener Archive dürfen nicht vergessen werden, die mir beim Entziffern manches schwierigen Textes halfen! Besonders selbstlos stellte mir Manfred Rupert am Tiroler Landesarchiv Innsbruck viel von seinem Wissen zur Verfügung, wofür ich meine Verbundenheit ausdrücken möchte.

Schließlich sei noch den vielen Fotografen gedankt, die es möglich machten, das Buch mit dem notwendigen Bildapparat auszustatten. Allen voran denjenigen, die das Material aus den ehemaligen Kronländern zur Verfügung stellten: Martin Mádl vom Kunsthistorischen Institut der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik, weiters Szabolcs Serfösö, János Jernyei-Kiss und Victor Nagy sowie Gábor Kovács im Auftrag des Corpus der barocken Freskenmalerei in Ungarn.

Tomasz Zwyrtek vom Seminar für Kunstgeschichte der Philosophischen Fakultät der Masaryk-Universität Brunn sind die Abbildungen von Dub an der March (Dub nad Moravou) zu verdanken. Für das Tiroler Werk des Malers setzte sich Michaela Frick mit größter Hilfsbereitschaft ein. Andreas Gamerith sei für seine freundlich zur Verfügung gestellten Fotografien gedankt.

Ohne die Hilfe des Wiener Fotografen Josef Polleros aber hätte das Buch nicht seine endgültige Gestalt annehmen können. Herzlichen Dank!

Dem Böhlau Verlag danke ich für die professionelle und problemlose Zusammenarbeit.

Elisabeth Leube-Payer



Abb. 1: Nächtlicher Überraschungsangriff auf die Bayern, Innsbruck, Privatbesitz.

DER TIROLER PANDURENMALER

Als sich in der Kunstgeschichte zu Beginn des 20. Jahrhunderts zögernd wieder ein wachsendes Interesse an den Schöpfungen des Barock abzeichnete, war die barocke Jahrhundert-Ausstellung in Darmstadt eine der ersten Manifestationen dieses Gesinnungswandels. 1914 war es geradezu eine Pionierleistung, ein starkes Bekenntnis zu den Meriten des Barock zu demonstrieren, nachdem die klassizistische Kunstbetrachtung alle Ausformungen dieses Stils mit geringschätziger Beurteilung vernichtet hatte. Im begleitenden Text zur Ausstellung begeisterte sich G. Biermann besonders über drei Tafeln eines unbekanntes Tiroler Malers, die Szenen aus dem Österreichischen Erbfolgekrieg mit solch „innerer Erregung“ darstellten, dass sie, seiner Meinung nach, „ihresgleichen in der gesamten Geschichte der Malerei nicht haben“¹. Tief beeindruckt von den drei Gemälden jenes „... merkwürdigen Unbekannten, dessen *Pandurenkämpfe* mit die stärkste Überraschung der Ausstellung“ gewesen seien, griff der Autor weiters zum enthusiastischen Vergleich mit den Revolutionsbildern eines Goya. Aufgrund der äußerst kraftvollen, etwas derben Ausdrucksweise und wegen ihrer Provenienz aus der Meraner Sammlung Profanter wurden die drei Bilder im Katalog zunächst als Werk eines anonymen Tiroler Malers angeführt, der wegen des Sujets fortan schlicht als der Tiroler „Pandurenmaler“ bezeichnet wurde. (Abb. 1) *Nächtlicher Überraschungsangriff auf die Bayern*. Niemand konnte damals ahnen, dass es sich bei den drei Darstellungen um frühe Werke des Tiroler Malers Joseph Ignaz Mildorfer (1719–1775) handelte, der nach seiner ersten Ausbildung in der väterlichen Werkstatt in Innsbruck, kaum in Wien angekommen, schon den großen Akademiepreis gewann und damit eine vielversprechende Künstlerlaufbahn begann. Erst im Jahr 1972 gelang es K. Rossacher, dem geheimnisvollen Tiroler Schlachtenmaler näher auf die Fährte zu kommen, als er zwei weitere Gemälde des „Pandurenmeisters“ entdeckte, von denen eines

mit J. Mildorfer signiert und 1742 datiert ist.² Zu diesem Zeitpunkt waren die beiden Gemälde, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch gemeinsam in Belgrad befunden hatten, bereits getrennt. *Die Schlacht von Schärding* kam in die Sammlung Rossacher des Barockmuseums von Salzburg³, während *Die Übergabe (Kapitulation) der Stadt München* 1972 im Besitz einer nicht näher beschriebenen holländischen Privatsammlung lokalisiert wurde. (Leider ist das Bild seither unauffindbar und können Signatur und Datum nicht überprüft werden, weshalb Rossachers Aussage nach wie vor Autorität behält.)⁴

So kam endlich wieder eine ganz wichtige, längst vergessene Facette des Malers Mildorfer an den Tag, der noch 1830 in Lemmens Tiroler Künstlerlexikon als guter Schlachtenmaler gepriesen wurde.⁵ Da ausgerechnet seine exzeptionelle Leistung auf dem Gebiet der Schlachtenmalerei total in Vergessenheit geraten war, konnte kein Zusammenhang mit Mildorfer hergestellt werden, als seine Pandurenbilder 1914 solches Aufsehen unter den Kunsthistorikern erregten. Erst kürzlich wurden diese drei Gemälde der Sammlung Profanter in Innsbrucker Privatbesitz wiederentdeckt und können nun endlich in Farbe reproduziert und eingehend besprochen werden. Wegen der hervorragenden Qualität seiner Bataillenmalerei und der Unübertroffenheit, welche Mildorfer in diesem Genre unter seinen Kollegen behaupten konnte, soll seine Schlachtenmalerei gleich an die Spitze der Monografie gestellt werden. Auf diese Weise gelingt es, den Künstler in seinem innersten Wesen zu erfassen, bevor Lebenslauf und Werk im Detail aufgerollt werden.

Obwohl der Innsbrucker Maler (wie wir im nächsten Kapitel sehen werden) keinen schlechten Ausgangspunkt für seine künstlerische Laufbahn hatte, musste auch er, wie so viele andere, zunächst in der Kaiserstadt einen harten Existenzkampf führen. Bis sich die ersten größeren Aufträge abzeichneten, hatten fast alle jungen Künst-

ler bei ihrer Ankunft in Wien sämtliche Möglichkeiten zum Broterwerb auszuschöpfen. So malte der Tiroler Michelangelo Unterberger, nachmaliger Rektor der Akademie, zu Beginn seiner Wiener Jahre Fahnenbilder für Innungen und Zünfte sowie dekorative Szenen an Prunkwagen für Kaiser und Adel.⁶ Maulbertsch, der seit 1739 in Wien nachweisbar ist, aber erst zu Beginn der Fünfzigerjahre seine ersten großen Aufträge erhielt (1752 Piaristenkirche, 1753 Universität, 1754 Ebenfurth) scheute sich nicht, anlässlich eines Besuches in seiner Heimat im Jahre 1748 für zehneinhalb Gulden sieben Schießscheiben für den Grafen von Montfort zu malen. 1742, als Mildorfer die beiden oben genannten Gemälde (*Die Schlacht von Schärding* und *Die Übergabe der Stadt München*) schuf, befand sich Österreich im Kriegszustand, weshalb er seine eigene Nische in der Schlachtenmalerei suchte, da er hier auf frühe Erfahrungen in der Innsbrucker Werkstatt seines Vaters zurückgreifen konnte. Michael I. Mildorfer (1690–1747) war scheinbar ein versierter Schlachtenmaler und hatte vielleicht schon früh bei seinem Sohn ein Interesse für dieses Spezialgebiet geweckt.⁷ Auf diesen Fundus konnte dieser nun in der politisch zugespitzten Situation während des Erbfolgekrieges (1740–1748) zurückgreifen. Unter Umständen konnte er sich in Wien bei August Querfurt (1696 Wolffenbüttel–1761 Wien) im Fach Schlachtenmalerei weiterbilden, da dieser spätestens 1743 im Umfeld der Akademie auftauchte und auf diese Weise seine Erfahrungen aus der Lehre beim Schlachtenmaler Georg Philipp Rugendas (1666–1742) aus Augsburg importierte. Erstaunlicherweise hatte sich in Wien nie wirklich eine eigene Tradition der Bataillenmalerei herausgebildet, obwohl eine Unzahl anonymer Schlachten Gemälde in der Art des Courtois die verschiedenen adeligen Sammlungen Wiens zierte und die beiden großen Zyklen des Prinzen Eugen (Jacques Ignace Parrocel und Jan van Huchtenburgh) sicher bekannt waren. So konnte Mildorfer geradezu eine Lücke füllen, indem er sein In-

teresse und Können in den Dienst dieses verheerenden Krieges stellte.

Maria Theresia musste gleich nach dem Tod Kaiser Karls VI. (1740) hart um eine Position kämpfen, die ihr de jure zwar zustand, in der schonungslosen Realität aber von vielen Seiten angefochten wurde. Die schon im Jahr 1713 verkündete Pragmatische Sanktion, welche die Vererbung der habsburgischen Besitzungen unteilbar und untrennbar (indivisibiler ac inseparabiliter) auch über die weibliche Linie garantieren und dadurch Maria Theresia die Thronfolge sichern sollte, musste um einen hohen Preis im Österreichischen Erbfolgekrieg verteidigt werden. Bald nach ihrem Regierungsantritt wurden Erbansprüche von Preußen, Spanien und Bayern geltend gemacht. Im September 1741 besetzte Kurfürst Karl Albrecht von Bayern unter Missachtung seines Erbanspruchsverzichts Linz und schickte seine Truppen in Richtung Wien, wo hastig ein starkes Aufgebot zur Verteidigung einberufen und fieberhaft an Vorkehrungen für den Fall einer Belagerung gearbeitet wurde. Unter anderem wurde in einem Hofdekret die Errichtung eigener Freikompanien von Hofbefreiten und Studenten gefordert, wovon auch die Kunstakademie betroffen war.

Auf dem Ungarischen Landtag 1741 konnte sich Maria Theresia zwar durch zähe Verhandlungen die militärische Unterstützung ihres Kronlandes zusichern, die regulären Truppen alleine aber reichten nicht aus und so musste sie in ihrer Bedrängnis auf das Aufgebot von allen möglichen exotischen Hilfstruppen aus den südöstlichen Grenzländern der Monarchie zurückgreifen. Kroaten und Tolpat-schen, slawonische Grenzer, irreguläre Truppen von den Ufern an Maros und Theiß stellten nun die letzte Hoffnung auf einen Sieg dar. Unter anderem wurde von ihr auch das Angebot des Freiherrn Franz von der Trenck angenommen, der auf seinen slawonischen Gütern auf eigene Kosten eine Truppe von tausend Panduren und herrschaftlichen Dienstleuten rekrutierte und zur Verfü-



Abb. 2: Schlacht von Scharding, Salzburg Barockmuseum, Sammlung Rossacher.

gung stellte. Dieser Offizier aus ostpreußischem Adelsgeschlecht, der zunächst in der kaiserlichen Armee gedient hatte, dort aber wegen disziplinärer Verfehlungen entlassen und vom russischen Militär angeworben worden war, stellte eine fragwürdige Figur dar. Im zweiten Türkenkrieg hatte er als Kapitän eines Husarenregimentes der russischen Armee durch seine Tollkühnheit und Tapferkeit auf sich aufmerksam gemacht, war aber auch hier wegen seiner Exzesse entlassen worden und versuchte sich nun bei Maria Theresia zu rehabilitieren. So kam es, dass das österreichische Volk seine Hoffnung gerade auf diesen geheimnisumrankten Verbündeten setzte, dessen Panduren beim Anmarsch nach Schlesien am 27. April 1741 durch

Wien kommend die staunende Bevölkerung durch ihre fremdländische Bekleidung, ihre Kunststücke und Musik in einen fast hysterischen Zustand versetzten. Im Wiener Diarium wurde über ihr sonderbares Gebaren berichtet, und bald erschien beim Augsburger Kupferstecher Martin Engelbrecht (1684–1756) die Folge von einhunderteinundfünfzig Kupferstichen, die unter dem Titel „*Théâtre de la Milice Étrangère, Schaubühne verschiedener in Teutschland bishero unbekannt gewester Soldaten von ausländischen Nationen*“ bald riesige Verbreitung fand.⁸

Im Laufe des Krieges zu einer Größe von fünftausend Mann angewachsen, bildete dieses, teilweise aus amnestierten Rechtsbrechern und Räubern rekrutierte,

berüchtigte Pandurencorps die Vorhut der Armee und zeichnete sich vor allem im Kleinkrieg durch seine Waghalsigkeit und beispiellose Courage, aber auch zügellose Wildheit und seine gewalttätigen Ausschreitungen aus. Als der Schreck sowohl des Feindes wie auch der betroffenen Landbevölkerung erfüllten diese wilden Bewohner der slawonischen Berge ihre Hauptaufgabe in Aufklärung und Überraschungsangriffen. Obwohl zahlenmäßig meist unterlegen, konnten sie fast alle Städte Bayerns erobern, Linz und Oberösterreich von den Bayern zurückgewinnen und so den Verlauf des Krieges mitbestimmen. In manch aussichtsloser Situation von Freiherrn von der Trenck nur mehr durch die Erlaubnis zur Plünderung motiviert, machten sie sich bald einen angsteinflößenden Namen unter dem Volk. Auch Mildorfer blieb nicht unberührt von diesen Ortsfremden, die ihn zu den Szenen aus dem grauvollen Krieg anregten, welche zum eindrucksvollsten Zeugnis seiner Kunst und Empfindsamkeit gehören. Seine Gemälde dienen in keiner Weise der Verherrlichung dieses Krieges, den er selbst sichtlich verabscheute. Als interessantes Detail soll darauf hingewiesen werden, dass Mildorfer eines der wenigen Mitglieder der Wiener Akademie war, die sich nicht zu dem 1741 vom Akademiedirektor van Schuppen aufgestellten *Freywilligen Academiecorps* meldeten.⁹

Die Schlacht von Schärding (65,0 x 87,8 cm, Öl auf Leinwand) ist in seiner aufwühlenden Realistik eindrucksvollster Höhepunkt von Mildorfers Schlachtenmalerei (Abb. 2). Die Nachricht vom Sieg, den die kaiserlichen Truppen unter General Bärnklaus in Schärding (Oberösterreich) über die Bayern erringen konnten, stellte eine Wende in dem anfangs so aussichtslos erscheinenden Krieg dar und wurde in Wien vom Kaiserhof mit großer Erleichterung aufgenommen und vom Volk enthusiastisch gefeiert. Wenn der Feind auch nicht bis nach Wien vorgedrungen war, so darf nicht unterschätzt werden, wie präsent das Geschehen hier trotzdem war. Die verschiede-

nen Truppen und Regimenter defilierten regelmäßig vor Maria Theresia und Siegesbotschaften sowie Nachrichten von Verlusten trafen durch Kuriere relativ schnell in Wien ein, wo sie vom Volk bejubelt oder beklagt wurden. Auch wurde der Verlauf des Krieges durch Nachrichtenpatrouillen schnell nach Wien übermittelt. Es ist daher nicht verwunderlich, dass Mildorfer eine sehr genaue Vorstellung vom Kriegsschauplatz hatte. Außerdem wurde Maria Theresia von Feldmarschall Ludwig Andreas Graf Khevenhüller ständig über den Verlauf des Kriegsgeschehens in Briefen unterrichtet, deren Inhalt meist auch in die Ausgaben des Wiener Diariums mündete. Eine überlieferte Episode des Gefechts bei Schärding scheint Mildorfers Fantasie besonders beflügelt zu haben. In der Nacht hatte sich der österreichische General Bärnklaus verirrt und geriet in die Hände der bayrischen Dragoner. Von einem Tambour ergriffen und um ein Haar getötet, konnte er dessen Angriff mit knapper Not abwehren, dem berittenen Tambour den Todesstoß versetzen und sich unverseht wieder zu seinem Heer begeben.¹⁰ Sicher gelangte diese Schilderung auch an die Wiener Öffentlichkeit und Mildorfer übernahm für sein Gemälde daraus geeignete Details, ohne Anspruch auf historische Genauigkeit.

Der stolze Schimmel des bayrischen Tambours, dessen blau und golden behängte Pauke das bayrische Wappen mit dem Kurhut trägt, bildet den zentralen hellen Blickpunkt, um den herum alles andere im Chaos der Schlacht untergeht. Der Betrachter wird durch den engen Bildausschnitt ganz nah an das Gewühl herangezogen, meint die Rümpfe der Pferde greifen, den Klang der blitzenden Schwertklingen hören zu können, ist vom Schreck ergriffen angesichts der krampfhaft aufgerissenen Hände der Todgeweihten und des Blutes der Gefallenen. Der angreifende Kürassier im roten Rock unter dem blauen Brustharnisch ist die einzig vollplastisch ausgeführte Figur, alle anderen Personen sind zu skizzenhaften Schreckgestalten des Kriegs reduziert.



Abb. 3: Kapitulation von München (Pendant zu vorherigem Bild), holländischer Privatbesitz, signiert J. Mildorfer 1742.

Die außergewöhnlich unruhige Pinselführung, die freie Malweise, in der eine Art Netzwerk von Weißhöhlungen und grellen Farbakzenten *a tocco* über die Darstellung gelegt ist, hat zur Vermutung geführt, dass es sich hier um die Skizze zu einem größeren Gemälde oder gar einem Wandgemälde handle.¹¹ Dies ist eine Auffassung ohne jede Begründung, da es keine Spur eines ausgeführten Werkes gibt und sich das Gemälde auch dem Typ nach nicht für einen größeren Auftrag eignete. Im Genre der Schlachtenmalerei bildeten sich im Lauf der Zeit zwei Haupttypen heraus, welche Popelka als kommemorativ einerseits und rein dekorativ andererseits bezeichnet.¹² Im ersten Typus geht es um die Kommemoration einer bestimmten historischen Situation und die Heroisierung der Helden einer

bestimmten Schlacht. Pieter Snayers' Schlachtengemälde aus dem Dreißigjährigen Krieg sind typische Beispiele dieser Gattung. Auch Jacques Ignace Parrocels Bilderfolge im ehemaligen Winterpalais des Prinzen Eugen in Wien (heute Finanzministerium), welche die wesentlichen Schlachten des Savoyarden zwischen 1697 (Zenta) und 1717 (Belgrad) topografisch genau wiedergibt, gehört zu diesem Genre. Mildorfers Gemälde erfüllte sicher nicht solch einen repräsentativen Auftrag, da weder die genaue Topografie einer Schlacht noch das Porträt eines Kriegshelden zu erkennen sind. (In der Schlacht von Scharding kämpften auf kaiserlicher Seite hauptsächlich Husaren und nicht Kürassiere). Auch dem zweiten, rein dekorativen Typ in der Art des Courtois kann das Bild nicht zu-

geordnet werden, da ihm die Distanz fehlt, welche diese Gattung durch die sich immer wiederholenden Charakteristika kennzeichnet. So werden im dekorativen Schlachtenbild besonders wirkungsvolle Kompositionsschemen, wie der Nahkampf zweier oder mehrerer Kavalleristen auf sich aufbäumenden Pferden, immer wieder in Variationen dargestellt. Durch die Ästhetik der dekorativen Gemälde wurde ein bestimmter, meist höheren Gesellschaftsschichten angehörender *Connaisseur* angesprochen. Ähnlich wie in Jagddarstellungen wurde hier menschliche Gewaltanwendung heroisiert, gleichsam ritualisiert und auf eine ästhetische Ebene gehoben. *Courtois'* Bildtypus wurde von einer Fülle von Nachahmern, wie Simonini, Casanova und, wie wir sehen werden, auch Guardi wiederholt. Mildorfers aufrührende Szene aber erfüllt ihren Sinn in der Schilderung von zeit- und ortsungebundenem Leid und Elend des Krieges. In der zügellosen, expressiven Malweise scheint sich der Künstler von den Schrecken und dem Wahnsinn dieses Krieges befreien zu wollen. Insofern erfasste Mildorfer die moralische Dimension dieses Genres, lange bevor Sulzer in seiner „Allgemeinen Theorie der Schönen Künste“ Wirkung und Aufgabe der Schlachtenmalerei folgendermaßen postulieren sollte: Da die Bataillen „... *Handlungen empfindlicher Wesen sind, so können sie auch als moralische Gegenstände angesehen werden*“¹³. Und an anderer Stelle heißt es weiter, dass nur im Herzen desjenigen der „... *für das Schöne und für das Hässliche, für das Gute und das Böse empfindsam*“ sei, Rührung und Mitleid entwickelt werden könnten. Wer aber Mitleid erreichen will, müsse „... *den Gegenstand des Mitleidens uns lebhaft vors Gesichte führen*“¹⁴. Unter diesen Aspekten sind Mildorfers Schlachten geradezu paradigmatisch.

Die Kapitulation von München (65 x 88 cm, Öl auf Leinwand, 1972 in niederländischem Privatbesitz) kann als kommemoratives Bild bezeichnet werden, das an die friedliche Übergabe der Stadt München im Februar 1742 erinnert.¹⁵ Es zeigt Oberstleutnant Menzel, der

mit seinem Husarenregiment vor dem Neuhauser Tor Stellung aufgenommen hatte, um die Ratifizierung des Übergabevertrags abzuwarten. Hoch zu Ross stellt der hohe Husarenoffizier mit dem federgeschmückten Kalpak eine imposante Figur dar, während er vom Rathsherrn der Stadt den demütig dargebotenen Stadtschlüssel entgegennimmt. Wenn sich der Maler dieses Bildes, das uns leider nur in der schwarz-weißen Reproduktion bekannt ist, an die Chronik gehalten hat, müssen wir uns die Husaren in grünen Dolmans (Baranyay-Husaren) vorstellen, was mit der hellblauen Adjustierung der Bayern und der hellen Fahne im Vordergrund einen schönen Kontrast ergibt. (Mein Dank gilt Ing. Skala für die mündliche Mitteilung). Dem Inhalt des Gemäldes entsprechend ist die Komposition wesentlich statischer als in der Kampfszene, entbehrt aber nicht der freien Ausdrucksweise von Mildorfers Pinsel. Auch hier ist die Leinwand bis auf einen schmalen Himmelsausschnitt mit der Situationsschilderung gefüllt, was dem Betrachter wieder den Eindruck großer Nähe und Unmittelbarkeit zum Geschehen gibt.

Über die speziell eingeschobenen Sonderblätter des Wiener Diariums drang in Wien auch die Nachricht vom wachsenden Widerstand der bayrischen Landbevölkerung ein, der unter anderem von Trencks Panduren in einem blutigen Gefecht bei Länggries (Mai 1742) niedergeschlagen wurde. Diese Begebenheit des Bauernaufstandes kann den Stoff zu einem der drei Bilder der ehemaligen Sammlung Profanter geliefert haben, den Mildorfer in einer besonders naturalistisch und mitleidslos dargestellten Szene verewigte, die wir *Nächtlicher Überraschungsangriff auf die Bayern* genannt haben (Abb. 1).¹⁶ Hier wurde auf jedes verschönende Element verzichtet. Weder eine schmutzige Uniform noch ein edles Pferd dienen als dekoratives Element der Verfremdung. Der Krieg ist unverhüllt in seinem ganzen Gräuel dargestellt, die Betroffenen sind zu Bildern des Entsetzens und der Erbarmungslosigkeit stilisiert. Der brutale Überraschungsangriff von Husaren und



Abb. 4: Husaren erobern eine bayerische Fahne, Innsbruck, Privatbesitz.

Panduren auf die verschanzten Bauern ist in einer Rhombenkomposition von starken Licht- und Schatteneffekten dargestellt. In vollem Licht stürzt sich der rot gekleidete Pandur aus der linken oberen Bildtiefe diagonal auf den rodgeweihten Bauern herab, hat ihn bereits am Schopf ergriffen und mit dem Säbel zum Schlag ausgeholt. Eine schattenhaft umrissene, dunkle Figur im Bildvordergrund ist diesem Schicksal durch einen Satz nach links vorne entgangen, während zur linken Seite des Panduren ein Bauer, den bayrischen Hut am Kopf, händeringend um Gnade fleht. Die Artilleriestellung ist auseinandergestoben, die Kanone unbemannt und außer Gefecht gesetzt, die Trommel rollt sinnlos in den Bildvordergrund, in welchem das zerborstene Kriegsmaterial verstreut liegt.

Im zweiten Bild der ehemaligen Sammlung Profanter, (Abb. 4) *Husaren erobern eine bayerische Fahne*, ist der An-

griff auf bayerische Infanterie vor den Toren einer Stadt oder eines Schlosses dargestellt.¹⁷ Die eroberte Standarte ragt wie eine Pyramide aus dem Zentrum des Geschehens, in welchem die Feinde aus vier Diagonalen aufeinanderprallen. Zerrissen und entwürdigt wird sie in der Hand des Feindes zum Symbol des Kriegsverlaufs. Hellblau wirkt sie als zentrale Lichtquelle, die das erbarmungslose Gemetzel vom Mittelpunkt aus beleuchtet, wodurch die Vordergrundfiguren im Gegenlicht erscheinen. Rechts vorne versuchen die Bayern mit Bajonetten Widerstand zu leisten, von links stürmt ein berittener Husar in roter Uniform über Gefallene hinweg in das Gewühl, ihm gegenüber holt ein Husar auf weißem Pferd zum tödlichen Hieb mit dem Säbel aus. Vom Bildhintergrund galoppieren zwei „Grenzer Husaren“ unter einem vom Abendrot gefärbten Himmel in das Gewimmel. Eine barhäuptig-



Abb. 5: Kroatischer Reitertrupp bei der Beraubung gefallener Bayern, Innsbruck, Privatbesitz.



ge Figur versucht sich den Kopf mit der freien Hand zu schützen, während andere, zusammenhanglos erscheinende Gesichter wie Fratzen in den Lichtflecken auftauchen. Nach den Briefen, in welchen Graf Khevenhüller seine „Königin“ Maria Theresia regelmäßig über den Kriegsverlauf unterrichtete, könnte es sich um die Einnahme von Mainburg im Februar 1742 handeln, da hier ausdrücklich von einer auf dem Weg erbeuteten bayerischen Standarte die Rede ist.¹⁸ Trotzdem sollte man die Darstellung nicht als wörtliches Zitat nehmen, wenn man bedenkt, wie viele verschiedene Medien zur Berichterstattung eingesetzt wurden, bis sich unser Maler für seine Interpretation entschied.

Abb. 6: Giovanni Antonio Guardi, Bildnis des Marschalls von der Schulenburg, Museo Correr.

Am konventionellsten ist die Komposition des dritten Bildes, *Kroatischer Reitertrupp bei der Beraubung gefallener Bayern* (Abb. 5)¹⁹. Offenbar im Rückzug begriffen, sind kroatische Reiter auf dem von Gefallenen bedeckten Feld einen Augenblick zum Stehen gekommen, um sich die Kriegsbeute zu holen. Über den Hals seines Schimmels beugt sich ein Reiter zu einem Kroaten herab, um sich aus dessen Hand Münzen auszahlen zu lassen. Im Vordergrund liegen gefallene Bayern, die wie in der *Schlacht von Schärding* durch wenige breite Pinselstriche charakterisiert sind. Unberührt von den toten Körpern nutzt das zierliche ungarische Steppenpferd die Verschnaufpause, um nach Nahrung zu suchen, während das zweite Pferd mit zurückgeworfenem Kopf wartet, bis sein Reiter wieder im Sattel sitzt, um loszustürmen, denn schon mahnt das Herannahen des Feindes zu höchster Eile. Das von der rechten Seite schräg einfallende und die Wolken im Hintergrund rötlich färbende Licht lässt die Figuren plastisch erscheinen und Details wie Uniformen, Bewaffnung und die Schabracke des Pferdes genau erkennen. In Vorder- und Hintergrundsschilderung jedoch greift der Maler zu den schon bekannten expressiven Andeutungen, die stark an die skizzenhafte Technik des Venezianers Guardi erinnern (Abb. 6). Ganz in der Art G. A. Guardis, der in seinem Porträt des Marschalls von der Schulenburg ein summarisch gestaltetes Reiterregiment als Staffage an den Bildrand setzte,²⁰ umreißt auch Mildorfer mit wenigen, pastosen Pinselstrichen im Hintergrund seines Bildes das Weichbild einer Stadt und das herannahende Reiterbataillon.

Nicht von ungefähr wurde aus Ratlosigkeit vor Mildorfers Schlachtenbildern zunächst Antonio Guardi als möglicher Autor in Erwägung gezogen, bevor Mildorfers Signatur entdeckt wurde. Tatsächlich sprengen die erstklassigen Bataillen des jungen Mildorfer in ihrer freien und ungestümen Pinselführung den Rahmen der Wiener Akademie, an der keiner der Lehrer zu einer derart expressiven Dramatik der Erzählung anregen konnte, die

sich bei Mildorfer zudem in einer eigentümlichen, geradezu vibrierenden Farbenpracht entfaltet. Paul Troger, der im Übrigen fast keine Schlachten gemalt hat, kommt als direktes Vorbild nicht in Frage. In Antonio Guardi allerdings muss Mildorfer einen kongenialen Vorstreiter erkannt haben, da ihm dessen einzigartige offene Malweise und das meisterhafte Farbverständnis geradezu aus der Seele sprechen mussten.

Antonio (Gianantonio) Guardi (1699–1760) entstammte einer Malerfamilie aus dem Trentino, mit starkem Konnex zu Wien, wohin sein Vater Domenico nach seiner ersten künstlerischen Ausbildung im Flemstal (vielleicht bei Alberti) gekommen war. In Wien hatte Domenico Beziehungen zu Strudels Akademie, scheint aber nicht von größerer Bedeutung gewesen zu sein und zog drei Jahre nach der Geburt seines ersten Sohnes, Antonio, nach Venedig. Hier begründete er jene Werkstatt, welche nach seinem Tod von seinem Erstgeborenen übernommen und gemeinsam mit dessen Bruder Francesco weitergeführt wurde. (Antonio Guardi wurde am 27. Mai 1699 bei den Schotten in Wien getauft, sprach scheinbar gut Deutsch und hielt sicher auch später Verbindungen mit seiner Geburtsstadt aufrecht). Selbst wenn eine Studienreise, die Mildorfer nach Venedig geführt haben soll, vorderhand hypothetisch bleibt,²¹ boten sich ihm doch Möglichkeiten, Guardis Werke in der einen oder anderen Form zu studieren.

Anfang der 1740er-Jahre war Antonio Guardi nicht nur im Trentino sehr bekannt, wo er durch seinen Onkel väterlicherseits, den Pfarrer von Vigo d'Anaun, Don Pietro Antonio, gefördert wurde. Auch in der Kaiserstadt, in welcher der Wiener Adel regen Austausch mit demjenigen des Trentino pflegte, war Antonio Guardi ein Begriff. So malte er zum Beispiel im Auftrag des Marschalls von der Schulenburg einige Porträts von verschiedenen Persönlichkeiten der Casa d'Austria. Aber auch zwei Schlachtenbilder, deren Provenienz man bis in ein nicht näher definiertes



Abb. 7: Giovanni Antonio Guardi, Reitergefecht, Slg. Crespi, Mailand.

niederösterreichisches Schloss zurückverfolgen konnte, waren sicher Auftragswerke für den österreichischen Adel.²² Diese beiden Bilder, das eine ein *Reitergefecht* (Abb. 7 und 8), das andere einen *Kanonier* darstellend, wurden von Morassi als Frühwerke Antonio Guardis beschrieben und auf ca. 1730–35 datiert.²³ (Zu vergleichen ist auch eine vorbereitende Zeichnung zum *Kanonier*, 31,5 x 46,2 cm, Museo Civico Bassano). Auf großartige Weise nehmen Guardis Schlachtenbilder Charakteristika von Mildorfers Bataillen vorweg, und es stellt sich die Frage, ob der junge Akademiestudent nicht andere Beispiele von Guardis Bataillen kannte. Guardi, der gleichzeitig mit dem Schlachtenmaler Simonini im Dienst des Marschalls von der Schulenburg stand, nahm von diesem zweifellos Anregungen in der Schlachtenmalerei auf, um sie in seiner eigenen Werkstatt weiterzugeben. Es ist also anzunehmen, dass er neben religiösen und mythologischen Themen auch Schlachtenmalerei gelehrt hat. So erwähnt beispielsweise der Schriftsteller



Abb. 8: Giovanni Antonio Guardi, Kanonier, Slg. Crespi, Mailand.

Giacomo Casanova in seinen berühmten Memoiren einen Aufenthalt seines Bruders, des Schlachtenmalers Francesco Casanova, in der Werkstatt Antonio Guardis.²⁴

Da Mildorfers Bilder in ihrer starken Aussagekraft alle bisherigen Normen der Wiener Schlachtenmalerei überstiegen und sie auch weiterhin innerhalb der österreichischen Malerei isoliert blieben, kann davon ausgegangen werden, dass unser Maler irgendwo in den Einflussbereich des Venizianers gekommen war. Neben den formalen Parallelen zu Guardis Schlachten bestechen vor allem auch Mildorfers besonders glückliche, sehr italienische Pferdedarstellungen, die eindeutig einen südländischen Typus mit kleinem „trockenem“ Kopf, großen Nüstern und zierlichen Hufen zum Vorbild haben. (Vgl. dazu Darstellungen bei Troger und Maulbertsch, die in Anlehnung an Ridingers Stiche einen viel größeren, nördlichen Pferdetyp verkörpern). Antonio Guardi hielt sich im Zusammenhang mit Erbschaftsangelegenheiten häufig im



Abb. 9: Giovanni Antonio Guardi, *Quadri turchi, Garten im Serail*, Slg. Thyssen, Lugano

Trentino auf, wovon Dokumente, aber auch eine Reihe von Arbeiten zeugen. Neben den Lunetten in der Sakristei der Pfarrkirche von Vigo d'Anaun (ca. 1738) werden ihm heute auch das dortige Altarbild der *Madonna mit den Hl. Rochus, Nikolaus, Karl Borromäus und Antonius* zugeschrieben, sowie die *Hl. Familie mit Engeln* aus der Pfarrkirche von Strigno im Val Sugana (heute Museum of Toledo, Ohio), ebenso das Andachtsbild *Christus und Johannes* aus Schloss Thun im Nonstal und eine *Immaculata mit vier Heiligen*²⁵. Einige Umstände deuten darauf hin, dass auch Mildorfer in der fraglichen Zeit einen größeren Bereich des Trentino bereist haben muss, um zum Beispiel Trogers Gemälde der Pfarrkirche in Welsberg zu studieren, aus denen er, wie wir später sehen werden, manches

Detail übernahm. Auch in Hinsicht auf den Auftrag zum Hauptaltargemälde, *Himmelfahrt Mariae*, den Mildorfer 1743 für die Klosterkirche in Neustift bei Brixen erhalten sollte, ist von einem vorbereitenden Besuch des Klosters auszugehen. Um sich mit den Räumlichkeiten und der schon vorhandenen Kunst der Stiftskirche vertraut zu machen, muss sich unser Maler bereits mit dem Prälaten des Klosters besprochen haben, bevor er in Wien an dem Gemälde zu arbeiten begann.²⁶

Nicht nur die Schlachten Antonio Guardis, sondern auch seine kleinformatigen türkischen Szenen, wie die 1742–1743 für Marschall von der Schulenburg ausgeführten *quadri turchi* (Abb. 9), müssen in Wien bekannt gewesen sein, wenn man sich bewusst macht, wie eng die

Aus urheberrechtlichen Gründen darf die Abbildung an dieser Stelle nicht gezeigt werden.

Abb. 10 und 11: Panduren betrachten ihre Beute und Panduren (Zigeuner) auf der Rast, Dorotheum Wien. Versteigerung, Dorotheum Wien, 15. März 1977, Nr. 81 und 82. Jeweils Öl auf Leinwand, 27,5 x 31 cm

Aus urheberrechtlichen Gründen darf die Abbildung an dieser Stelle nicht gezeigt werden.

Verflechtungen des internationalen Adels mit der Reichshauptstadt waren. Hierher gehört auch Guardis umfangreiche Sammlung von aquarellierten Zeichnungen der *Fasti della republica Venezia*. Heute in alle Welt verstreut, handelte es sich ursprünglich um ein Album, das die wesentlichen Schlachten und Siege der „Serenissima“ dokumentierte und höchstwahrscheinlich ein Auftragswerk der Familie Morosini-Gatterburg war, zu deren Sammlung in Venedig der Großteil der Zeichnungen durch Provenienz zurückzuführen ist. Durch die familiären Verzweigungen mit Wien waren die *Fasti* hier wohl bekannt.²⁷

In Mildorfers Genredarstellungen der zwielichtigen Randfiguren des Erbfolgekrieges, die oft ihre ganzen Familien mitführten und, wenn sie nicht gerade ihren kriegerischen Verpflichtungen nachkamen, sogar zu idyllischen Szenen anregten, sind formale Analogien zu Guardis *quadri turchi* und anderen im Rahmen der Türkenkriege entstandenen exotischen Szenen nicht zu übersehen. Mildorfers Nachtstück, *Panduren betrachten ihre Beute*, wurde gemeinsam mit einem Pendant *Panduren (Zigeuner) auf der Rast* 1977 im Wiener Dorotheum versteigert.²⁸ Die Zuschreibung im Katalog stützte sich auf Vergleiche mit Mildorfers *Schlacht von Schärding* (Josef Ringler, *Die barocke Tafelmalerei in Tirol*, Innsbruck, 1973). In der schon bewährten Art begnügt sich Mildorfer auch hier mit wenigen sicheren Pinselstrichen, um die Atmosphäre einzufangen. In einer burlesken Szene bietet eine brüchige Mauer den mit der eroberten Beute beschäftigten Männern Schutz (Abb. 10). Der Befehlshaber aber, der sich in stolzer Haltung in seiner Uniform brüstet, ist nicht ohne einen gewissen Zynismus charakterisiert. Im zweiten Bild lagern die exotischen Figuren in einer verfallenen Hütte, vor der eine Mutter ihr Kind unter dem wackeligen Dach versorgt (Abb. 11).

Sehr ähnlich, sowohl im Duktus als auch in der Farbgebung, ist eine sogenannte *Orientalische Szene*²⁹, welche auf der Carlone-Ausstellung in Rancate 1997 als Arbeit Maulbertschs genannt wurde³⁰. Monika Dachs bezeichnete das

Bild 2003 zunächst als Werk des „Meisters der Reuschel-Skizzen“, unter welcher Benennung sie mit Fragezeichen den Maler Joseph Ignaz Mildorfer vorschlug.³¹ Bei näherer Betrachtung anlässlich der Maulbertsch-Ausstellung im oberen Belvedere 2009 kam sie allerdings zum Schluss, dass es sich doch um ein Original von Maulbertsch handelt (M. Dachs-Nickel, in: *Ausstellungskatalog Belvedere 2009, Franz Anton Maulbertsch – ein Mann von Genie*, S. 42). Trotzdem muss die Szene aufgrund des heute verfügbaren bestätigten Vergleichsmaterials unter dem Gesichtspunkt einer möglichen Autorenschaft Mildorfers abgewogen werden. Nicht nur die flackernden Farben von Hellblau und Gold, die in der bekannten offenen Malweise unseres Künstlers eine Atmosphäre von Opulenz und Fremdartigkeit vermitteln, sondern auch der später immer wiederkehrende, architektonische Aufbau sichern dieser Tafel einen Platz in Mildorfers Nähe. Die Feinmalerei am goldenen Gefäß im Vordergrund ist identisch mit derjenigen an ähnlichen Requisiten in seinen späteren Gemälden. (Vgl. *Der heilige Eligius*). Ob Lehrer oder gelehrter Schüler, das Bild besticht durch seine lockere Malweise und die vibrierende Farbe.

Schließlich sind noch die sogenannten „Pandurentafeln“ zu erwähnen. Weniger raffiniert, aber als Zeitdokument aus dem Österreicher Erbfolgekrieg nichtsdestoweniger wichtig, sind diese Holztafeln mit Darstellungen von Panduren, Grenzern, Warasdinern und dem Freiherren von der Trenck in enger Anlehnung an Martin Engelbrechts „milice“ sicher bald nach 1742 entstanden. Zwölf Exemplare wurden in den frühen 1970er-Jahren von Karl Gruber in einem entlegenen Sommerfrischengehöft der Chorherren des Klosters Neustift, dem sogenannten Steinwendhof, im Schladerertal entdeckt und Mildorfer zugeschrieben.³² Eingelassen in die Holztäfelung der Stube blieben die Tafeln mit annähernd gleichen Maßen (ca. 36 x 22,5 cm) bis zu ihrer Entdeckung und auch seit der heutigen Aufbewahrung im Kloster



Abb. 12: Auf der Schildwacht stehender Warasdiner, Innsbuck, Privatbesitz.

Neustift bei Brixen ziemlich unbeachtet. Deshalb galten fünf weitere Beispiele nach derselben Stichfolge, die 1980 auf der Ausstellung „Maria Theresia als Königin von Ungarn“ auf Schloss Halbturn gezeigt wurden, noch als Werke eines unbekanntes Malers des 18. Jahrhunderts³³. Heute werden alle siebzehn Bilder und noch weitere Exemplare aus Innsbrucker Privatbesitz zu Mildorfers Werk

gezählt (Abb. 12). Von Gruber als „Scherzi“ bezeichnet, bilden sie als Gelegenheitsarbeit eine interessante Ergänzung zu Mildorfers frühem Werk und gehören dem Inhalt nach zu seinen Schlachtenbildern.

Der Augsburger Kupferstecher Martin Engelbrecht war einer der meistbeschäftigten Großverleger nicht nur Augsburgs, sondern des gesamten deutschen Sprachraums. Im Erbfolgekrieg mit all seinen Ausformungen fand er reichlich Material, um Zeitgeschichte unter das Volk zu bringen. Mit seiner Serie *Théâtre de la Milice Étrangère, Schaubühne verschiedener in Teutschland bishero unbekannt gewester Soldaten von ausländischen Nationen*, die 1742 in Augsburg erschienen war, traf er auf das besondere Interesse der Bevölkerung, welche nicht ohne Schrecken diese irregulären Truppen und vor allem die berüchtigten Panduren betrachten und bestaunen wollte. Nur die letzten neun Stiche der *Milice Étrangère* geben Aufschluss über Entwurf und Vorzeichnung (Gennaro Basile), während einige Blätter aus der Folge von Bildnissen der Heerführer dieses Krieges auf Georg Philipp Rugendas d. Ä. und Johann Wolfgang Baumgartner zurückgehen.

Mildorfer übernahm die verschiedenen Figuren direkt von Engelbrechts Stichserie, verzichtete aber auf alle dekorativen Elemente der grafischen Vorlage. Unter Weglassung von landschaftlichen und architektonischen Details konzentrierte er sich ganz auf die Darstellung dieser stämmigen Krieger mit wettergegerbter Haut, schwarz funkelnden Augen und wildem, oft zu Zöpfen geflochtenem Haar. Bei aller Derbheit in der Darstellung erkennt man Mildorfers sichere und großzügige Pinselführung, die sich bei der Umsetzung der Vorlagen an keinem Nebendetail aufhält. Wie zu einer Musterung aufgereiht stehen die Krieger unter halbrunden Segmentbögen auf einer gemalten Galerie. *Ein raidzischer Räuber* (Abb. 13) in weißem Umhang mit breitem Schulterkragen steht mit geschultertem Gewehr im Profil. *Ein ungarischer Tolpatsch* (Abb. 14) in einem roten Überwurf hat das wilde Haar mit einem



Abb. 13: Ein raidzischer Räuber,
Hist. Museum Kroatiens, Zagreb.

Tuch aus der Stirn gehalten und raucht seine lange Pfeife, während ein *Carlstädtischer Fähnrich* (Abb. 15) die rot-weiße Standarte trägt und mit dem starren Blick eines Raubvogels Ausschau hält. Schließlich ist *Ein Warasdinischer Tambour* in rotem Umhang dargestellt, der sich mit der Trommel am Rücken auf den Marsch macht (Abb. 16). (Auf kleine Landschaftsausschnitte, die den Stich rechts und links füllen, wird verzichtet.) Ohne jedes Raffinement sind Gesichter und Hände mit wenigen, breiten Pinselschlägen hingelegt und doch wird man gerade in den derben Händen und den mit weißen Glanzlichtern betonten Augen an Mildorfers Bild *Kain und Abel* erinnert, mit dem er 1742 den großen Akademiepreis in Wien gewinnen konnte. Die gekonnt hingeworfenen Weißhöhlungen an Gewand und Waffen verraten einen Künstler,



Abb. 14: Ungar. Tolpatsch, Stift Neustift.

der auch zu subtileren Formen fähig ist. Ein stehender Herr mit Degen und abgenommener Kopfbedeckung hat unleugbare Ähnlichkeit mit bekannten Porträts des *Freiherrn von der Trenck*³⁴.

Damit sind heute aus dem Umfeld des Österreichischen Erbfolgekrieges außer diesen in Anlehnung an Martin Engelbrechts *Milice* entstandenen, kleinformatigen Darstellungen der verschiedenen Hilfstruppen sowie einigen Szenen aus dem weiteren Umfeld des Kriegsgeschehens nur fünf Schlachtenbilder des jungen Mildorfers bekannt. Eine weitere, inzwischen unauffindbare Bataille wurde in den frühen 1930er-Jahren in Budapest versteigert und von K. Garas als mögliche Arbeit Mildorfers in Erwägung gezogen, womit sie, nach einer schlechten Reproduktion zu schließen, sicher recht hatte. Es wäre



Abb. 15: Carlstätischer Fähnrich, Stift Neustift.

allerdings verwunderlich, wenn Mildorfer nicht mehrere solcher aufrührenden Schlachtenbilder in der Art des Antonio Guardi gemalt hätte. Aber gerade durch ihre unrepräsentative Auffassung, die den Krieg nicht glorifiziert, sondern eher anprangert, die keinem Helden ein ewiges Andenken hinterlassen will, sondern der einfachen Soldaten gedenkt, gingen seine Schlachten genauso schnell wieder verloren, wie der Schauer des Krieges selbst verdrängt wurde. Obwohl von den eingangs genannten Autoren, mit den ganz Großen seiner Zunft verglichen, fielen nicht nur Mildorfers Schlachtenbilder ganz in Vergessenheit, sondern sein gesamtes Werk wurde Opfer der klassizistischen Kunstbetrachtung, welche seine Epoche



Abb. 16: Warasdinischer (Varestinischer) Tambour, Stift Neustift.

ablöste. Erst nach kritischem Überdenken der traditionellen Geschichtsschreibung wurde man ihm nun mit dem wiedererwachten Interesse an seiner Ära mehr gerecht. Eine intellektuelle Biografie stellt auch heute noch eine Art Apologie dieses Malers dar, dessen Werdegang wir nun nachzeichnen wollen.

ANMERKUNGEN

- 1 G. Biermann, Deutsches Barock und Rokoko, hrsg. im Anschluss an die Jahrhundert-Ausstellung Deutscher Kunst 1650–1800, Darmstadt 1914, Leipzig 1914.
- 2 K. Rossacher, Der Tiroler Barockmaler Josef Ignaz Mil-

- dorfer in neuer Sicht, in: Alte und moderne Kunst, 123, Salzburg 1972, S. 16 ff.
- 3 Barockmuseum Salzburg, Sammlung Rossacher, Inv. Nr. 0304.
- 4 Rossacher, vgl. oben; E. Leube-Payer, Szenen aus dem Österreichischen Erbfolgekrieg – Zu einigen Gemälden des Joseph Ignaz Mildorfer, in: Barockberichte, Heft 28, 2000, 624 ff.
- 5 J. A. von Lemmen, Tirolisches Künstlerlexikon, Innsbruck 1830, S. 167 ff.
- 6 J. Kronbichler, Michael Angelo Unterberger, 1695–1758, Salzburg, 1995, S. 24.
- 7 J. A. von Lemmen, Tirolisches Künstlerlexikon, Innsbruck 1830.
- 8 L. Popelka, Martin Engelbrecht und die Hilfsvölker Maria Theresias, Ausstellungskatalog: Maria Theresia als Königin von Ungarn, Halbtorn 1980, S. 50.
- 9 Pierre Schreiden, Jacques van Schuppen 1670–1751, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, XXXV, Wien – Köln – Graz 1982, S. 23.
- 10 Brief des F. M. Khevenhüller an Maria Theresia, Wilhering am 18. Januar 1742, in: O. Criste, A. Porges, Österreichischer Erbfolge Krieg 1740–1748, Bd. IV. Wien 1900, S. 253, Amn. 2.
- 11 K. Rossacher, Salzburger Barockmuseum, Sammlung Rossacher, Visionen des Barock, Entwürfe des 17. und 18. Jahrhunderts, Salzburg 1983, S. 310.
- 12 L. Popelka, Schlachten, Schlachten, Schlachten, in: Eine Ausstellung der Gemäldegalerie mit dem Institut für Bildnerische Erziehung, Wien 1984.
- 13 Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Leipzig (1771–1774, 1786, 1792), 1792. S. 55.
- 14 J. G. Sulzer, siehe oben, S. 299.
- 15 O. Criste, A. Porges, Österreichischer Erbfolge Krieg 1740–1748, Bd. IV. Wien 1900, S. 298.
- 16 45 x 67,5 cm, Öl auf Leinwand. Dieses Gemälde sowie die zwei folgenden Bilder, die 1914 in Darmstadt aus dem Besitz Profanter ausgestellt waren, befinden sich heute in Tiroler Privatbesitz.
- 17 45 x 68 cm, Öl auf Leinwand, Tiroler Privatbesitz
- 18 Kriegsarchiv, F. A. Bayern 1742, II. S. 5; Brief Khevenhüllers an Maria Theresia, Landshut, 16. Februar 1742.
- 19 45 x 67,5 cm, Öl auf Leinwand, Tiroler Privatbesitz.
- 20 Venedig, Museum Correr, vgl.: A. Morassi, Guardi, Antonio e Francesco Guardi, Venedig o. D. (1973?), Bd. I. S. 44. Abb. Tafel I.
- 21 K. Rossacher, wie oben, S. 20.
- 22 Beide 122 x 95 cm, heute in der Sammlung M. Crespi in Mailand.
- 23 A. Morassi, Guardi, Antonio e Francesco Guardi, Venedig, o.D. (1973?), Bd. I. S. 102, Katalog Nr. 141 und 142.
- 24 A. Morassi, Guardi, Antonio e Francesco Guardi, Venedig, o.D. (1973?), Bd. I. S. 33.
- 25 A. Morassi, Guardi, Antonio e Francesco Guardi, Venedig, o.D. (1973?), Bd. I. S. 63.
- 26 Dezember 1743 Anzahlung von 100 fl., welche Mildorfers Vater für das auf 500 fl. „accordierte“ Altarblatt seines Sohnes an dessen Stelle vom Prälaten erhielt. Dokumente über Anzahlung (1743) und Quittung für ausgeführte Arbeit (1744), siehe unter: Dokumente 1743, 1744. Erstmals veröffentlicht bei: E. Eccel, Josef Ignaz Mildorfer und das Hochaltarblatt von Neustift bei Brixen, in: Cultura Atesina, 17, 1963, S. 43.
- 27 A. Morassi, Tutti i disegni di Antonio, Francesco e Giacomo Guardi, Venedig, 1975, Katalog Nr. 61–119, S. 90–99. N. Ward Neilson, Notes on Two of the „Fasti della repubblica venezia“ Drawings, in: The Burlington Magazine, Vol. 43, Nr. 818, 1971, S. 271.
- 28 Versteigerung, Dorotheum Wien, 15. März 1977, Nr. 81 und 82. Jeweils Öl auf Leinwand, 27,5 x 31 cm.
- 29 Privatbesitz, Öl auf Leinwand, 36,5 x 25,5 cm
- 30 Ausstellungskatalog Carlo Innocenzo Carloni 1686–1775, Dipinti e bozzetti, Pinacoteca Züst, Rancate, Mailand 1997. S. 116–117, Nr. 21.
- 31 M. Dachs, Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis – Studien zur Wiener Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Habil.-Schrift Uni. Wien 2003, Band II. Abb. 139.
- 32 Dr. Karl Gruber sei für seine Gespräche herzlich gedankt.
- 33 Bestand des Historischen Museums Kroatiens in Zagreb: fünf Tafeln, jeweils 35,5 x 22,8 cm, Öl auf Holz, in Rahmen montiert. 1872 in Innsbruck bei Tschurtschenthaller erworben. Vgl. Katalog Nr. 132 der genannten Ausstellung.
- 34 E. Cyran, Des Friedrich Freiherrn von der Trenck merkwürdige Lebensgeschichte: Memoiren und Historie, Berlin 1996, Abb. 8 und 9.



Abb 17: Michael Mildorfer, Jesus wird von Engeln bedient, Servitenkloster Innsbruck.

LEBENS LAUF

Als Josef Ignaz Mildorfer (Mühldorfer) im Oktober des Jahres 1719 als viertes Kind in eine seit zwei Generationen in Innsbruck wirkende Künstlerfamilie geboren wurde, hatten ihm die Schicksalsgöttinnen ein vorteilhafteres Los vorbereitet als manch einem seiner künstlerischen Zeitgenossen. Dem Taufregister der Innsbrucker Pfarrkirche von St. Jakob ist zu entnehmen, dass er als Sohn des Innsbrucker Malers Michael Ignaz Mildorfer und dessen Frau Ursula Spillmann, der Witwe Joseph (Josef) Waldmanns, am 13. Oktober 1719 vom Cooperator Frans Specker getauft wurde.³⁵ Als Taufpate scheint Michael de Lama, Besitzer von Schloss Büchsenhausen in Innsbruck auf. Dieser typische Vertreter des neuerdings einflussreichen Landadels, dessen Familie einen Probst sowie einen Bürgermeister hervorbrachte, war nicht nur ein Schwager von Kaspar Waldmann, dem bedeutendsten Vertreter dieser Tiroler Künstlerfamilie, sondern auch durch verwandtschaftliche Beziehungen mit einer Reihe anderer Tiroler Künstler verbunden. Dass er zum Taufpaten unseres Malers bestimmt wurde, reflektiert ein allgemeines Ansehen, welches die Malerfamilie Mildorfer in Innsbruck genoss. Von Ignaz' sechs Geschwistern überlebten nur zwei Schwestern das frühe Kindesalter, nämlich Maria Susanna (1714–1753), die später den Innsbrucker Maler Joseph Pögl (Pögel) heiratete, und Maria Anna (geb. 1721–?), eine kränkliche, seit 1759 als Pfründnerin im Innsbrucker Stadtpital lebende Schwester.³⁶

Der Großvater Simon Mildorfer (Mühldorfer) war von Straubing nach Innsbruck gezogen, besaß seit 1677 den begehrten Freibrief, welcher ihm den Weg zur Ausübung der freien Künste ebnete und ihn von der restriktiven Mitgliedschaft der Zünfte befreite. Er wohnte auf der Kohlstatt in Innsbruck und starb 1722, nachdem seine Frau Anna Maria, geborene Freiseisen, die Großmutter unseres Malers, bereits 1716 gestorben war.³⁷ Neben verschiedenen künstlerischen Betätigungen wird im Tiroler Künstlerlexikon besonders Simon Mildorfers 1715 veröf-

fentliches Kupferstichwerk *Economia* hervorgehoben. Für diese erstmals in Schabmanier verfasste Beschreibung der Statuen am Grabmal Kaiser Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck erhielt er 1716 ein kaiserliches Privileg gegen unbefugten Nachdruck.³⁸ Wir wissen außerdem von seiner Innsbrucker Tätigkeit für Joseph Paris von Wolfsturn.³⁹ Simons Tochter, Maria Elisabeth, wurde eine anerkannte Miniaturmalerin, die lange Zeit in Rom lebte und 1763 in Innsbruck starb.⁴⁰ Der Sohn Michael Ignaz Mildorfer (geb. 1690 in Innsbruck, gest. 1747 ebendort), Vater unseres Malers, spielte eine gewisse Rolle als Freskant und Tafelbildmaler in Innsbruck und Umgebung. Er malte Altar- und Tafelbilder (Abb. 17), verfertigte Vorzeichnungen zu Thesenblättern der Innsbrucker Universität⁴¹ und lieferte verschiedene Risse von Altären und anderen plastischen Arbeiten, welche der Bildhauer Nikolaus Moll der Ältere (1676–1754) in Innsbruck ausführte. Mit Josef Waldmann (1676–1712) arbeitete Mildorfer sen. unter anderem in Hofburg und Servitenkirche,⁴² und als dieser 1712 starb, heiratete Michael Ignaz, einer häufigen Gepflogenheit seiner Zeit folgend, die Witwe seines Lehrers und Kollegen, Ursula Waldmann, geb. Spillmann, welche die Mutter unseres Malers wurde.⁴³ Der Hofmaler Hueber wird als Trauzeuge angeführt. Es handelte sich wahrscheinlich um Franz Michael Hueber, jenen Maler, der gemeinsam mit Josef Waldmann die Fresken im Herkulesaal (Vorgänger des heutigen Riesensaals) der Innsbrucker Hofburg ausgeführt hatte.

Ab 2. 12. 1713 wird Michael Mildorfer als Inwohner von Innsbruck bezeichnet und etwas später der Familienwohnsitz am Innrain genannt.⁴⁴ Hier, außerhalb des Stadtores, wurde zwischen 1717 und 1719 auf Initiative einiger Künstler und Handwerker ein neues Viertel entwickelt, in dem auf die speziellen Bedürfnisse dieser Bewohnergruppe eingegangen wurde. Mit Werkstätten, die eigens zum Inn ausgerichtet werden mussten, um Mitbewohner vor

Lärm- und Geruchsbelästigung zu verschonen, zog dieses „Künstlerviertel“ eine Reihe von namhaften Malern, Bildhauern und Architekten an. So wohnten, in unmittelbarer Nähe der Mildorfers, auf Nummer 16, der Hofmaler Hueber (Trauzeuge des Vaters Mildorfer) und im Haus Nummer 12 der Architekt Apeller. Mit der Bildhauerfamilie Moll, die auf Nummer 10 wohnte, verband die Malerfamilie Mildorfer eine über Generationen reichende Arbeitsverbindung.⁴⁵ Sowohl die Mildorfers als auch die Molls gehörten einer gehobenen Gesellschaftsschicht an, wobei die Ersteren schon aus Straubing ihr Familienwappen mitgebracht hatten und die Letzteren sogar in den Adelsstand erhoben worden waren. Das mildorferische Familienwappen, welches unser Maler gerne unter seine Unterschriften setzte, ist ein typisches deutsches, bürgerliches Wappen mit Blumen und Federbusch am Helm. Die Väter Mildorfer und Moll arbeiteten, wie bereits erwähnt, häufig an gemeinsamen Unternehmungen. Genannt seien der Altar im Innsbrucker Brüder- und Siechenhaus von 1725 (1895 abgerissen) und die neue Kanzel der Pfarrkirche St. Jakob.⁴⁶ Letztere wurde am 10. Oktober 1729 von Raphael Donner als eine Arbeit gewürdigt, für welche Nikolaus Moll das Honorar von 600 fl. wohl verdiene.⁴⁷ Es war also sowohl gesellschaftlich als auch künstlerisch ein wohl etabliertes Milieu, in dem Josef Ignaz (1719–1775) seine ersten Jahre verbrachte und schon früh stimuliert wurde. Entsprechend der disziplinenübergreifenden Kunstauffassung der Zeit profitierte er ebenso wie der ungefähr gleichaltrige Balthasar Ferdinand Moll (1717–1785) vom künstlerischen Austausch zwischen den Werkstätten ihrer Väter. Beim jungen Mildorfer, dem angehenden Maler, wurden hier im Bildhauer-Atelier früh jene Fähigkeiten angesprochen, die später zu seiner betont plastischen Auffassung des menschlichen Körpers führen sollten. Aber auch die dreidimensionale Vorstellung seiner sehr überzeugenden Architekturmalerei wurde hier geschult. Der junge Bildhauer Balthasar Moll aber eignete sich ausgeprägt male-

rische Qualitäten vom Malerkollegen seines Vaters an. Auf jeden Fall bahnten sich schon hier Freundschaft und künstlerische Bindung zwischen Joseph Ignaz Mildorfer und Balthasar Ferdinand Moll an, welche über die ganze künstlerische Schaffenszeit der beiden anhalten sollten.

In der Innsbrucker Werkstatt konnte Joseph Ignaz Mildorfer nicht nur aus erster Hand von seinem Vater lernen, sondern sich auch mit dem künstlerischen Material vertraut machen, welches durch die Heirat seiner Eltern den Weg aus der Werkstatt Josef Waldmanns in die der Mildorfers gefunden hatte. Besonders wichtig scheint für ihn dabei der Einblick in die illusionistischen Kompositionen des römischen Barock gewesen zu sein, welche Josef Waldmann durch Vermittlung seines Lehrers Egid Schor in seinen Skizzen und Studien festgehalten hatte. (Vgl. Waldmanns Deckenfresko der Servitenkirche in Rattenberg, dessen illusionistische Komposition auf Pietro da Cortona zurückgeht.) Die Anregungen waren sicher mannigfaltig und die Tiroler Malertradition musste Mildorfer bestens vertraut sein. Dabei darf aber nicht übersehen werden, dass die Innsbrucker Malergeneration, der sein Vater angehörte, zumindest auf dem Gebiet der Deckenmalerei, noch sehr rückständig war. In herkömmlichen Schemen befangen wurde der Primat der Stuckdekoration noch nicht hinterfragt und die Maler gaben sich mit bescheidenen Ausmaßen für ihre Deckenmalerei zufrieden. Folglich konnte Joseph Ignaz Mildorfers Ausbildung bei seinem Vater über eine rein handwerkliche Dimension nicht hinausreichen. Wie wir sehen werden, kann an manchem der zahlreichen Kreuzwegzyklen des älteren Mildorfer die Mitarbeit seines Sohnes angenommen werden, aber auch an verschiedenen Tiroler Fresken des Vaters scheint sich die Hand des jüngeren Mildorfer bereits ablesen zu lassen.

In welchem Jahr der ambitionierte junge Künstler den Plafond seiner Entfaltungsmöglichkeiten in Tirol erreicht hatte und sich in die Reichshauptstadt Wien begab,

ist nicht bekannt. Die Reise von Innsbruck nach Wien dauerte bei einer durchschnittlichen Tagesrate von maximal 50 km eine beträchtliche Zeit, war also kein kleines Unternehmen. Um einem solchen Schritt gewachsen zu sein und sich in der fremden Stadt leichter orientieren zu können, bedurften angehende Künstler meist der Vermittlung anderer, bereits arrivierter Kollegen. Hilfestellungen gingen von Lehrer auf Schüler über, von Freund zu Freund, innerhalb der Familie und von Vertretern einer Sparte der Kunst zu denen einer ergänzenden anderen. In unserem Fall spielten, wie wir sehen werden, mit großer Wahrscheinlichkeit die Bildhauer Moll diese Rolle. Wir werden also nicht weit fehlgehen, wenn wir annehmen, dass Mildorfer mit ungefähr neunzehn Jahren in Innsbruck aufbrach und gemeinsam mit Balthasar Ferdinand Moll in Richtung Wien reiste, beide mit dem Ziel, Mitglieder der *Hof-Academie der Mahlerey, Bildhauerey und Baukunst* zu werden.

Wo sich die Quellen über Mildorfer ausschweigen, scheint es legitim, sich durch Rückschlüsse auf Balthasar Moll zu orientieren, da dessen Entwicklungspfad in großen Strecken frappierende Parallelen zu Mildorfers eigenem Lebensweg aufweist. Wie schon ausgeführt, waren die beiden ziemlich gleichaltrigen Künstler in Innsbruck im gleichen Künstlermilieu aufgewachsen, in dem schon ihre Väter manche gemeinsame Arbeit geschaffen hatten. Mit den handwerklichen Grundvoraussetzungen versehen, kamen nun beide nach Wien, um hier akademischer Bildhauer bzw. Maler zu werden, wobei an der Akademie für beide Kunstsparten dieselben Unterrichtsfächer angeboten wurden, wie Zeichnen nach Werken alter Meister, nach Antikenabgüssen und nach dem Modell. Im Lauf ihres jeweiligen Künstlerlebens arbeiteten Balthasar Ferdinand Moll und Joseph Ignaz Mildorfer immer wieder für dieselben Auftraggeber und befanden sich in vergleichbaren Entwicklungsstufen. Eindrucksvoller Höhepunkt dieser Zusammenarbeit, wenn auch nicht

die letzte gemeinsame Schöpfung, ist die Gestaltung der Maria-Theresien-Gruft bei den Kapuzinern am Neuen Markt in Wien, 1753–1754. Sowohl bei Moll als auch bei Mildorfer wurde aus stilistischen Gründen über Venedigaufenthalte in ihrer Jugend hypothetisiert, ohne diese jedoch eindeutig belegen zu können.⁴⁸ 1745 sind beide als feste Mitglieder der Wiener Akademie angeführt, jener Anstalt, an der sie später selbst von 1751 bis 1759 in ihrem respektiven Fach lehren sollten. Allerdings wurde beiden aus bisher noch ungeklärten Gründen spätestens am 11. September 1759 der Verbleib an der Akademie untersagt. Seit 1748 arbeiteten sie regelmäßig für die Herzogin von Savoyen, geborene Prinzessin von Liechtenstein⁴⁹, und ab den frühen 50er-Jahren an gemeinsamen Projekten für das Kaiserhaus. Als in den 60er-Jahren in Wien kaum noch Aufträge zu vergeben waren, fanden sich beide Künstler immer wieder für die gleichen Auftraggeber in Mähren und Ungarn nebeneinander an der Arbeit. Am 21. August des Jahres 1757 diente Balthasar Moll als Trauzeuge bei der Vermählung seines Freundes⁵⁰ und wurde 1762 Taufpate des einzigen, die frühe Kindheit überlebenden Sohnes von Mildorfer.⁵¹

Doch hier greifen wir im Lebenslauf voraus. Zurück zu den Anfängen in Wien. Balthasar Ferdinand Moll, der bereits 1738 als Anwärter (wenn auch ohne Erfolg) auf den Hofpreis in den Archiven der Wiener Akademie aufscheint,⁵² fand zunächst bei seinem älteren Bruder Nikolaus (1709–1743) Quartier am Salzgries Nummer 186. Hier im kirchenschlägerischen Haus wohnte Nikolaus bis zu seinem Tod im Jahr 1743 und Balthasar mindestens bis zu seiner Hochzeit 1745.⁵³ (Auch Antonio Galli-Bibiena wohnte in diesem Haus.) Die Verbundenheit mit den verschiedenen Mitgliedern der Familie Moll würde auch erklären, wie Mildorfer, ein in Wien bis dahin unbekannter Künstler, so schnell an einen eigenständigen Auftrag in der Größenordnung der malerischen Gesamtausstattung der Hafnerbergkirche „Zu unserer lieben Frauen“

herankommen konnte. Es ist wohl anzunehmen, dass Nikolaus Moll, der ja noch mit der Fertigstellung des Hauptaltars am Hafnerberg beschäftigt war, hier als Vermittler aufgetreten war, bevor ihn 1743 der Tod aus dieser Arbeit riss. Vermutlich hatte er Edmund Tam, den Abt des Benediktinerstiftes Kleinmariazell, welchem der Hafnerberg unterstand, auf seinen Tiroler Familienfreund Mildorfer aufmerksam gemacht. Paul Troger dagegen, dessen Schüler Mildorfer ja nun werden sollte, hatte zum Hafnerberg keinen nachweisbaren Bezug und war in den fraglichen Jahren zwischen 1738 (Mildorfers vermutliche Ankunft in Wien) und 1741 (Mildorfers erster Auftrag für den Hafnerberg) in den niederösterreichischen Klöstern voll beschäftigt. Troger spielte in Mildorfers Leben ausschließlich die Rolle des künstlerischen Lehrmeisters und intellektuellen Vorbildes, nicht die des Vermittlers. Wenn Anton Roschmann (1694–1760) von Mildorfers überaus erfolgreicher „Lehr“ bei Troger spricht, muss es sich um die ersten Wiener Jahre unseres Malers handeln. 1755 berichtet dieser kunstverständige Tiroler Historiograf und Leiter der Innsbrucker Universitätsbibliothek bereits voll Enthusiasmus über Josef Ignaz Mildorfer. In seiner dem Grafen Franz Lactanz von Firmian gewidmeten Beschreibung der Künstler Tirols rühmt er ihn aufs Höchste, indem er schreibt: *Joseph Ignaz Mühdorfer (Mildorfer) von Innsbruck lernte anfangs bei seinem Vater und begab sich hinach nach Wien in die Lehr Paul Trogers und begriff die Grundsätze dieser Kunst so vortrefflich, dass nunmehr seine Stück dem Maister gleich geachtet werden.*⁵⁴ Auf dieser Eintragung beruhen alle weiteren Notizen über seine Lehrjahre bei Paul Troger, von denen wir keinen anderen Beweis haben, als die starke stilistische Abhängigkeit vom großen Meister.⁵⁵ Mehr denn irgendeiner seiner Zeitgenossen zog Troger eine Fülle der im frühen 18. Jahrhundert geborenen Maler in den Bann seiner künstlerischen Persönlichkeit. Nur einige davon, wie Josef Hauzinger (1728–1786) und Johann Jakob Zeiller (1708–1783), werden bei seinen

großen Freskoaufträgen in den niederösterreichischen und mährischen Klöstern oder in Brixen als unmittelbare Gehilfen genannt. Alle anderen, so auch Mildorfer, wurden durch die Anregungen geprägt, die er in seinem Werkstattbetrieb erteilte, oder durch sein Vorbild an der Akademie, mit welcher er als deren prominentester Künstler durch lose Bande verbunden war. Obwohl Troger nie offiziell zum Professor bestellt worden war, wurde die gesamte dritte barocke Malergeneration Wiens durch sein zwingendes Vorbild geprägt. Anstelle der bis dahin obligaten italienischen Studienreise strömten angehende Künstler nun aus allen Teilen Österreichs an die Wiener Akademie, um hier aus zweiter Hand italienisches Formengut zu studieren, das durch ihre älteren Landsleute bereits eine gewisse Eigenständigkeit erlangt hatte. Leider taucht in keiner der zahlreichen Aufzeichnungen über Trogers Gehilfen jemals Mildorfers Name auf. Die näheren Umstände seiner Lehrzeit bei Paul Troger können also nicht mehr rekonstruiert werden. Auch wissen wir nicht, unter welcher Adresse Mildorfer die ersten Wiener Jahre verbrachte, sondern erfahren erst durch seine Vermählung im Jahre 1757, dass er im truckmüllerischen Haus am Salzgries 188, also im Nachbarhaus der Molls wohnte⁵⁶.

Da vor 1741 kein Anzeichen von Mildorfers Existenz an der Akademie überliefert ist, muss er wohl mit Troger zu dessen Freskierungen in den niederösterreichischen Klöstern mitgezogen sein. Wäre er in diesem Zeitraum in regelmäßigem Kontakt zur Akademie gestanden, so hätte er auch, wie so viele andere, seine Pflichten als devoter Untertan erfüllen und sich zur Verteidigung des Vaterlandes dem *freyen Academie Corps* anschließen müssen, welches auf Anregung des Akademiedirektors van Schuppen aufgestellt wurde. Am 10. Mai 1741 wurde die Fahnenweihe des Corps zelebriert und vor Maria Theresia Parade abgehalten, als diese vom Pressburger Landtag zurückkam. Eine Verweigerung, dieser Vaterlandspflicht nachzukommen, war sogar mit dem Ausschluss aus der Akademie be-



Abb. 18: Krönung Mariens, Hafnerberg, Nebenaltar.

droht.⁵⁷ Beide Brüder Moll sind in der Liste des Corps aufgeführt, Mildorfer aber nicht.⁵⁸

Die vielfach idealisierte Kaiserstadt, Ziel ungezählter junger Tiroler Künstler, bot sich zu Beginn der 1740er-Jahre allerdings von keiner einladenden Seite an. Seit 1740 in den Österreichischen Erbfolgekrieg verwickelt, mussten die Auftraggeber ihr Augenmerk auf existenzielle Probleme richten und Kunstangelegenheiten zurückstellen. Um überhaupt als Künstler zu reüssieren, war die Erlangung des großen Hofpreises der Akademie imperativ. Mit diesem Preis versehen, konnte man in die Reihen der *academiciens* aufsteigen, unter denen sich nun Adel und Hof die Künstler zur Ausführung ihrer verbleibenden Projekte aussuchten.



Abb. 19: Hafnerberg, Kirche Außenansicht.

Bei Mildorfer stellte sich der Erfolg erstaunlich schnell ein. Bereits im März 1741 gewann er den (kleinen) Zeichenwettbewerb und ein Jahr darauf den großen Maleriewettbewerb.⁵⁹ Aber schon im Dezember des Jahres 1741, also noch vor der großen Prämierung, hatte er den ersten kirchlichen Auftrag seiner frühen Wiener Jahre erhalten, nämlich bereits in der Wallfahrtskirche am Hafnerberg, die der Ort seines erstaunlich frühen Meisterwerkes werden sollte. Im Stifterbuch, das sich im Pfarrarchiv am Hafnerberg erhalten hat, liest man bei den Abrechnungen des Jahres 1741, dass der „Mahler Mühldorfer ... für den heiligen Dreyfältigkeitsaltar 100 fl.“ bekommen habe.⁶⁰ Das Altarbild stellt die *Krönung Mariens durch die Hl. Dreyfältigkeit* dar (Abb. 18). Ein



Abb. 20: Madonna,
Stift Seitenstetten.

Jahr später bestellte Pater Edmund Tam bei Mildorfer noch ein weiteres Gemälde für den *Anna und Joachim*-Altar, bis dann 1743 an die Ausmalung der Kuppel gedacht werden konnte.⁶¹ Neben den beiden Altarbildern am Hafnerberg stammen aus der ersten Wiener Zeit einige kleinformatige Andachtsbilder, die starke Abhängigkeit von Troger verraten.

Mit der goldenen Medaille der Akademie in der Hand, durch das approbierte Probestück unter die *academiciens* (ordentliche Mitglieder der Akademie) aufgenommen und dadurch zur Niederlassung als freier Maler berechtigt, stand Mildorfer nun nichts mehr zu einer eigenständigen Karriere im Weg.

Und diese begann er in großem Stil mit dem Auftrag zum Hauptkuppelfresko auf dem Hafnerberg, an dessen komplizierten Programm Abt Tam aus Klein-Mariazell bereits arbeitete (Abb. 19). Dem Marienwallfahrtsort entsprechend stellt Maria das zentrale Thema dar, aber nicht in der sehr beliebten Fassung ihrer Krönung oder Himmelfahrt, sondern als Vermittlerin zwischen den Gläubigen und der Hl. Dreifaltigkeit. Mit dem Beginn des Kuppelfreskos (1743) zeichnet sich ein eindrucksvoller qualitativer Sprung gegenüber allen bisherigen Arbeiten Mildorfers ab, der sich nur durch seine Mitarbeit an Trogers zwischen

1738 und 1741 entstandenen Fresken erklären lässt. Hier konnte er Technik und Besonderheiten erlernen, um der Herausforderung gewachsen zu sein, die ein groß angelegtes Fresko an den Maler stellte. Trogers Freskierungen von Geras und Altenburg (1738), Göttweig, Melk, Heiligenkreuz-Gutenbrunn (1739), Seitenstetten, Altenburg und Pressburg von (1740–1742) boten sich sicher zur Mitarbeit an. Wie hätte sich Mildorfer sonst so sehr in die Charakteristik seines Lehrers einfühlend können, als dessen bester Schüler er von den Zeitgenossen gerühmt wurde?

Der Sturz der Verdammten an der Westseite des Kuppelfreskos am Hafnerberg ist ein ziemlich genaues Zitat von Trogers Sturz der sieben Hauptsünden durch den Engel im Abteisaal von Seitenstetten. Sowohl Farbigkeit als auch jene überplastische Darstellung der verzweifelt die Hände ringenden Rückenakte müssen Mildorfer, wenn auch nicht im Entstehungsprozess 1735, sondern vielleicht 1740 angeregt haben, als Troger die Bibliotheksdecke mit der Anbetung des Gotteslammes durch die vierundzwanzig Ältesten freskierte. Wahrscheinlich hatte Troger den einundzwanzigjährigen Mildorfer als Gehilfen nach Seitenstetten mitgenommen. Ein kleines, versuchsweise unserem Maler zugeschriebenes Madonnenbild der Stiftsammlung könnte in dieser Zeit entstanden sein (Abb. 20)⁶² (Öl auf Lwd., 34,5 x 44 cm). Da wir in den Quellen keinen Hinweis auf Mildorfers Mitarbeit an Trogers Freskenwerk finden, wird es immer ein unbeantwortetes Anliegen bleiben, seine Lernerfahrungen hier herauszulesen und aus dem Zusammenhang zu isolieren.

Wie wir gesehen haben, nahm Mildorfer den Österreichischen Erbfolgekrieg mit seinen materiellen Auswirkungen auf potenzielle Auftraggeber zum Anlass, sich in dieser schwierigen Zeit als Schlachtenmaler zu versuchen. Ob auf Bestellung oder aus eigener Initiative entstanden, sind seine Szenen aus diesem schrecklichen Krieg von einer expressiven Dramatik, die ihn als malerisches Talent von höchstem Rang ausweisen. In seinen Schlach-



Abb 2r: Mariä Himmelfahrt, Neustift, Hauptaltargemälde, Detail.

tenbildern, konnte sich der Maler ganz aus den Zwängen des Akademischen befreien und sein ureigenes Talent der Farbenmalerei ausloten. Gerade auf diesem Gebiet brachte Mildorfer, von Troger völlig unbeeinflusst, Leistungen hervor, die zum Originellsten und qualitativ Hochwertigsten gehören, welches der junge Künstler in den ersten Wiener Jahren schuf.

Mildorfers Deckengemälde am Hafnerberg stellt den gewaltigen Auftakt zu einer vielversprechenden Laufbahn als Freskant dar. Für einen in diesem Fach noch unerfahrenen Unternehmer ist die Bewältigung der großen Komposition, die zeitlebens seine figurenreichste Darstellung bleiben sollte, eine grandiose Leistung. Wir wissen wenig über seine Gehilfen, aber allgemein wird Maulbertsch' Mitarbeit am Hafnerberg angenommen.⁶³ In der Auffassung der Freskenumrahmung setzt Mildorfer einen eindeutig unwienerischen Akzent, der seine Tiroler Abstammung verrät. Die Handlung entfaltet sich konzentrisch über einer gemalten Balustrade mit zwei jeweils einansichtig konzipierten Treppenanlagen in der Längsachse der Kirche. Eine Zeichnung in der Grafischen Sammlung Albertina Wien, welche *Die Krönung Marias unter der Hl. Dreifaltigkeit* darstellt, sowie eine Teilstudie im Museum der Bildenden Künste in Budapest sind die einzig erhaltenen Vorarbeiten zum Kuppelfresko. In den Wintermonaten 1743 oder 1744 dürften auch die beiden Blätter für die nördliche und südliche Kirchenwand (*Jesus nimmt Abschied von seiner Mutter* an der Nordwand, *An der goldenen Pforte* an der Südwand) ausgeführt worden sein, denn 1745 wird Mildorfer für die Malerei der Kuppel und zweier Blätter bezahlt.⁶⁴ (Zur näheren Betrachtung siehe unter Kapitel Hafnerberg Abb. 60).

Während sich in Wien die Weichen zum großen Erfolg stellten, betrieb sein Vater in Tirol weiterhin Vermittlungsarbeit, die seinem Sohn den schönen Auftrag zum Hochaltargemälde der Stiftskirche im Augustinerchorherrenstift Neustift bei Brixen einbrachte (Abb. 21). E. Eccel ging davon aus, dass Mildorfer für Paul Troger einspringen

musste.⁶⁵ Viel wahrscheinlicher aber ist der Kontakt über die Familie Waldmann oder über Matthäus Günther zustande gekommen. Sowohl mit Kaspar Waldmann als auch mit Matthäus Günther, den beiden Freskanten des Stiftes, gab es mehrfach Verbindungen aus der väterlichen Werkstatt der Mildorfers in Innsbruck. Mildorfers Mutter war ja in erster Ehe mit Kaspar Waldmanns Neffen, Josef, verheiratet gewesen, mit welchem der ältere Mildorfer viel gemeinsam gearbeitet hatte. Auch lieferte Mildorfer sen., der Vater unseres Malers, zwei Motivbilder ungefähr zur gleichen Zeit nach Schloss Wolfsturn in Mareit (nicht weit von Neustift), als Matthäus Günther dort unter Kontrakt stand. Günther war seit 1736 mit der Freskierung der Stiftskirche in Neustift beschäftigt. Die Arbeiten zogen sich mit dem Chorfresko der Hl. Dreifaltigkeit bis 1743 hin. Das Hauptaltargemälde der *Himmelfahrt Mariens* sollte nun mit der freskierten Dreifaltigkeit ein inhaltliches Ganzes ergeben und offenbar schien der junge Akademiker Mildorfer hierzu bereits genügend qualifiziert. Zwar konnte er das fertige Gemälde nicht persönlich überbringen, da er am Hafnerberg bereits unabhkömmlich war. So unterzeichnete sein Vater an seiner Stelle den Kontrakt und lieferte das Altarbild für ihn nach Neustift.⁶⁶

Am 22. Februar 1745 wurde Mildorfer als *academicien, seconde classe des peinteurs* auf jener Liste angeführt, welche dem *Maréchal de Cour* unterbreitet wurde und heute ein wichtiges Dokument über die Zusammensetzung der Malerschafft an der Akademie darstellt.⁶⁷ Danach musste der Akademieunterricht vier Jahre lang unterbrochen werden, da man sich gezwungen sah, die Räumlichkeiten im östlichen Seitenflügel des Bibliotheksgebäudes zu räumen und dem Hofarzt und Bibliothekspräfekten Gerard van Swieten zu überlassen. Bis 1748 sind von Mildorfer keine Spuren in Wien zu finden.

Da die Freskierung am Hafnerberg 1745 zunächst abgeschlossen war, bestand für ihn offenbar keine zwingende Verpflichtung, in der Hauptstadt zu bleiben, und er begab



Abb. 22: Hirten, Wandfresko, Ansitz Krippbach, Detail.

sich um diese Zeit mit großer Wahrscheinlichkeit nach Mähren, um die Schlosskapelle des gräflichen Serényi-Schlosses in Milotice (Milotitz) mit einem Deckenfresko der *Himmelfahrt Mariens* zu schmücken. Hier mag auch die Prinzessin Maria Theresia von Liechtenstein, seine spätere Auftraggeberin, auf ihn aufmerksam geworden sein, da zwischen der fürstlichen und der gräflichen Familie enge Beziehungen bestanden und die Chronik von manchem Ausflug der Fürsten von Liechtenstein vom nahen Feldsberg (Valtice) nach Milotice berichtet.⁶⁸

Seit Anton Roschmann (1755) wird überliefert, dass Mildorfer 1751 Hofmaler der Herzogin Emanuela von Savoyen wurde. Nun, es handelt sich hier um Maria Theresia Felicitas, Prinzessin von Liechtenstein, verheiratete Herzogin von Savoyen-Carignan, Tochter des Fürsten Johannes Adam. (Die im Archiv der Fürsten von und zu

Liechtenstein gefundenen Abrechnungen mit Mildorfer werden im entsprechenden Kapitel aufgezählt und näher behandelt.) Zwischen 1748 und 1752 führte Mildorfer im *Hochherzöglichen Savoyischen adeligen jungen Herren Stiftsgebäude*, heute kurz Stiftskaserne in Wien bezeichnet, Fresken an den Risaliten des Gebäudes aus, schmückte Festsaal, Spiel- und Billardzimmer mit Deckengemälden und Spalieren und verfertigte verschiedene Tafelbilder. Alle Arbeiten sind mit Akribie in den Rechnungsbüchern vermerkt, allein von den Kunstwerken selbst kann man sich nur mehr, wenn überhaupt, ein vages Bild machen. In seiner ursprünglichen Form hat keines davon das wechselhafte Schicksal dieser Institution, welche der Stifterin so sehr am Herzen gelegen war, überlebt.

Bevor Mildorfer aber seine Gerüste in der savoyisch-liechtensteinischen Ritterakademie aufstellte, tauchte er noch einmal in Innsbruck auf, wo er einige interessante Zeugnisse hinterließ. Anlass seiner Rückkehr nach Tirol war wohl der Tod seines Vaters. Im April 1747 war er bei der Verlassenschaftsabhandlung von Michael Ignaz Mildorfer in Innsbruck anwesend und nahm sein Erbe, bestehend aus einem Drittel der väterlichen Bilder, die er mit seinen Schwestern teilte, in Empfang. Außerdem wurde ihm die väterliche Malerausrüstung vermacht sowie einige Prätiesen und Bargeld.⁶⁹ Vielleicht hatte der kranke Vater ihn auch noch gebeten, einige unfertige Arbeiten für ihn zu vollenden. So könnte in diesem Zeitraum das kleine signierte Fresko der *Anbetung der Hirten* im Ansitz Krippbach bei Hall in Tirol als letzte Gemeinschaftsarbeit der beiden Mildorfer entstanden sein, da man hier neben der Hand des Älteren noch eine zweite, qualitativ hochwertigere erkennen kann (Abb. 22). Mit Sicherheit belegt aber sind einige Ölbilder, die unser Maler für den Innsbrucker Spitalsfriedhof ausführte. Nur das *Jüngste Gericht* hat sich im Prämonstratenserstift Wilten erhalten.⁷⁰

Lange kann der Innsbruck-Aufenthalt nicht gedauert haben, denn 1748 wurde Mildorfer noch einmal zum Haf-

nerberg gerufen, um die Armen-Seelen-Kapelle zu freskieren.⁷¹ Ein weiteres Mal wurde er hier 1752 mit dem Donatusaltarblatt beauftragt und schließlich, ein letztes Mal 1755, mit der Freskierung der linken (südlichen) Kirchentorkapelle und dem dazugehörigen Altarbild des *Hl. Benedikt und seiner Schwester Scholastika*⁷². Damit war das Kapitel Hafnerberg abgeschlossen und er konnte sich ganz seiner Karriere als savoyisch-liechtensteinischer Hofmaler widmen.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts hatte Mildorfer eindeutig einen eigenen, von Paul Troger unabhängigen Wirkungsraum für sich geschaffen. Als *academicien* und savoyisch-liechtensteinischer Hofmaler gelang ihm nun auch der Schritt zum kaiserlichen Hof. Als ungefähr dreißigjähriger Künstler hatte er auf dreierlei sozialen Ebenen Erfolge erzielt, die kausalgenetisch miteinander in Verbindung standen. Das Kaiserhaus war dem Hause Liechtenstein sehr gewogen, hatte Fürst Hans Adam in den Kriegsjahren dem Kaiser doch mehrmals aus finanziellen Kalamitäten geholfen.⁷³ In welchem Naheverhältnis aber seine Tochter, die Herzogin von Savoyen, zum Kaiserhaus stand, geht aus einem Kodizill zu ihrem Testament hervor, in dem sie verfügte, dass ihre gesamten Besitzungen an Kaiser Joseph II. gehen sollten, falls ihre Erben, die jeweils regierenden Fürsten der älteren Linie Liechtenstein, die von ihr bestimmten Auflagen nicht befolgen sollten.⁷⁴

1748 erhielt Mildorfer also den ersten kaiserlichen Auftrag im Zuge der Neugestaltung des Hofburgtheaters. Am 13. Mai 1748, dem Geburtstag Maria Theresias, wurde dieses nach Plänen des Jean Nicolas Jadot (1710–1761) modernisiert und erweiterte Theater wiedereröffnet. Gemeinsam mit den Ingenieuren Quaglio und Fanti sowie dem Vergolder Asdorff (Astorffer) wurde Mildorfer laut Eintragung im Haus-, Hof- und Staatsarchiv am 30. April 1748 für seine Malerei mit 1600 fl. honoriert.⁷⁵ Leider erwähnt Burney in seiner ansonsten sehr detaillierten Beschreibung des neuen Burgtheaters keine Malerei und da



Abb. 23:
Schönbrunn,
Menagerie-
pavillon.

wir diesem Auftrag Mildorfers keinerlei vorbereitende Materialien zuordnen können, ging seine erste kaiserliche Arbeit 1888, bei der Demolierung des Theaters, spurlos verloren.⁷⁶

Mit den kaiserlichen und savoyisch-liechtensteinischen Aufträgen war Mildorfer in Wien so weit ausgelastet, dass er im Jänner 1750 nicht zur Beerdigung seiner Mutter nach Innsbruck kommen konnte. Bei der Vermögensabhandlung verzichtete er auf seinen Anteil zugunsten seiner Schwester Susanne, welche die Mutter gepflegt hatte.⁷⁷

Im Jänner 1750 war der von Kaiser Franz Stephan aus Lothringen mitgenommene Jean Nicolas Jadot de Ville Issey zum kaiserlichen „Bau inspector und Controlor“ ernannt worden und versuchte nun seine dem französischen Rokoko verschriebene Kunstauffassung in Wien heimisch zu machen. Hätte er sein ehrgeiziges Projekt durchführen können und die Hofburg in einen einheitlichen Repräsentationsbau umgewandelt, so wäre Mildorfer vielleicht an einen größeren Auftrag gekommen. Da dieses Vorhaben aber nicht Gestalt annahm, blieb es für unseren Maler außer den Arbeiten an Hofburg- und Kärntnertortheater (1748 bzw. 1763) bei der Freskierung von Jadots Erweiterungsbau der Kaisergruft bei den Kapuzinern (1753–54) und seinem Menageriepavillon im neu errichteten Tier-



Abb. 24: Engel, Detail aus Abb. 86, Verklärung des Hl. Nepomuk, Dub/March (nad Moravou).

garten von Schönbrunn. In Jadots intimmem Menageriepavillon schuf Mildorfer mit seinen zauberhaften Darstellungen aus Ovids Metamorphosen das erste Beispiel reiner Rokokodeckenmalerei auf Wiener Boden (Abb. 23). Untypisch für die Wiener Deckenmalerei nahm Mildorfer hier, wohl auch von Trogers Vorbild unterstützt, verschiedene terrestrische Elemente in die Darstellungen am Plafond auf, um ein arkadisches Szenarium für seine mythologischen Figuren zu suggerieren. Dies sind Relikte

der Anregungen seiner Tiroler Jugendzeit, die als tirolisch gefärbte süddeutsche Eindrücke eine gewisse Sonderheit in Wien darstellen. Dasselbe gilt, wenn auch unter anderem Vorzeichen, für das Fresko in der Kaisergruft bei den Kapuzinern (1753),⁷⁸ wo sich die düstere Vision des Ezechiel mit der Auferstehung der Toten in einem fingierten Landschaftsraum mit Bäumen, Strünken und anderen pflanzlichen Elementen abspielt.

Weitere Tätigkeiten im kaiserlichen Auftrag beschränkten sich auf die Herrschaften Holitsch (Holič) und Sassín (Šaštín) im damalig ungarischen Komitat Neutra. Für die Kapuzinerklosterkirche in Holič, welche Franz Stephan von Lothringen in unmittelbarer Nähe seiner nun auf den neuesten Stand von Kunst und Technik gebrachten Sommerresidenz (nach Plänen von Jadot) errichten ließ, lieferte Mildorfer 1755 drei Altarbilder. Auf der nahe gelegenen kaiserlichen Herrschaft Šaštín aber entstand zur selben Zeit die Wallfahrtskirche *Maria mit den sieben Schmerzen*, deren freskale Innenausstattung durch den Kontrakt mit Joseph Chamant (1699–1767) aus dem Jahre 1754 und die abschließende Signatur mit Datum 1757 zeitlich umrissen ist. Neuerdings tauchen berechtigte Zweifel auf, ob Chamant, der hauptsächlich als Theaterdekorateur bekannte Schüler Galli Bibienas, auch für den figuralen Anteil des Freskos verantwortlich ist. Von mancher Seite wird die gesamte Figurendarstellung Joseph Ignaz Mildorfer zugeschrieben, was ebenso unvertretbar ist, wie die traditionelle Zuschreibung der Gesamtausstattung an Chamant. Durch Stilvergleich können unserem Maler mit Sicherheit zwei der Flachkuppeln über dem Hauptschiff zugesprochen werden, eine dritte nur mit Fragezeichen, ebenso wie einige Gewölbe der Seitenkapellen. Um dieselbe Zeit schuf Mildorfer noch vier Gemälde für die unweit von Šaštín gelegene Wallfahrtskirche in Dub an der March (Abb. 24)⁷⁹.

Mildorfers Arbeiten für das Kaiserhaus entstanden alle im Zusammenhang mit Franz Stephans Hofarchi-

tekten Nicolas Jadot de Ville Issey, der schon allein durch seine französische Abstammung der frankophilen Akademie sehr nahestand. Nach dem Tod Karls VI. fanden die Künstler aus Mildorfers Generation, bedingt durch eine Kombination von ungünstigen wirtschaftlichen und intellektuellen Fakten, ein etwas düsteres Klima in Wien vor. In den Kampf um die Hegemonie im nördlichen Zentraleuropa verwickelt, konnte das Kaiserhaus keine großen Geldsummen für Kunstaufträge aufbringen. Dem Österreichischen Erbfolgekrieg (1740–1748) folgte der Siebenjährige Krieg (1756–1763), der mit dem Frieden von Hubertusburg den endgültigen Verlust der reichen Industrieprovinz Schlesien besiegelte. Die rege Bautätigkeit war in Wien durch erschöpfte Ressourcen vieler adeliger Auftraggeber und durch Mangel an billigem Bauland zum Stillstand gekommen. Hatte es um die Jahrhundertwende gegolten, mit dem Erzfeind Frankreich in jeder Hinsicht in Konkurrenz zu treten, was sich nicht zuletzt in einer geradezu zwanghaften adelig-feudalen Baufreude widerspiegelte, so machte sich spätestens seit Maria Theresias Heirat mit Franz Stephan von Lothringen (1736) eine versöhnliche Einstellung der Habsburger gegenüber Frankreich bemerkbar. (Diese Heirat war allerdings gegen großen Widerstand von Papst Klemens XII. zustande gekommen, dem Franz Stephans Zugehörigkeit zur Freimaurerei ein Dorn im Auge war.) Bereits in den 1740er-Jahren hatte Kaunitz an seinem *renversement des alliances* zu arbeiten begonnen, das, 1756 veröffentlicht, für eine austro-französische Annäherung plädierte, um der wachsenden Gefahr von Preußen besser Widerstand leisten zu können. Durch Franz Stephan und seine Berater hatte nun auch in Österreich eine Entwicklung eingesetzt, die nicht mehr aufzuhalten war und als verspätete Aufklärung bezeichnet werden kann. Um willfährige Untertanen durch Erziehung zu eigenverantwortlichen Bürgern zu formen, wurde nun das Schwergewicht auf Einrichtungen gelegt, die dem Unterricht der Jugend und

der Heranbildung verantwortungsbewusster Staatsbürger dienen sollten. Bezeichnenderweise wurden in den schwierigen Kriegsjahren in Wien die neue Universität und die beiden nun als Bildungsanstalten verstandenen Theater ausgebaut, entstanden Ritterakademien sowie ein Naturalienkabinett und in Schönbrunn die ausgedehnten Gartenanlagen mit der Menagerie, welche der Vertiefung des neu erwachten Interesses an den Naturwissenschaften dienen sollten. Ein breiter Professionalismus war das Ziel, zu welchem die ständig wachsende Bürokratie den Weg ebnen sollte. Wo kaum ein sozialer Bereich von den neuen Tendenzen unberührt blieb, sollten nun auch Aufgaben und Möglichkeiten der Kunst nach einem aufgeklärten Konzept ausgeschöpft werden. Mit dem Tod des Akademiendirektors van Schuppen, 1751 war der Zeitpunkt gekommen, dem künstlerischen Lehrbetrieb fortschrittliche Strukturen zu geben und ein demokratisches Wahlsystem einzuführen. Nach diesem neuen Prozedere wurde Mildorfer am 9. Juni 1751 unter Losy von Losymthals Protektorat erstmals auf drei Jahre zum Professor der Malerei gewählt. Auch in den beiden folgenden Wahlgängen, 1754 und 1757 konnte er diese Position konsolidieren, die allerdings im September 1759 zu einem vorzeitigen Ende kommen sollte. Der genaue Hergang seines Zerwürfnisses mit der Direktion der Akademie lässt sich nicht mehr rekonstruieren. Wir wissen lediglich, dass dem Professor Mildorfer und einigen seiner Kollegen der Verbleib an der Akademie bereits verboten war, als bald nach Martin van Meytens Bestellung zum neuen Direktor auch an der Akademie Kriegssteuern eingehoben wurden. Das knappe Dezennium seiner Lehrtätigkeit genügte aber, um einer ganzen Generation von Akademieschülern seinen unverkennbaren Stempel aufzudrücken.

Als Akademieprofessor konnte er sich nun als standesgemäß betrachten, um beim kays. königl. Cabinets-Mahler Franz Joseph Wiedon (1703–1779) um die Hand dessen Tochter Franziska anzuhalten. Wie schon erwähnt,



Abb. 25: Allegorie der Arbeit, Deckenfresko, Seitenstetten Sommerrefektorium, Detail.

war sein Innsbrucker Freund und Akademiekollege Balthasar Moll Trauzeuge. So ist unter dem Datum 21. August 1757 im Copulationbuch des Schottenklosters in Wien Folgendes nachzulesen: „*Der wohledle und kunstreiche Herr. Josephus Mühldorfer, der Kays. König. Hof Academie Mahler und Professeur, gebürdig in Innsbruck, wohnhaft im Truckmüllerischen Haus nebst dem Neuen Thor: Nimbt zur. Efr. die Jungfr. Franciscam Wiedonin, gebürdig allhie, wohnhaft im väterlichen Haus im tiefen Graben, des H. Francisci Josephi Wiedon Kayser. Königl. Cabinets-Mahler u. Frau Mariae Apolloniae Tochter. Sponsus 5 annis in Parochia; Sponsa semper in Parochia, Testes: Herr Joannes Reichart, bürg. Graissler, Balthasar Moll academischer Bildhauer.*“⁸⁰ Hier im Truckmüllerhaus am Salzgries behielt er wohl seine Werkstatt weiter, während er fortan sehr vornehm im Haus seiner Frau am Tiefen Graben wohnte. In den nächsten elf Jahren wurden dem Ehepaar Mildorfer sechs Kinder geboren, von denen aber alle bis auf einen Sohn im frühen Kindesalter starben.⁸¹ Dieses harte, wenn gleich im 18. Jahrhundert nicht ungewöhnliche Schicksal muss auf dem Gemüt des Malers gelastet haben, der offenbar noch als Junggeselle gütig genug gewesen war, sich um die in Innsbruck verwaisten Kinder seiner Schwester zu sorgen. Der bisher immer als launisch und wenig umgänglich geschilderte Maler scheint ein weiches Herz gehabt zu haben, denn als seine Schwester Susanne, verheiratete Pögl, im Jahr 1753 neun Jahre nach ihrem Mann starb und drei minderjährige Töchter hinterließ, machte der damals noch unverheiratete Mildorfer den Vorschlag, die Waisenkinder zu sich nach Wien zu nehmen.⁸² Mildorfers einziger ihn überlebender Sohn, Joseph Balthasar, das Patenkind des Bildhauers Moll, war mit fünfzehn Jahren kurz an der Akademie inskribiert, aber auch ihn musste Mildorfers Witwe im Jahre 1786 als fünfundzwanzigjährigen Medizinstudenten begraben.⁸³

Obwohl Mildorfer im Gegensatz zu seinem Schwiegervater Wiedon nie kaiserlich königlicher Hofmaler wurde,

erhielt er erneut einen kaiserlichen Auftrag. Als Akademieprofessor war er finanziell direkt dem kaiserlichen Hof unterstellt gewesen und genoss ein entsprechendes Naheverhältnis zum Bauamt. Trotz des Bruchs mit der Akademie hatte sein Ansehen beim kaiserlichen Hof offenbar nicht gelitten, denn 1762 wurde er erneut zum Freskieren eines der kaiserlichen Theater „nebst dem Kärntnerthor“ berufen. Leider wurde auch dieses Theater später abgerissen und Mildorfers Arbeit ging spurlos verloren.

Einige Tage bevor Mildorfers Schwiegervater Franz Joseph Wiedon mit Dominik Gussmann, dem Abt des Benediktinerstifts Seitenstetten, den Generalvertrag über die gesamte Freskomalerei des Sommerrefektoriums ratifizierte, unterzeichnete Mildorfer am 18. Juli 1763 den Vertrag zur Ausmalung der drei kleinen Kuppelfelder an der Decke dieses Speisesaals (Abb. 25).⁸⁴ Mildorfer hatte sich hier gegen Johann Martin Schmidt (den Kremser Schmidt) durchgesetzt, was bei diesem zu einiger Verstörung führte. Schmidt, der schon häufig von Abt Gussmann beschäftigt worden war, hatte unter anderem 1761 in ebendiesem Refektorium einen Gemäldezyklus geschaffen, der sich inhaltlich auf Speis und Trank bezog. (Möglicherweise entstanden Mildorfers Schutzengelbilder ähnlichen Inhalts, die sich heute im Diözesanmuseum von Brixen befinden, aus seiner Auseinandersetzung mit dem Zyklus des Kremser Schmidt, während Mildorfer die Refektoriumsfresken malte).

Mildorfer war also von Winter 1762 bis Sommer 1763 in Wien und Seitenstetten so sehr mit Arbeit versehen, dass er auch nicht nach dem Tod seiner Verwandten Elisabeth Mildorfer, der Schwester seines Vaters, im Jänner des Jahres 1763 nach Innsbruck kommen konnte, wie ursprünglich geplant. Die *Muhme* unseres Malers, wie bereits erwähnt, eine angesehene Miniaturmalerin, die längere Zeit in Rom gewirkt hatte, war zu Ansehen und Vermögen gekommen und hatte nun ihren Anverwandten ein stattliches Erbe hinterlassen. Da Mildorfer aber



Abb. 26: Apollo auf dem Sonnenwagen, Fertöd, Festsaal, Detail des Deckengemäldes.

zur Erbschaftsverhandlung am 19. August 1763 *wegen weiter Entlegenheit und anderen vorfallenden Verrichtungen nicht wohl abkommen* konnte, setzte er *Florian Hieronimus Freyschlag, Inwohner und Tuchmacher bei den P. P. Franziskanern allda zu Innsprugg* als seinen Vertreter ein.⁸⁵

Möglicherweise gelang es ihm aber im Winter 1763 nach Innsbruck zu reisen, um seinen nicht unbeträchtlichen Erbanteil doch in Empfang zu nehmen. Zu dieser Annahme verleitet die Tatsache, dass sich Mildorfer im Dezember 1763 in Passau befand und hier in der Bischofsresidenz den Kontrakt zum Altargemälde der linken Seitenkapelle der Wallfahrtskirche in Šaštín (Sassin) unterzeichnete.⁸⁶ Sechs Jahre nach Abschluss des Freskendekors von Šaštín wurde er ausgerechnet hier vom neuen Prior des Paulinerklosters, Elek (Alexius) Rajtovics, verpflichtet, das Gemälde mit der *Heiligen Familie* für den Josephsaltar in Šaštín zu malen. Da eine der Routen von Wien nach

Tirol über Passau führte, könnte Mildorfer auf der Reise nach Innsbruck in der Bischofsstadt haltgemacht und bei der Gelegenheit den Auftrag für Šaštín angenommen haben. Somit könnten auch jene fünf besonders qualitätvollen Gemälde, die sich heute in Tirol und Südtirol befinden, tatsächlich in diesem Zeitraum entstanden sein, als er sich noch ein letztes Mal in seiner Heimat aufhielt. Wir denken hier an die *Pieta* von St. Moritzen bei Telfs sowie an die *Vier Schutzengelbilder* des Diözesanmuseums in Brixen.

Durch die Kündigung seiner Professorenstelle der finanziellen Sicherheit beraubt, machte sich für Mildorfer schließlich doch die nachlassende Auftragslage in Wien hart bemerkbar. Die wenigen größeren Freskenaufträge gingen hier an ihm vorüber und er musste seine Planung nach Ungarn ausrichten. Denn hier griff gerade jetzt, seit dem Ende der hundertfünfzigjährigen türkischen Fremd-

herrschaft, eine rege Bautätigkeit der adeligen Familien mit großem Schwung um sich. So erhielten Wiener Künstler hier noch Aufträge, als es in Wien kaum noch Arbeit zu sichern gab. Für Mildorfer öffnete sich hier ein neuer Aufgabenbereich, indem er für die großen Magnatenfamilien, die kaisertreuen Esterházy, Grassalkovichs und Forgas zu arbeiten begann. Mitte der 1750er-Jahre hatte er bereits für Franz Graf Esterházy (1715–1785) die Schlosskapelle in Pápa freskiert. (Der spätere ungarische Hofkanzler kannte Mildorfers Wiener Arbeiten in der savoyisch-liechtensteinischen Ritterakademie, wo er selbst als *Directorial Hofrath* gewisse Aufsichtsfunktionen hielt. Aber auch als Direktor über alle kaiserlichen Theater waren ihm Mildorfers Theaterfresken ein Begriff). Nach den Arbeiten in Pápa folgten Tätigkeiten in den Schlössern der Grassakovichs (Pressburg) und Forgachs (Halič) und schließlich erhielt er als Höhepunkt seiner ungarischen Tätigkeit den ruhmreichen Auftrag, in Schloss Fertőd (Esterháza) zu malen. Fürst Nikolaus Esterházy, einen der letzten großen Mäzene, verewigte Mildorfer hier mittels einer Apotheose als Sonnengott (Abb. 26). Ungarns unbeugsames Festhalten an alten landständischen Privilegien ermöglichte dem Adel hier noch jene feudale Lebensform aufrechtzuerhalten, die in den Erbländern durch die zu einem zentralistischen Absolutismus führenden Reformen weitgehend unhaltbar geworden war. Inkarnation dieses späten, im Grunde bereits einer vergangenen Epoche angehörenden Feudalherrn war Fürst Nikolaus Esterházy (1714–1790). Als Majoratsherr verfügte er wahrscheinlich über das größte Vermögen in Ungarn und war durch seine kaisertreue Haltung einer der einflussreichsten ungarischen Vertrauensmänner Maria Theresias. Cousin zweiten Grades des Hofkanzlers Franz Esterházy, wurde er Direktor der neu gegründeten ungarischen Leibgarde, war von Maria Theresia mit dem Mariatheresienorden dekoriert worden und erfüllte sich nun seinen ehrgeizigen Traum, auf ungarischem Boden ein zweites Versailles zu schaffen. (Als Joseph Haydns Mäzen

ist Nikolaus der Prachtliebende berühmt geworden.) Fürst Nikolaus Esterházy ließ den ehemaligen Akademieprofessor Mildorfer am 25. Oktober 1764 in Wien den Kontrakt zur Freskierung der Schlosskapelle unterzeichnen. Zwei Jahre später verpflichtete sich Mildorfer, den Plafond des großen Festsals sowie die Sala terrena zu freskieren, und unterzeichnete diesen Vertrag in Esterháza.⁸⁷

Welche Ehre es wohl für Mildorfer bedeutete, als Maler zu diesem gigantischen Unternehmen herangezogen zu werden! Teile seiner Arbeit bergen in sich zwar bereits Anzeichen von Unsicherheit, die an der Nahtstelle zwischen einer untergehenden alten und einer sich ankündigenden neuen Kunstanschauung zutage traten. Trotzdem trugen sie insgesamt doch zum Zauber der „hochfürstlichen Resistenz“ bei. Eine ganze Reihe Wiener Künstler fand sich hier noch einmal ein, um in einem letzten Aufflackern feudaler Prunkentfaltung ihre Handschriften zur Gestaltung des „Feenreiches Esterháza“ zu vereinen.

Die Arbeit für den Paulinerorden in Šaštín sollte Mildorfer noch einen großen Folgeauftrag für diesen in Ungarn besonders verehrten Orden bringen. Derselbe Bartholomeo Orlay, der in den 1750er-Jahren Prior von Šaštín gewesen war, beauftragte Mildorfer Ende 1769 noch einmal für seinen Orden mit der Freskierung der Wallfahrts- und Klosterkirche Mariathal (ung. Mariavölgy, slow. Marianka) bei Pressburg, der er nun als Prior vorstand. Im Diarium der Pauliner-Ordensbrüder ist 1770 unter Ausgaben Folgendes zu lesen: „*Pro pictura sanctuarii per famosum pictorem Viennensem Mildorfer ...* 896 Fl. 59 den ...“.⁸⁸

Nach dieser späten großen Arbeit wird es auch in den Kronländern ruhig um Mildorfer. In einem letzten Versuch, sich im Alter noch einmal mit der Wiener Akademie zu versöhnen, suchte er 1770 in einem „*untertänigsten Promemoria*“ um die Direktorenstelle an, aber dieser, mit der Anrede „Hochfürstliche Durchlaucht“ wohl schon an Kaunitz gerichtete Antrag musste misslingen. In der Führung der Anstalt wehte bereits ein neuer Wind, und ein

auführerischer Querkopf, der scheinbar Konfrontationen nicht vermied, war nicht gefragt. Somit hatte Mildorfers Funktion an der Akademie unwiderruflich mit seinem Ausschluss während seiner dritten Amtsperiode geendet.

Einzig im Savoyischen Damenstift arbeitete Mildorfer noch bis in seine letzten Jahre. Eine Eintragung unter den laufenden Ausgaben verzeichnet einen kleinen Posten (12,42 fl.) für den Mahler Mülldorfer, wahrscheinlich eine Ausbesserungsarbeit zu einem schon bestehenden Werk. Dies ist die letzte ein Honorar unseres Malers betreffende Quelle, denn aus Wien hören wir nur mehr in seinem Verlassenschaftsprotokoll von Mildorfers Zahlungsschulden an seine Gehilfen für Arbeiten an der Apotheke des Herrn Mafficioli. Er muss also noch bis zum Schluss größere Aufträge angenommen haben, zu deren Durchführung er auch Gehilfen benötigte. Leider wurde die Apotheke des Franz Anton von Mafficioli, „beim goldenen Löwen“ am Stephansplatz 1896 demoliert und wir wissen nicht, ob sich in ihr tatsächlich ein Freskenschmuck befunden hat.⁸⁹ Ein ähnliches Schicksal ereilte die hier ebenfalls erwähnte Mohrenapotheke.⁹⁰

Am 8. Dezember des Jahres 1775 starb Mildorfer im Alter von sechsundfünfzig Jahren bei den Barmherzigen Brüdern in Wien an der „Wassersucht“, einer Krankheit, die sich wahrscheinlich schon lange angebahnt und ihn über seine letzten Lebensjahre zunehmend seiner Kraft beraubt hatte. Ein Künstlerleben, das in seinen Anfängen Großes versprach und dessen Tragik im Klima seiner Zeitspanne lag, ging leise, ohne die gebührende Würdigung zu Ende. Den zweifellos großen Errungenschaften war keine Zukunft gegeben, da ein neu anbrechendes Zeitalter dafür kein Verständnis mehr aufbrachte. Nach dem Tod seiner Witwe Franziska 1795 ging Mildorfers gesamtes Vermächtnis, in dem sich viele Zeugnisse seiner Kunst enthalten haben mussten, gemeinsam mit dem umfangreichen Wiedon'schen Erbe an die Haushälterin und damit vererbten alle Spuren aus seinem unmittelbaren Umfeld.

Nach diesem allgemeinen Überblick über Mildorfers Leben sollen nun die Stationen seiner künstlerischen Entwicklung chronologisch und nach Aufgabenbereichen näher untersucht werden.

ANMERKUNGEN

- 35 Innsbruck, Tiroler Landesarchiv, (TLA), Taufbuch Innsbruck-St. Jakob, Band XVII (1711–1724), 2. Teil, fol. 17 (Matrikenfilm 0971/2): 13. Oktober 1719: *den 13. Ist Herrn Michael Ignatio Milldorffer, Mahlern allhier und Frau Ursula Spielmann ein Sohn Joseph Ignatius von Herrn Franz Specker, Cooperator getauft worden. Gevatter Herr Michael de Lama von Pichsenhausen.*
- 36 Innsbruck, Tiroler Landesarchiv, (TLA), Taufbuch Innsbruck-St. Jakob, Band XVII (1711–1724), 1. Teil, fol. 104 (Matrikenfilm 0971/2): 26. Mai 1714: *Herrn Michael Ignati Milldorfer, Mahlern und Frau Ursula Spillmann ein Tochter Maria Susanna.* Ebenso 0971/2, 2. Teil, fol. 66: 15. Oktober 1721: *Herrn Michael Ignati Mülldorfer, Mahlern allhier, und Frauen Ursula Spillmanin ein Maria Anna Theresia.* (Weitere Kinder wurden dem Ehepaar wohl geboren, waren zu Joseph Ignaz Geburt aber bereits gestorben. Für alle gilt Taufregister (0971/2): 1. Teil: fol. 163, 15. Juni 1716: *Herrn Michael Ignati Milldorfer, Mahlern, und Frauen Ursula Spillmanin ein Tochter Maria Anna Magdalena.* 1. Teil, fol. 186, 13. August 1717: *Dem Michael Ignati Mildorfer, Mahlern und Ursula Spillmanin ein Sohn Joseph Cassianus,* im 2. Teil, fol. 92, 31. Jänner 1723: *Herrn Ignati Muelldorfer, Mahlern allhier, und Frauen Ursula Spillmanin ein Joannes Michael.*
- 37 Über Anna Maria, geborene Freiseisen erfahren wir durch Fischnaler (Manuskript im Stadtarchiv Innsbruck, Regesten XXI., S. 318) von einer Mitgliedschaft bei der St. Agnes Sebastiani Georg-Brüderschaft im Jahre 1683, und im Totenbuch VIII, St. Jakob (0992/3) wird berichtet, dass sie 1716 tot aus der Sill gezogen wurde, nachdem sie in Innsbruck gebürtig und auf der Kohlstatt verheiratet gewesen war.

- 38 J. A. v. Lemmen, Tirolisches Künstlerlexikon, Innsbruck 1830, zitiert bei K. Fischnaler, Innsbrucker Chronik in sechs Teilen, Innsbruck 1929–1934, V, S. 153.
- 39 H. Hochenegg, Die Tiroler Kupferstecher, in: Schlern-Schriften 227, Innsbruck 1963.
- 40 Innsbruck, TLA, Totenbuch VIII, St. Jakob, 1744–1763, 113, (Microfilm 0992/4): „Am 3. Jänner(1763) ist die hoch-edle und kunstreiche Jungfrau Maria Elisabeth Mildorfer nach empfangenen hl. Sacrament ... und ist am nächsten tag bestattet worden ...“
 Siehe auch: Stadtgericht Innsbruck, Verfachbuch 1763 (Band 22/104), fol. 130: 30. August 1763, Vermögensabhandlung Maria Elisabeth Mildorfer, Josephs Tante, (Schwester des M. I. Mildorfer) wohnhaft am Innrain in Innsbruck hatte bei der Tir. Landschaft ... 1736 Nov. 4. ein Guthaben von 1800 fl., von welchem 300 fl. bereits zurückgezahlt worden waren. Das Vermögen wurde aufgeteilt auf: Joseph Ignaz Mildorfer, Maria Anna Mildorfer die Pfründnerin im Innsbrucker Stadtspital, und drei Waisenkinder aus Maria Susanne Mildorfers Ehe mit Ignaz Pögel, der schon 1742 gestorben war, nämlich: Maria Elisabeth, Maria Anna und Maria Magdalena Pögel. Die Mutter der Waisen, Maria Susanne, verheiratete Pögel, war 1753 gestorben. (Da Joseph Ignaz Mildorfer in Wien unabkömmlich war, ließ er sich durch Florian Freyschlag vertreten.) Vgl. auch Schuldverschreibung XVI. Nr. 1933.
- 41 Barock in Tirol, Ausstellung zum Jubiläum 800 Jahre Innsbruck, Innsbruck 1980, Nr. 133, 134, 135.
- 42 K. Fischnaler, Innsbrucker Chronik in sechs Teilen, V. Innsbruck 1930, S. 248.
- 43 Innsbruck, TLA., Traubuch, Innsbruck St. Jakob, Band VIII. (1711–1734), Fol. 21: 25. Juni 1713, Matrikenfilm 0981/4: *Den 25. ist Junggesöll Herr Michael Ignati Milldorfer, Mahler, mit Frauen Ursula Waldmann, gebohrnen Spilmanin, Herrn Johann Joseph Waldmann, gewesten Bürger und Mahler alda seelig hinterlassnen Wittib, von Herrn Michael Peintner, Benefiziaten in der Pfarrkirchen, copuliert worden. Zeugen Herr Joseph Hueber, Hofmahler, und Herr Johann Miller, Schüllhalter.*
- 44 Innsbruck, TLA., Totenbuch VIII, St. Jakob (1744–1763), (Microfilm 0992/4).
- 45 F.-H. Hye, Innsbruck, Geschichte im Stadtbild bis zum Anbruch der Neuen Zeit, in: Tiroler Heimatblätter, 55. Jahrgang II. 2, Innsbruck 1980, S. 99.
- 46 K. Fischnaler, Innsbrucker Chronik in sechs Teilen, V. Innsbruck 1930, S. 340.
- 47 K. Fischnaler, Innsbrucker Chronik in sechs Teilen, Innsbruck 1930, V. S. 23.
- 48 K. Rossacher, Der Tiroler Barockmaler Josef Ignaz Mildorfer in neuer Sicht, in: Alte und moderne Kunst, 1972, Heft 123, S. 16, ebenso: U. König, B. F. Moll – Ein Bildhauer des Wiener Spätbarock, Diss. phil. (masch.) Wien 1976.
- 49 Maria Theresia Felicitas, Prinzessin von Liechtenstein (1694–1772), die Tochter des Fürsten Johannes Adam von Liechtenstein, hatte 1713 Emanuel Herzog von Savoyen-Carignan, einen Neffen des berühmten Prinzen Eugen, geheiratet und lebte seit 1729 verwitwet teilweise auf ihren böhmischen Besitzungen, teilweise in Wien.
- 50 Wien, Schottenkloster Pfarrarchiv, Copulationsbuch, V. 7, 1753–1759, p. 166, l.
- 51 Ebenda, Taufbuch 1762.
- 52 Archiv der Akademie, Prämienprotokoll 1731, fol. 15, 16.
- 53 Copulationsbuch bei den Schotten in Wien, 1743–1748, S. 134.
- 54 A. Roschmann, Tyrolis Pictoria et Statuaria, Ferdinandeum, Ms. Dip. 1032 Innsbruck 1755, Pars II, S. 39, Ibk 1755, Innsbruck Museum Ferdinandeum, Ms. Dip. 1104.
- 55 P. Denifle – A. Dipauli, Nachrichten von den berühmten tirolischen bildenden Künstlern, Innsbruck, 1801, Innsbruck Museum Ferdinandeum, Ms. Dip. 1104.
- 56 Copulationsbuch bei den Schotten in Wien, V. 7, 1753–1759, S. 165.
- 57 Pierre Schreiden, Jacques van Schuppen 1670–1751, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, XXXV, Wien – Köln – Graz 1982, S. 23.
- 58 Wien, Archiv der Akademie der Bildenden Künste, Karton 1706–1741, fsc. 98–100.
- 59 A. Weinkopf, Beschreibung der Kaiserl. Königl. Akademie der bildenden Künste, Wien 1783, 5, S. 51.
- 60 Hafnerberg, Pfarrarchiv, Gedenkbuch, S. 102, transkribiert von Thomas Aigner, S. 23.
- 61 Hafnerberg, Pfarrarchiv, Gedenkbuch, S. 74–75, Transkription Thomas Aigner, S. 16.
- 62 M. Krapf, Paul Troger: Die Ölbilder der Stiftssammlung, Kat. Nr. 12. 16, in: Ausstellungskatalog der Niederösterreichischen Landesausstellung – Kunst und Mönchtum an der Wiege Österreichs, Seitenstetten 1988, S. 145.

- 63 F. M. Haberditzl, Franz Anton Maulbertsch, Sonderheft der Mitteilungen der Österreichischen Galerie Wien, 1977, S. 81 (S. 48 in Frodl Krapf, Hg., 2006).
- 64 Hafnerberg, Pfarrarchiv, Gedenkbuch, S. 75, Transkription Thomas Aigner, S. 16.
- 65 E. Eccel, Josef Ignaz Mildorfer und das Hochaltarblatt von Neustift bei Brixen, in: *Cultura Atesina*, XVII, 1963, S. 22.
- 66 Siehe Kontrakt im Kapitel Frühe Wiener Jahre bis zur Professorenwahl, S. 89, Anm. 139.
- 67 Wien, Archiv der Akademie der Bildenden Künste, Verwaltungsakten 1745, Fasc. 1, Mappe 2, fol. 15, 16, Liste des Académiciens présentée au Maréchal de Cour le 22 février 1745, classe deuxieme.
- 68 Der regierende Fürst war kurz mit der Stieftochter Karl Anton Serényis verheiratet.
- 69 Innsbruck, TLA, VB. (1747, 22/88): 14. April. 1747, Verlassenschaft des Michael Ignaz Mildorfer: Joseph erhält Rüstung (Staffelei etc.) Diamant- und Saphirgoldring ... 8fl. Silberne Schnalle ... 2 fl. Geld ... 66 fl. 40 kr., insgesamt 44 fl. 30 kr. 1/3 der Gemälde ... 64 fl. 30 kr. Da Joseph Ignaz ledig ist, kann Maria Anna seine Anteile verlangen.
- 70 Peter Denifle – Dipauli, Nachrichten von den berühmten tirolischen bildenden Künstlern, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, ms. 1104, parte I–II, 1801.
- 71 Hafnerberg, Pfarrarchiv, Gedenkbuch S. 90: *Im Jahr 1748 ist die Armen Seelenkapellen durch die Jungfrau Marianna Petras hergestellt worden und hat gekostet ... Mahler Mühl-dorfer 86 fl.*
- 72 Ebd., S. 91: *Im Jahr 1752 ist der gegen über stehende Altar S. Donati errichtet worden und hat eben ... Mahler Mühl-dorfer 80 fl. gekoste. Im Jahre 1755 hat er die noch bey dem Eingang der Kirche auszumachen übrig verbliebene Kapell zustandegebracht und solche seinen heiligen Vatter geweiht. Die Herren Kunstarbeiter haben auch ihr letztes Werck um billichen Preis verfertigt ... Herrn Mülldorfer für das Altar Blatt für die Kapellen und grosse Kirchenthorkuppel 80 fl.*
- 73 J. von Falke, Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein, II. Band, Wien 1877, S. 329.
- 74 J. von Falke, Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein, III. Band, X., Wien 1877, S. 363.
- 75 Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Staatskanzlei IV. Interiora, Uniform- Hoftheater, 86, alt 107, 108.
- 76 C. Burney, Des Musikdirektors Tagebuch seiner musikalischen Reisen. II. Bd., Hamburg 1773, S. 158.
- 77 Innsbruck, TLA, St. Jakob, Totenbuch VIII (1744–1763), Microfilm 0992/4, fol. 62. Ebenso: VB. Stadtgericht, Innsbruck 1750, Bd. 22/91, fol. 421.
- 78 Annalen des Wiener Kapuzinerklosters, 1715–1758. Im Jahr 1753 werden die in den Wintermonaten vollendeten Fresken der Kuppel erwähnt, wobei der nachträglich eingefügte Name des Künstlers irrtümlicherweise Obermiller lautet, was ein Fehler des Schreibers ist.
- 79 M. Stehlik, in: *Umeni*, 8, 1960, S. 191, Anm. 8.
- 80 Wien Schottenkloster Pfarrarchiv, Copulationsbuch V. 7, 1753–1759, p. 165, l.
- 81 Wien, Stadt- und Landesarchiv, Totenbeschauptokolle, 1759–1768.
- 82 Innsbruck Tiroler Landesgericht. VB. Stadtgericht, Innsbruck, 1753, Bd. 22/94, fol. 589.
- 83 Wien Schottenkloster Pfarrarchiv, Taufbuch, 1762 (3. März, Pate ist B. F. Moll); Wien, Stadt- und Landesarchiv, Totenbeschauptokolle, 1786.
- 84 Seitenstetten, Stiftsarchiv, Notata Privata, 1761, zitiert bei: P. Benedikt Wagner, Seitenstetten und seine Kunstschatze, St. Pölten 1988, S. 98.
- 85 Tiroler Landesarchiv, Innsbruck, VB. Stadtgericht Innsbruck 1763 (Band 22/104), fol. 130–131.
- 86 Documenta Artis Paulinorum, Budapest 1976, Bd. II, S. 323.
- 87 Vgl. Kontrakt im Kapitel der ungarischen Arbeiten.
- 88 Siehe im Detail das Kapitel der ungarischen Arbeiten.
- 89 L. Hochberger – J. Nogger, Geschichte der Apotheken in Wien, Wien 1917.
- 90 Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, OMaA, Unadelige Verlassenschaften, 788, M – 80–119, Nr. 114.

TIROLER ANFÄNGE

Um Mildorfers künstlerische Anfänge in Tirol sinnvoll zu rekonstruieren, ist es notwendig, die politischen und sozialen Geschehnisse im Tirol des ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhunderts etwas näher zu betrachten. Das Tiroler Kunstklima, in welchem Mildorfers Vater wirkte und Joseph Ignaz seine ersten Anregungen erhielt, befand sich in keiner blühenden Konstellation. Wie in jeder Residenzstadt war auch in Innsbruck die Kunstentfaltung eng mit den Interessen des jeweiligen Landesherren verbunden und erlebte in einem wechselhaften Geschick Phasen größter Blüte und solche von bescheidenen Ausformungen. Nach der verschwenderischen Regierungszeit des Landesfürsten Ferdinand Karl (1646–1654), der zur Finanzierung seines aufwendigen Hoftheater- und Musiklebens so weit gegangen war, diverse österreichische Herrschaftsrechte zu verkaufen, war der Innsbrucker Hof so sehr verschuldet, dass an größere Kunstaufträge kaum zu denken war. Um manche Schuld zu tilgen, sah sich sein jüngerer Bruder und Nachfolger Sigismund Franz gezwungen, ein rigides Sparprogramm durchzuführen, den Hofstaat zu reduzieren und eine bescheidene Hofhaltung einzuführen. Als dann mit seinem Tod 1665 die Tiroler Seitenlinie der Habsburger im Mannesstamm ausstarb und durch die Hochzeit seiner Tochter Claudia Felicitas mit Kaiser Leopold I. Tirols Zugehörigkeit zum Österreichischen Gesamtstaat besiegelt wurde, begann sich das Klima zaghaft von einer Phase künstlerischer Stagnation zu erholen. Um den Verlust der eigenen Landesfürsten und des damit verbundenen Prestiges zu kompensieren, bedrängten die Tiroler Landstände Kaiser Leopold mit der Gründung der Universität, die im Jahr 1669 erfolgte. Durch den Zustrom sowohl deutscher als auch italienischer Studenten und Professoren entfalte sich hier nun eine blühende intellektuelle Atmosphäre, welche den Charakter der Landeshauptstadt neu zu prägen begann. Vom stolzen Sitz des landesfürstlichen Hofes mit eigenem Hofstaat wandelte sich Innsbrucks Profil zu dem

einer Universitätsstadt mit regem internationalem Austausch und intensiver Beziehung zu Wien. Schon hier bereitete sich eine Bewegung vor, die einige Generationen später, in moderner Terminologie ausgedrückt, zum „brain-drain“ der Tiroler Künstler werden sollte, um den „brain-gain“ der Wiener Akademie zu bilden.⁹¹

Denn auch auf künstlerischer Ebene spielte Tirols Lage an der Achse zwischen Nord und Süd eine ähnliche Rolle. Aus Süddeutschland sollten bald mit Künstlern wie Cosmas Damian Asam, Matthäus Günther und anderen die ausgereiften Ergebnisse dessen zurückkommen, was Generationen zuvor von Tiroler Malern als Keim nach München exportiert worden war. Aus dem Süden aber, besonders nach der Öffnung der Grenzen durch den Frieden von Utrecht 1713, machte sich in Tirol zunehmend venezianischer und oberitalienischer Einfluss geltend. Wie auf einer Drehscheibe konnten hier die verschiedenen Impulse zu großem künstlerischem Potenzial geformt werden, das im Sog der zentralen Reichshauptstadt Wien neue Aufgaben zu bewältigen hatte.

Unter dem Tiroler Gubernat Herzog Karls von Lothringen (ab 1679), des Schwagers Kaiser Leopolds, dem die Förderung der Künste am Herzen lag, hatte in Tirol zwar eine rege, von der Familie Gumppe bestimmte Bautätigkeit eingesetzt, in der die Malerei allerdings nur einen untergeordneten Platz einnehmen konnte, da ihr von den traditionellen Stuckateuren nur wenig Freiraum zugebilligt wurde. Eingezwängt in rigorosen Stuckrahmen, welche die Tektonik der Architektur betonten, dienten die kleinformatischen Deckenbilder als Dekor der Gewölbesubstanz, ohne diese illusionistisch auflösen zu können oder auch zu wollen. Erst am Neubau der Innsbrucker Pfarrkirche St. Jakob, in welcher der Füssener Architekt Johann Jakob Herkomer die erste Flachkuppel auf Tiroler Boden schuf, öffnete sich der Weg zu monumentaler Deckenmalerei. 1722–23 führte der Münchner Maler Cosmas Damian Asam (1686–1739)



Abb. 27: Simon von Cyrene hilft Jesus das Kreuz tragen (Kreuzwegstation V), Schloss Sternbach, Kirche.

den grandiosen Freskenschmuck in einer für Tirol bahnbrechenden Manier aus. Es bedurfte also süddeutscher Künstler, um die Befreiung der Malerei aus den Fesseln der Stuckateure zu erlangen und so auch in Tirol den Anschluss an die internationale Monumentalmalerei herzustellen. Durch die erfolgreiche Abwehr der Bayern 1703 in ihrem Selbstbewusstsein bestärkt, gaben die Landstände, Tirols Sonderstellung innerhalb der Monarchie noch einmal betonend, 1724 den Auftrag zum Landhausbau an den Hofbaumeister Georg Anton Gump. Zur Freskierung wurde wieder der schon in St. Jakob bewährte Asam herangezogen. Diese künstlerischen Impulse von auswärts, welche jenseits der Kapazitäten der älteren einheimischen Maler lagen, wurden für den jungen Mildorfer richtungsweisend und zum nachhaltigen intellektuellen Stimulus.



Abb. 28: Jesus fällt zum dritten Mal (Kreuzwegstation IX), Schloss Sternbach, Kirche.

Bei seinem Vater erlernte er wohl die Grundbegriffe seiner Zunft, aber wie so oft stand der junge angehende Künstler den neuen Strömungen dort offen gegenüber, wo der etablierte ältere Meister nicht mehr folgen konnte. Man kann sich vorstellen, mit welchem Staunen der junge Mildorfer das Werden eines großartigen neuen Kunstwillens verfolgte. Die Entstehung von Asams Fresken in St. Jakob und im Landhaussaal sowie die Ausmalung der Stiftskirche in Stams durch den Bergmüller-Schüler Georg Wolcker mussten den Fünfzehnjährigen nachhaltig beeindruckt, und tatsächlich finden sich in seinem frühen Werk am Hafnerberg Reminiszenzen dieser „modernen“ Schöpfungen. Die Werke von Asam, Günther und anderen aus Süddeutschland berufenen Malern mussten den lernbegierigen Joseph Ignaz Mildorfer geradezu überwältigt haben.



Abb. 29: Jesus wird ans Kreuz genagelt (Kreuzwegstation XI), Schloss Sternbach Kirche.

Sein Vater, Michael Ignaz Mildorfer, hatte an Josef Waldmanns größeren Aufträgen mitgearbeitet und später eigenständige Fresken ausgeführt, in den Jahren aber, als sein Sohn in seiner Werkstatt lernte, zwischen 1733 und 1736, entstanden nicht weniger als zehn Kreuzwegzyklen.⁹² Was wäre für den Maler naheliegender, als seinen heranwachsenden, offenbar begabten Sohn an diesen kleinformatischen Ölbildern zu beteiligen (Abb. 27). Und tatsächlich fällt bei einem Vergleich zwischen dem frühen Kreuzweg in Lans (1733) und den später entstandenen zunehmend eine zweite Hand am Werk auf. Das jüngere, ungezügeltere Temperament des Sohnes scheint hier bereits den vorgegebenen Rahmen sprengen zu wollen. So sticht in den 1735 und 1736 entstandenen Zyklen manche Nebenfigur durch besser beherrschte plastische Durcharbei-

tung gegenüber den meist ziemlich steifen Hauptfiguren des Vaters hervor. Ein gutes Beispiel wäre der überzeugend dargestellte Kriegsknecht in Station Nr. IX des ehemals in der Pfarrkirche Patsch in Tirol hängenden Zyklus, der sich heute in Maria Taferl, Niederösterreich, befindet. Ebenfalls in der IX. Kreuzwegstation des Sternbachschlosses Grabenstein-Rizol (Abb. 28) in Mühlau bei Innsbruck (1735) verkörpern alle Figuren, außer dem unter seiner Last zusammenbrechenden Jesus, einen neuen, von Kraft strotzenden Menschentypus und überrascht die Behandlung von Gewändern und Himmel durch eine Spontanität und wesentlich subtilere Gestaltung, die wir dem jüngeren Mildorfer akkreditieren wollen. In der Kreuzanagelung desselben Zyklus dürften alle Figuren außer Christus vom jungen Mildorfer stammen (Abb. 29). Die Passion ist hier gekonnt in einer malerisch angedeuteten Landschaft voll suggestiver Atmosphäre inszeniert. Allein das Eigenleben von Fahne und Gewändern, die wie vom Sturm aufgepeitscht mit den über den Himmel gejagten Wolken das Drama unterstreichen, zeugt von einem künstlerischen Individuum mit großer Fantasie und Überzeugungskraft. Hier liegt mit Sicherheit eine frühe Arbeit Joseph Ignaz Mildorfers vor, in der er bereits sein Talent an den Tag legte, das ihn eines Tages weit über den Horizont seines Vaters hinausführen sollte. Dagegen fällt die kraftlose, durch zu häufige Wiederholung ein und desselben Sujets blutleer gewordene Darstellungsweise des Vaters gewaltig ab. Hier vermögen die teils derben, teils naiven Klischees von Gut und Böse keinen tiefen künstlerischen Eindruck zu vermitteln. Besonders deutlich wird der stilistische Unterschied zwischen dem unter Mithilfe unseres Malers entstandenen, oben genannten Sternbachzyklus und den etwas früher datierten Leidensstationen, welche Mildorfer sen. im Auftrag der Regelhauskirche in Innsbruck alleine geschaffen hatte. Nach Auflösung dieser Kirche gelangte der Zyklus in den Dom (ehemalige Pfarrkirche) von St. Jakob, wo er heute noch hängt. Nur einige



Abb. 30: Wiesenhofkapelle, Altarwand.

Jahre trennen die beiden Passionszyklen, und trotzdem liegt sozusagen eine Generation dazwischen. Obwohl die Bilder der Regelhauskirche mit zwei Metern Höhe nicht gerade kleinformatig sind, haben sie doch den Charakter von zur Vervielfältigung bestimmten Motivbildern. Der schematische Hintergrund wirkt zur Not wie eine Bühnendekoration, vermittelt aber keine Atmosphäre. Immer wiederkehrende Stereotypen der Figuren mögen den gläubigen Betrachter zwar an den bekannten Ablauf des Geschehens erinnern, tief berühren aber können sie ihn nicht. Es fehlt dem älteren Maler an der Beseeltheit, welche sein Sohn Joseph Ignaz, der junge unverbrauchte Künstler, bereits vermittelt. Jedes Werk des alten Mildorfer birgt in sich das Geheimnis, wieweit sich sein Sohn als Schüler und Lehrling mitbeteiligte.

Unter die problematischen Zuschreibungen an Joseph Ignaz Mildorfer fallen auch zwei kleinere Fresken in der



Abb. 31: Wiesenhofkapelle, Deckenfresko, Schmerzhafte Muttergottes.

näheren Umgebung von Innsbruck⁹³. Sowohl dem Fresko der Kapelle beim Wiesenhof unweit der Martinskirche von Gnadenwald als auch demjenigen der Turmkapelle in Ampass muss man sich skeptisch nähern. Die Wiesenhofkapelle wurde 1732 geweiht und W. Köberl konnte das Chronogramm am Deckenfresko als 1740 entziffern. Köberl und Krapf versuchten, die Fresken Joseph Ignaz Mildorfer durch Stilvergleich zuzuschreiben. Zunächst hat man es in der kleinen Kapelle mit einem versierten Architekturmaler zu tun (vielleicht der jüngere Mildorfer?), darüber hinaus mit zwei verschiedenen Händen in Altar- und Deckenbereich. Somit könnte Mildorfer am Fresko in dieser Kapelle noch knapp vor seinem Aufbruch nach Wien mitgemalt haben und wir hätten hier seine ersten Versuche im Medium Fresko vor Augen. Sicher war sein Vater mit einer Gruppe von Gehilfen, worunter sich wohl auch Joseph Ignaz befand, am Werk. (Die Wiesenhofka-

pelle liegt in unmittelbarer Nähe zur Martinskirche in Gnadenwald, in der Mildorfers Vater 1743 sein Hauptwerk schaffen sollte, und könnte diesem als Wegbereiter dorthin gedient haben). Eine unanfechtbare Zuschreibung ist nahezu unmöglich, da uns einerseits jede schriftliche Quelle fehlt, wir andererseits aber auch kein Vergleichsbeispiel heranziehen können, um uns ein Bild von Mildorfers Fähigkeit als Freskant vor seiner Begegnung mit Paul Troger und der Wiener Akademie machen zu können. Folglich bleibt jeder Versuch einer Zuordnung rein spekulativ und als solcher nicht ganz befriedigend.

Dennoch lohnt es sich, die reizvolle Ausstattung der Wiesenhofkapelle näher zu betrachten. Bei Restaurierungsarbeiten der Kapelle entfernte man den barocken Holzaltar und fand dahinter, von der Zeit unberührt, die schwungvoll in Fresko gemalte Scheinarchitektur eines Altars, der von anbetenden Engeln und Putten auf Wolken belebt ist (Abb. 30). Mit zwei in Grisaille ausgeführten Heiligenfiguren gruppieren sie sich um eine spätgotische Kreuzigungsgruppe. Kronbichler vertritt die Ansicht, die gemalte Altarwand habe eine Art Verlegenheitslösung dargestellt, um den aus irgendwelchen Gründen zu einem gegebenen Zeitpunkt noch nicht fertigen vollplastischen Altar (Föger zugeschrieben) vorübergehend zu ersetzen.⁹⁴ Es musste also schnell gehandelt werden, um mit einer ephemeren Lösung den Zeitraum bis zur Lieferung des endgültigen Altars zu überbrücken. An der Decke der Kapelle ist in auffallend hellen Farben die von Heiligen umgebene schmerzhaft Mutter Gottes in einem Vierpassrahmen dargestellt (Abb. 31).

Wie groß der Anteil von Mildorfer junior wirklich ist, kann nicht ganz genau beurteilt werden. Der linke Engel der Altarwand (aus der Sicht des Betrachters), der mit zurückgeworfenem Kopf zum Kreuz aufsieht, in bewegter Geste die Hand an sein Herz legt, ist in ein unruhig changierendes Gewand gehüllt. Haartracht, Hände und betont liebliche Gesichtszüge sind den musizierenden

Engeln aus dem Fresko der Martinskirche von Mildorfers Vater so ähnlich, dass wir auch hier den älteren Mildorfer als Autor vermuten (Abb. 32). Die entsprechenden Engel auf der rechten Seite aber sind weniger geziert, herber im Gesichtsausdruck und ruhiger in der vollplastischen Gewandbehandlung. Dem Typ nach kann man sie in das frühe Werk unseres Malers einreihen (Abb. 33).

An der rechten Altarseite sind gewisse Ähnlichkeiten der weiblichen Figuren mit denen im *Jüngsten Gericht* zu sehen, das Mildorfer 1748 für den Friedhof der Innsbrucker Spitalskirche malte.⁹⁵ Das Wiltener Bild⁹⁶ aber zeigt bereits das Ergebnis des akademischen Studiums und ist deshalb wenig zum Vergleich mit dem frühen Fresko geeignet.⁹⁷ Es liegen ungefähr acht Jahre zwischen den kleinen Fresken der Wiesenhofkapelle und dem Gemälde, das ihre Zuschreibung sichern soll. Jahre, in denen Mildorfer in Trogers Werkstatt in Wien arbeitete, an der Akademie studierte und die beiden Preise gewonnen hatte. Verlässlicher als das Wiltener Bild von 1748 ist ein Vergleich mit einer Reihe von kleinen Bildern des Jesuskindes mit der Madonna vom Beginn der 40er-Jahre. Um 1741 malte Mildorfer in mehrfacher Ausführung kleine Andachtsbilder, die paarweise den Jesusknaben mit Maria und im Pendant mit Joseph darstellen. Insgesamt kennen wir heute drei verschiedene Paare, wovon eine Tafel in Salzburger Privatbesitz 1741 datiert ist.⁹⁸ Besonders der innere Engel der rechten Altarwand der Wiesenhofkapelle hat dasselbe Profil und die eigenartige Hand mit dem abgespreizten kleinen Finger, wie die Madonnen der genannten Andachtsbilder (Abb. 44). Auch die Gewandbehandlung in etwas spröden Wellen und Tälern mit gelegentlich scharfen Kanten kann einem Vergleich standhalten. Mit der geraden Stirne und den gewölbten Augenlidern ist Maria aus dem Andachtsbild dem äußerst rechten Engel der Wiesenhofkapelle so verwandt, dass man dieses erste datierbare Bild und seine Repliken als Grundlage heranziehen kann, um Mildorfer einen Teil, aber noch einmal sei betont, nur



Abb. 32: Michael I. Mildorfer, Engel, Detail aus Abb. 30.



Abb. 33: Joseph Ignaz Mildorfer, Engel, Detail aus Abb. 30.

einen Teil der Wiesenhofkapelle zuzuschreiben. An W. Köberls Vorschlag, Joseph I. Mildorfer als den alleinigen Freskant der Wiesenhofkapelle anzusehen, können wir uns nicht anschließen. Aus praktischen Gründen wohl deshalb nicht, weil unser Maler allerspätestens um 1740, wahrscheinlich aber schon früher nach Wien aufgebrochen war und sich für den Zeichenwettbewerb der Akademie vorbereitete, den er ja schon im März 1741 gewann. Es wäre ihm also nicht genügend Zeit für die Ausführung der beiden Fresken geblieben. Außerdem hatte er ja zu diesem Zeitpunkt noch keinen Beweis seiner Fähigkeiten als Unternehmer eines größeren Werkes geliefert und wäre folglich sicher nicht alleine an diesen Auftrag herangekommen. Es handelt sich hier mit Sicherheit um eine Gemeinschaftsarbeit der beiden Mildorfer mit einem „Team“ von anderen Malern, wobei es unklar ist, ob der Sohn außer im Altarbereich auch an der Decke mitgearbeitet hat.

Im Jahr 1717 wurde im Zuge der Barockisierung der St.-Johannes-Kirche in Ampass, im Mittelgebirge über Innsbruck, eine neue Glocke erstanden, die sich für den gotischen Glockenturm als zu schwer erwies, worauf im Jahre 1739 ein eigener Turm für das Geläut gebaut wurde. Der für die Aufhängung der großen Glocke erstaunlich

niedrige Turm ist im Erdgeschoss zu einem mit einer Stichkappentonne eingewölbten Andachtsraum ausgebaut, dessen Stirnwand und Decke als Fresko dekoriert sind. In der Stirnwand des niedrigen Raumes befindet sich in einer flachen Nische in Stuckornament eingelassen eine Kopie des Mariahilfer Muttergottesbildes von Lucas Cranach. Die Fensteröffnung darüber miteinbeziehend, ist die gesamte aufgehende Wand durch eine gekonnt gemalte Scheinarchitektur zu einem fingierten Altar erweitert (Abb. 34). Ein sehr gewandter Architekturmaler war hier wie auch in der Wiesenhofkapelle am Werk, der mit großer Akkuratess einen barocken Altar mit flankierenden Doppelsäulen unter stark verkröpftem Gebälk vortäuschte. Über der realen Fensteröffnung, die als Altaraufsatz in die Scheinarchitektur integriert ist, geht die gemalte Marmorimitation in eine Art Draperie über, die den ganzen Altar wie in einer Theaterdekoration zusammenhält und gleichzeitig den Übergang zum Gewölbe herstellt. Dieser dekorative Aufbau wird von duftig gemalten Wolken durchbrochen, auf denen sich Engelchen tummeln und die Heiligen Vitus und Johannes stehen. Über dem Täufer sitzt Anna mit dem Buch in der Hand und blickt zu Maria, die, mit Lilie und Sternenkranz auf



Abb. 34: Illusionistischer Altar, Wandfresko, Turmkapelle Ampass.

der Mondsichel stehend, als Immaculata charakterisiert ist (Abb. 35). Zuoberst, in Licht aufgelöst, ist die Heilige Dreifaltigkeit mehr angedeutet als körperlich ausgeführt. Christus unter dem Kreuz wirkt in der Ausführung unfertig. In seinem Gewand ist die Farbe, der Lavierung an einer aquarellierten Zeichnung vergleichbar, als Tiefe schaffendes Mittel über die Vorzeichnung gelegt. Die Darstellung der Personen, besonders in der Höhe der Heiligen Dreifaltigkeit, fällt durch eine gewisse Unsicherheit und grobe Vereinfachung der plastischen Gestaltung auf.

Da keine Quellen zur Entstehung der Fresken erhalten sind, wurde der Versuch unternommen, die unbekanntere Arbeit, die wohl einen gewissen Liebreiz ausstrahlt, unter



Abb. 35: Immaculata, Turmkapelle Ampass, Deckenfresko.

Mildorfers Namen einzuordnen.⁹⁹ Allerdings stoßen wir dabei auf große Probleme, besonders chronologischer Natur. Will man die Hypothese von Mildorfers Autorschaft unterstützen, so lässt die Qualität des kleinen Freskos nur an die frühe Schaffenszeit denken, nämlich vor Mildorfers Kontakt mit Troger. Sowohl Farbgebung als auch Physiognomie der beiden männlichen Figuren sind sehr auffallend und prägen sich dem betrachtenden Auge stark ein. Aber weder Johannes der Täufer noch der heilige Vitus haben irgendeine Verwandtschaft mit Mildorfers Figuren. Nachdem der Umbau erst 1743 abgeschlossen wurde, muss Mildorfer als Autor ausgeschieden werden, da er zu diesem Zeitpunkt schon in Wien und erwiesener-



Abb. 36: Immaculata, Gnadewald, St. Martin, Seitenaltar.

maßen unabhkömmlich war.¹⁰⁰ Eine spätere Hinzufügung des Freskos in den bereits fertiggestellten Bau kommt aus stilistischen Gründen nicht mehr in Frage, da zu dieser Zeit schon das überaus qualitätsvolle Himmelfahrtsfresko der Schlosskapelle von Milotice entstanden war, ein Werk von solcher Reife, die in Ampass auch nicht annähernd erreicht ist. Mildorfers Begegnung mit Paul Troger, die um 1738–40 stattgefunden haben muss, hatte solch eine nachhaltige Wirkung auf den Schüler, dass er ab diesem Zeitpunkt bis in die 50er-Jahre in Komposition, plastischer Gestaltung der Figuren, im Figurentyp und der Monumentalität seiner Ausführung nie mehr die Nähe zum großen Vorbild verleugnen konnte. All diese Elemente sucht man in Ampass vergeblich. Vielmehr denkt man an süddeutschen Einfluss. Wesentlich überzeugender ist Mackowitz' Zuschreibung an Joh. Michael Strickner (1720–1759).¹⁰¹ Zum stilistischen Vergleich kann dessen



Abb. 36a: Signatur, Detail aus Abb. 36.

Fresko der Kapelle in Kranebitten aus dem Jahr 1752 herangezogen werden, wo die Immaculata wie ein Gegenstück zur gleichen Personifikation in Ampass erscheint.

An zwei Altarblättern jener St.-Martins-Kirche in Gnadewald, deren Decke 1743 von Mildorfer sen. freskiert wurde, muss der Anteil von Vater und Sohn neuerlich überlegt und richtiggestellt werden. Köberl schrieb 1969 in seinem verdienstvollen Aufsatz das rechte Seitenaltarbild mit der *Immaculata* Mildorfer jun. zu, da er dessen Signatur an der Sensenklinge zu lesen vermeinte (Abb. 36).¹⁰² Tatsächlich ist das Bild mit M. I. Milldorffer, also dem Namen des Vaters bezeichnet und nach Erich Egg bereits 1724 entstanden (Abb. 36a).¹⁰³ In derselben Kirche zierte jedoch ein weiteres Mildorfer sen. zuzuschreibendes Bild der *vierzehn Nothelfer* den linken Seitenaltar, in dem wir die Mithilfe seines Sohnes feststellen können (Abb. 37). In einer figurenreichen, etwas unübersichtlichen



Abb. 37: 14 Nothelfer, Gnadenwald, St. Martin, Seitenaltar.

Komposition sind die Heiligen unter der Heiligen Dreifaltigkeit versammelt, wobei die Darstellung der einzelnen Personen in einer minutiösen, etwas kleinlichen Detailschilderung von Kleidung und Physiognomie schwelgt. Nur der heilige Christophorus links fällt durch eine großzügigere Auffassung auf und sticht durch Gesichtszüge, die wir bei Mildorfer jun. immer wieder finden werden, aus der übrigen Schar der Heiligen hervor (Abb. 38). Auch der heilige Florian in Rückenansicht, der auf der gegenüberliegenden Bildseite mit muskulösem Oberkörper in bewegter Gestik das Schema der artig gestikulierenden Nothelfer durchbricht, scheint vom jungen Mildorfer zu stammen.

Neben den Erfahrungen im väterlichen Betrieb wirkten natürlich alle Tiroler Maler seiner Zeit anregend auf den jungen Künstler. Hier kommen neben den Werken der Waldmann-Familie besonders die Altargemälde des



Abb. 38: Christophorus, Detail aus Abb. 37.

Brixener Hofmalers Johann Georg Dominikus Grassmair (Grassmair) infrage. Gleich alt (1691–1751) wie Mildorfer sen., hatte dieser Maler eine ungleich prominente Ausbildung genossen, die ihm nach Lehrjahren bei Alberti in Cavalese, Lazzarini in Venedig und an der Akademie in Rom als angesehenen „Weschländer“ die ruhmreiche Position eines Hofmalers sowohl in Donaueschingen als auch in Brixen einbrachte. Ab 1724 ist er in Wilten nachweisbar und stattete so manche Innsbrucker Kirche mit Altarbildern aus, die der junge Mildorfer an Ort und Stelle studieren konnte. In der 1724 wiederingeweihten neuen Pfarrkirche St. Jakob hingen gleich drei seiner Altargemälde (*Mariae Himmelfahrt*, *Hl. Sebastian*, *Hl. Nepomuk*). Aber gerade auch in jenen Kirchen, in denen Vater Mildorfer arbeitete und sich sein Sohn als junger „Lehrling“ sicher oft aufhielt, befanden sich Grassmairs Bilder, nämlich in der Serviten- und der Regelhauskirche. Von



Abb. 39: Anbetung der Hirten, Krippbach, Schlosskapelle.

Abb. 39a: Signatur, Detail aus Abb. 39.





Abb. 39b: Hirten, Detail Abb. 39.



Abb. 39c: Stifter, Detail Abb. 39.

Grasmairs Landschaftsmalerei wird sich Joseph Ignaz Mildorfer auch frühe Anregungen geholt haben, die später in seinen grandiosen Schlachtenbildern einen Nachhall finden sollten. Mit etwas Fantasie kann man sogar Mildorfers sehr eigenwilligen Frauentypen mit den stark gewölbten Augenlidern in Grasmairs Madonnen vorausahnen. (Vgl. Grasmairs *Ruhe auf der Flucht*.)¹⁰⁴

Seit langer Zeit werden *Der marianische Bund* (Öl auf Leinwand, 216 x 134 cm) und *Die armen Seelen hoffen auf die Eucharistie* (Öl auf Leinwand, gleiche Größe wie das Pendant) in der Pfarrkirche von Lans in Tirol Joseph Ignaz Mildorfer zugeschrieben, obwohl das Erstere links unten mit M. Ygn. M, den Initialen seines Vaters, bezeichnet ist.¹⁰⁵ 1733 hatte dieser für die Kirche einen seiner vielen Kreuzwegzyklen gemalt, der sich noch in der Kirche befindet. An der linken Seitenwand der Kirche hängen die beiden genannten Gemälde, für die sich leider keine archivalische Grundlage finden lässt. Wann sie zum ersten Mal unserem Maler zugeschrieben wurden, ist nicht klar, da schon Peter Denifle 1801 seine Zweifel äußerte und eher Mildorfers Schwager, den Maler Joseph Pögel, als Urheber sehen wollte.¹⁰⁶ In den letzten dreißig Jahren wurde immer wieder versucht, unidentifizierbare Tiroler Werke mit

Joseph Ignaz Mildorfers Namen in Verbindung zu bringen. Weil von seiner Hand sowohl inhaltlich als auch qualitativ solch unterschiedliche Leistungen hervorgebracht wurden, ist die Verlockung groß, ihm allzu schnell manch schwer einzuordnendes Bild in Tirol zuzuschreiben. Auch in unmittelbarer Nähe seiner väterlichen Werkstatt darf man ihn nicht voreilig als den Autor ansehen, wenn eines der Werke seines Vaters aus dem gewohnten Rahmen fällt.

Ein neuerlich gefundenes, signiertes Fresko unweit der Martinskirche von Gnadenwald besitzt allerdings gewisse Glaubwürdigkeit dieser Familientätigkeit.¹⁰⁷ An diesem, 1999 bei der Restaurierung der Schlosskapelle des Ansitzes Krippbach in Absam bei Hall in Tirol unter vier Farbschichten wiederentdeckten Fresko lässt sich eindrucksvoll demonstrieren, wie Vater und Sohn an einem Vorwurf ihre jeweilige Formensprache nebeneinandersetzen (Abb. 39). Das kleine Fresko (2,40 m hoch und 1,80 m breit) mit der *Anbetung der Hirten* ist rechts unten mit Mildorffer signiert und weist den Rest eines Datums auf, das man 1742, 1743 oder 1747 lesen kann (Abb. 39a). In einheitlicher Technik gemalt, weisen die vier Tagwerke jedoch starke stilistische Unterschiede auf, in denen man die Hände von Vater Mildorfer und Sohn auseinander-

halten kann. Die Linie eines gemalten Vierpassrahmens geschickt in die Komposition mit einbeziehend, baut der Künstler (die Künstler?) die Handlung wie auf einer Bühne vor dem Betrachter auf. (Die fehlende originale Stuckeinfassung konnte bei der Restaurierung durch Grisaillemalerei wirkungsvoll ersetzt werden). Über die steinerne Umfassung eines Wasserbeckens im Vordergrund wird der Blick auf die im Zentrum in größter Helligkeit erstrahlende Madonna gehoben. Durch das Licht des Nimbus wirken Muttergottes und das auf einem strohgefüllten Weidenkorb hoch aufgebettete, bloße Jesuskind entmaterialisiert und illusionistisch entrückt. An den Wangen des Vierpasses erscheinen rechts (aus der Perspektive des Betrachters) ein Stifter mit anbetenden Hirten und links heraneilende Hirten dem Betrachter näher und in kräftigeren Farben. Zwischen einer angedeuteten Scheinarchitektur senkt sich auf Wolken der Chor der Engel mit der Gloriole über das Geschehen. Wenn in der rechten Bildhälfte Ergriffenheit und Ruhe herrschen, sind die Figuren links in einem Zustand von Staunen und Erschrockenheit in voller Dynamik erfasst. Rechts kniet ein älterer Hirte neben seinem dargebotenen Schaf. Daneben faltet ein vornehmer Herr in grünem Mantel mit Pelzbesatz demütig die Hände. Vielleicht handelt es sich hier um ein Selbstporträt des Malers oder um einen Stifter. Auf der gegenüberliegenden Seite ist die Figurengruppe von gesteigerter Bewegtheit erfasst, die auf ein anderes Maler temperament, eben das des jüngeren Mildorfer, hindeutet (Abb. 39b). Wie alle seine Wiener Studienkollegen, so verwendete auch Joseph Ignaz Mildorfer immer wieder die gleichen Bewegungsschemen, welche an der Wiener Akademie am gestellten Modell oder anhand von Stichen nach älteren Meistern studiert wurden. Ganz typisch ist die erschreckt ausfahrende Geste der mittleren Figur, ebenso die Gebärde des Hirten mit dem Stock. Wie steif und ungenlenk wirken dagegen die Figuren rechts im Bild, die Mildorfers Vater schuf. Der Hirte scheint hier in

seiner Drehung gewaltsam in die zweidimensionale Ebene gedrückt zu sein, Josef trägt Gesichtszüge, die wir aus den Kreuzwegzyklen des älteren Mildorfer kennen. Der liebevoll gemalte, blauäugige Ochse hat etwas rührend Naives an sich, was nichts vom Können von Mildorfers Sohn verrät, an dessen dramatische Schlachtenbilder mit den meisterhaften Pferdedarstellungen wir hier denken (Abb. 39c). Vielleicht half Mildorfer seinem Vater knapp vor dessen Tod.

1879 wurde auf der tirolisch-vorarlbergischen Kunstausstellung in den Räumen der Universität Innsbruck unter Katalognummer 88 *Das Martyrium der Hl. Katharina* als Werk Joseph Ignaz Mildorfers ausgestellt.¹⁰⁸ Das Ölgemälde mit den Maßen 66 x 40 cm befand sich damals im Besitz von Adele Tschurtschenthaler, geb. von Gasteiger (Abb. 40). Als Entstehungszeit wurde seither immer der Raum um 1747–48 angenommen, offenbar aus der Vermutung, Mildorfer habe es zur selben Zeit gemalt wie das ebenfalls ausgestellte, aus dem Besitz des Klosters Wilten stammende *Jüngste Gericht* (Katalognummer 84).¹⁰⁹ Die stilistischen Unterschiede zu diesem mit Sicherheit 1748 entstandenen Gemälde sind jedoch erheblich, sodass man schließen muss, dass das Martyrium wesentlich früher, wahrscheinlich noch in Innsbruck oder bald nach Mildorfers Abreise nach Wien entstanden ist.

Die Komposition der *Hl. Katharina* wirkt wenig straff, der architektonischen Staffage fehlt der Bezug zum Handlungsraum. Trotzdem besticht das Bild durch seine malerische Qualität und schöne Farbgebung. Die einzelnen Figuren sind voll Schwung gemalt. Katharina steht in der Mitte des Bildvordergrundes, zu ihren Füßen liegt das zerborstene Rad. Ein Ministrant eilt mit dem geschwenkten Weihrauchgefäß zum Trost auf sie zu, während sie vom Folterknecht an einem Seil fortgezogen wird. (Die Profilfigur des Ministranten ist Trogers *Anbetung der Könige* aus der Welsberger Pfarrkirche entlehnt.) Zwischen dem hart agierenden Schergen und der unbewegten



Abb. 40: Hl. Katharina,
Wien, Kunsthandel
Hofstätter.



Abb. 41: Piazzetta, Vision Johannes des Täufers, Padua, Museo del Santo.

Heiligen, die mit der Hand zum Himmel deutet, springt eine Diskrepanz ins Auge, die auf das feine psychologische Verständnis unseres Malers hinweist. Auf einem Podest rollt der Scharfrichter in Vorbereitung seiner grausamen Aufgabe die Ärmel hoch, während ihm ein Mann aus dem Hintergrund das Schwert bereithält. Frauen, Kinder und Kriegsknechte sind um den Sockel einer Säulenarchitektur versammelt. Der heidnische Priester, ein Greis in grauer Toga mit dem Lorbeerkranz auf dem Haupt, hält Katharina eine Statuette entgegen, sie aber bleibt standfest, weist ihn ab und deutet zum Himmel zu ihrem erlösenden Gott. Die freie Malweise bewirkt einen skizzenhaften Eindruck.

Zur Andeutung von Gewand und Körperformen scheut der Maler nicht vor groben Schraffuren mit dem breiten Pinsel zurück. Die gelöste, expressive Handschrift erinnert stark an Mildorfers Schlachtenbilder und die kleinen Panduren Tafeln. Mit diesen Letzteren teilt das Katharinagemälde auch die Provenienz. Bevor das Bild im Stuttgarter Kunsthandel auftauchte und von hier nach Wien gelangte, befand es sich ebenso wie einige der Pandurenbilder in der Sammlung Tschurtschenthaler in Innsbruck. Unserer Meinung nach entstand das Bild noch vor Mildorfers Akademiepreisstück von 1742, wohl aber nach 1741, da der Scharfrichter ein Zitat aus Piazzettas *Vision Johannes des Täufers* von 1741 ist (Abb. 41). (Heute im Museo del Santo in Padua, befand sich Piazzettas Gemälde bis 1894 in der Kapelle Johannes des Täufers in der Basilika San Antonio in Padua und war Troger wohl bekannt). Ob Mildorfer dieses Zitat aus Zeichnungen seines Lehrers übernahm oder ob er Pitteris Stich nach Piazzetta kannte, wissen wir nicht.¹¹⁰ Am ehesten konnte er solches Material an der Akademie studieren.

Die einzigen durch Signatur, archivalische Notiz und Quellen gesicherten Arbeiten aus dem Tiroler Raum wie das Altarbild in Neustift (1744), der heilige Antonius aus Stift Stams und das Jüngste Gericht (1748) sowie einige Zeichnungen des Ferdinandeums werden weiter unten in den entsprechenden Abschnitten analysiert, ebenso die schöne Pieta von St. Moritzen und die vier Schutzengelbilder des Diözesanmuseums in Brixen. All diese Bilder gehören einer späteren Schaffensperiode Mildorfers an und sind auf verschiedene Weise in Tirol gelandet. Uns interessieren an dieser Stelle jedoch nur die frühen Arbeiten, die vor oder sehr bald nach seiner Begegnung mit Troger entstanden sind und die uns eine Vorstellung seiner künstlerischen Anfänge geben. So tappen wir in der Frühzeit unseres Malers viel im Dunkeln umher. Dass keine seiner Arbeiten beim Vater ausdrücklich erwähnt ist, überrascht nicht, musste sich ein Künstler im 18. Jahrhundert doch erst in den Rang eines freien Malers hocharbeiten, um

auch namentlich für seine Tätigkeit erwähnt zu werden. Wollte Mildorfer vermeiden, dass seine Karriere in einer Sackgasse verlief, so musste er zur Planung seines künstlerischen Weges die Mitgliedschaft der Wiener Akademie als oberstes Ziel setzen. Dies gelang ihm, wie wir heute wissen, auch schon 1742 durch sein prämiertes Probestück. Gemessen an den großen Leistungen, welche unserem Maler auf Anhieb in der Kaiserstadt gelingen sollten, sind seine künstlerischen Anfänge in Tirol relativ bescheiden. Unsere Ausführungen sollten versuchen, seine ersten Arbeiten vom Werk seines Vaters und ersten Lehrers abzugrenzen. Vor allem aber sollen sie helfen, dem Kuriosum auf die Spur zu kommen, das den künstlerischen Export von Tirol nach Wien in solchen Dimensionen ermöglichte. Sieht man nämlich die Schüler- und Professorenlisten der *Freyen Hof-Academie der Mahlerey, Bildhauerey und Baukunst* durch und studiert man vor allem die Namen der Preisträger der seit 1731 regelmäßig abgehaltenen Wettbewerbe, so ist ein ungewöhnlich hoher Prozentanteil an Tiroler und Südtiroler Künstlern nicht zu übersehen.

ANMERKUNGEN

- 91 Siehe im Speziellen Kapitel: *Tiroler an der Wiener Akademie*.
- 92 Stationenzyklen: 1733 in Lans, 1734 in Mils und der Regelhaukirche in Innsbruck, 1735 in Kematen, Riez und dem Sternbachschloss Grabenstein-Rizol in Mühldorf bei Innsbruck, 1736 in Anras, Vill und Patsch sowie in Östen im Ötztal. An Gemälden seien ein Porträt Karls VI. genannt, Brand der Ruhelust, Altargemälde in St. Martin in Gnadewald, Tod des Hl. Joseph (Dorotheum), Apotheose d. Hl. Katharina (München Auktionen Hampel, Nr. 36) u.a.m.
- 93 W. Köberl, Josef Ignaz Mildorfer und seine Nordtiroler Werke, in: *Der Schlern*, XLIII. 1969, S. 302.
- 94 J. Kronbichler, Unbekannte Tiroler Tafelbilder, in: *Der Schlern*, 54, 1980, S. 119 ff.
- 95 M. Krapf, Paul Troger, Joseph Ignaz Mildorfer, Michelangelo Unterberger: Beiträge zur Tiroler Antiklassik in Wien, in: *Kunsthistoriker* 2, Nr.4/5, 1985, S. 68 ff.
- 96 Besitz des Prämonstratenserstiftes Wilten: Hl. Laurentius und Stephanus.
- 97 P. Denifle, Nachrichten von den berühmten tirolischen bildenden Künstlern, Innsbruck 1801, Ms. Museum Ferdinandeum Dip. 1104, S. 180.
- 98 K. Rossacher, Der Tiroler Barockmaler Josef Ignaz Mildorfer in neuer Sicht, in: *Alte und moderne Kunst*, 17. Jahrgang 1972, Heft 123, S. 21.
- 99 W. Köberl, Josef Ignaz Mildorfer und seine Nordtiroler Werke, in: *Der Schlern* 43, 1969, S. 302.
- 100 Vgl. den von seinem Vater mit dem Prälaten von Neustift unterzeichneten Kontrakt für das Hochaltarblatt von Neustift, in dem seine Unabkömmlichkeit notiert ist.
- 101 H. Mackowitz, in: *Dehio-Handbuch, Die Kunstdenkmäler Österreichs, Tirol*, Wien 1960, S. 15.
- 102 W. Köberl, wie oben, S. 301.
- 103 E. Egg, *Kunst in Tirol*, Band 2, Malerei und Kunsthandwerk, Innsbruck, Wien, München 1970–1972.
- 104 Abgebildet als Katalognummer 423, in: E. Egg – G. Amann in: *Ausstellungskatalog Barock in Innsbruck*, Innsbruck 1980, S. 157.
- 105 E. Egg – G. Amann in: *Ausstellungskatalog Barock in Innsbruck*, Innsbruck, 1980, S. 166.
- 106 P. Denifle, Nachrichten von den berühmten tirolischen bildenden Künstlern, Ms. 1104 im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, 1801, S. 321.
- 107 F. Caramelle, Wiederentdecktes Rokoko, Drei Freskenfunde aus Tirol, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 54, 2000, Heft 2/3, S. 415 ff.
- 108 Über die Ausstellung vgl. in: Andreas Hofer, Jg. 1879, S. 16. Kat. Nr. 88.
- 109 Wilten, Stiftsarchiv, *Informatio Synoptica*, 1820–1830.
- 110 R. Pallucchini, A. Mariuz, *L'opera completa del Piazzetta*, in: *Classici dell'Arte*, Milano 1982, S. 122.

TIROLER AN DER WIENER AKADEMIE

Im Zuge der Umformung Tirols von einer gefürsteten Grafschaft zu einer Provinz *inter pares* des Zentralstaates mit dem eindeutigen Zentrum in Wien hatte Tirol zwar viele Privilegien einzubüßen, auf der anderen Seite aber intensiverte sich die Beziehung zur Hauptstadt und förderte den intellektuellen Austausch. Die Kaiserstadt, in der die namhaftesten Italiener wie Pozzo, Solimena, Pellegrini sowie die in Italien geschulten einheimischen Künstler ihre Spuren hinterlassen hatten, war nun das Ziel ungezählter kunstbesserer Tiroler mit der Hoffnung, hier neue Aufgabenbereiche zu finden. Ein ausgedehnter Zustrom von Künstlern aller Sparten flutete, zum Teil aus den entlegenen Landstrichen Tirols nach Wien und überschwemmte die 1726 neu eröffnete *Freye Hof-Academie der Malerey, Bildhauerey und Baukunst* geradezu mit jungem Talent. In einer Studie, welche die Herkunft der die Akademie in den Jahren 1726 bis 1756 frequentierenden Schüler untersucht, wird ersichtlich, dass Westösterreicher (Nord- und Südtiroler sowie Vorarlberger) prozentuell den größten Anteil der außerhalb Wiens beheimateten Österreicher ausmachten.¹¹¹ Von diesen wiederum konnten sich erstaunlich viele den Siegeslorbeer der Wettbewerbe holen, die seit 1731 zum Ansporn der Schüler und zur Hebung des Prestiges der Institution abgehalten wurden. Die erfolgreichen Tiroler wie Unterberger und Troger hatten in Wien bereits Fuß gefasst und gaben nun ihre italienischen Erfahrungen an eine jüngere Generation weiter. Unterberger hatte 1737 an der Akademie den ersten Preis im Zeichnen nach dem Modell und 1738 den großen Hofpreis gewonnen.¹¹² Troger ist bereits 1730 im Schülerprotokoll der Akademie in der Kärntner Straße als *nach dem Modell Zeichnender* geführt¹¹³ (Archiv der Akademie, Schülerprotokolle Bd. 1a, S. 61), ebenso 1742, wo er als Historienmaler auftritt.¹¹⁴ Dieses große zeitliche Intervall bekräftigt Pranges Ansicht, dass die damalige Akademie eher als eine Art Meisterschule zu verstehen ist, in der bereits ausgebildete Künstler Erfahrungen austauschten und ihre Arbeiten gegenseitig kopierten, vor

allem aber auch nach dem Modell zeichnen und nach Antikenabgüssen arbeiten konnten. Über die Art und Weise, wie Troger seinen unglaublichen Einfluss auf all die Akademieschüler, auch auf jene, die nie seine unmittelbaren Gehilfen und Mitarbeiter waren, ausüben konnte, ohne je einer expliziten Lehrtätigkeit an dieser Anstalt nachgegangen zu sein, sind wir nicht genau unterrichtet. Wir können uns aber eine Vorstellung machen, wie er der jüngeren Generation durch seine eigenen, freizügig zur Verfügung gestellten Arbeiten Einblick in die Leistungen der italienischen Künstler des beginnenden 18. Jahrhunderts vermittelte. Indem sie an der Akademie und wohl auch in seiner Werkstatt die Skizzen und *ricordi* seiner italienischen Studienreise studieren und kopieren durften, eigneten sie sich seine Kunstform an und nahmen durch ihn aus zweiter Hand römische, bolognesische und vor allem venezianische Anregungen auf. Ohne selbst nach Italien reisen zu müssen, konnten sie sich auf diese Weise mit der italienischen Formensprache vertraut machen, die gefiltert durch Trogers persönliche Schöpferkraft den Nährboden bildete, auf welchem die sogenannte dritte Generation der österreichischen Barockmalerei um die Mitte des 18. Jahrhunderts den Wiener Akademiestil entwickeln konnte. (Welche Rolle Mildorfer später in seiner Funktion als Akademieprofessor am Zustandekommen dieser manieristisch-expressiven Troger-Rezeption spielen sollte, wird weiter unten näher behandelt). In unzähligen Wiederholungen und Abwandlungen zeigen alle sogenannten Troger-Schüler immer wieder trogerische Typen, so z. B. seine berühmten, piazzettesken bärtigen Greise, die jungen Frauen in verlorenem Profil, deren graziöse Schulter-Hals-Linien von den Schülern mitunter zu manieristischen Verrenkungen umgestaltet wurden. Weiters übernahmen sie gerne seine Kompositionen, in denen ein von Repoussoirfiguren gerahmter Stufenaufbau der Handlung als eine Bühne dient. (Bei Mildorfer kommen immer wieder Wache stehende Soldaten vor, die über Troger auf Pittoni zurückgehen). So lässt

sich erklären, dass die Fülle von Figurentypen, Kompositionen, Motiven mit antiken Staffagen und Landschaftsausschnitten von den meisten Schülern der Akademie aus Trogers Repertoire übernommen wurden, ohne dass Troger offiziell das Amt eines Professors bekleidet hätte. Einfluss und Vorbildcharakter waren durch seine Ausstrahlung besiegelt und bedurften keines akademischen Titels. Er hatte durch die Gunst seines Gönners Italien bereist, war zu größtem Erfolg gelangt und weckte in seinen Landsleuten den Wunsch, an seinem Ruhm teilzuhaben. Aufgrund seiner Prominenz außerhalb der Akademie wurde er im Jahr 1751 zu einem der Honorii und 1754 zum Rektor der Anstalt gewählt. In diesem Jahr traten erstmals die neuen Satzungen der modernisierten, dem Protektorat Graf Losys von Losymthal unterstehenden Institution in Kraft. Zu dem Zeitpunkt waren allerdings schon etliche durch ihn geprägte Tiroler Zuwanderer als Preisträger der Anstalt hervorgegangen. Um hier nur einige der Tiroler Wettbewerbs-Gewinner mit Datum anzuführen, sei auf die Maler Michelangelo Unterberger (1737), Johann Jakob Zeiller (1737, 1738, 1739), Joseph Ablasser (1733) hingewiesen. Als Mildorfer im Jahr 1741 den Zeichenwettbewerb gewann, konnte sein Landsmann Andreas Müller den zweiten Platz für *Pictura* belegen. Im nächsten Jahr, 1742, gingen fast alle ersten Preise an Tiroler. Mildorfer nahm den großen Preis für Malerei vor Andreas Müller in Empfang, während Melchior Hefele im Fach Architektur gewann. Joseph Gremer (Kremer), ein Maler, der später eine Reihe von Werken in seiner Tiroler Heimat schuf, konnte 1744 den großen Malerwettbewerb gewinnen. 1750 wurde Johann Gfall aus dem Kaunertal Preisträger der Architektur und ein Jahr darauf Franz Anton Scopoli Gewinner in der Malerei und verwies dadurch Johann Bergl auf den zweiten Platz. 1753 belegten Christoph Unterberger und Martin Knoller die beiden ersten Plätze.

In der Bildhauerei wurden die Tiroler Brüder Johann Nikolaus und Balthasar Moll (1733 und 1745) prämiert,

auch Jakob Schletterer, an dessen Entwicklung Trogers Einfluss in einer die einzelnen Fächer übergreifenden Art ganz evident ist, konnte die Prämien der Jahre 1732 und 1735 erlangen.¹¹⁵ Maler, Bildhauer und auch Architekten nahmen am gemeinsamen Zeichenunterricht teil, wodurch sich der intensive interdisziplinäre Austausch erklärt. (Der Augsburger Bildhauer Ignaz Günther, der 1753 an der Wiener Akademie studierte und mit großer Souveränität den Wettbewerb gewinnen konnte, verrät in seinem Medium große Ähnlichkeiten mit manchem Gemälde Mildorfers, der ja zu diesem Zeitpunkt Professor der Akademie war¹¹⁶). Meist waren die Schüler keine Anfänger mehr, sondern kamen bereits mit den Grundvoraussetzungen versehen aus ihrer Tiroler Heimat an die Akademie, die sich mehr und mehr zu einer unumgänglichen Voraussetzung für eine von den hemmenden Auflagen der Malerzunft befreite Karriere herauskristallisierte. Wie so oft in der Kulturgeschichte hatten auch hier politische, wirtschaftliche und praktische Umstände zusammengewirkt, um den Künstlern dieses herben Landes zum Durchbruch in der Kaiserstadt zu verhelfen.

ANMERKUNGEN

- 111 F. Czeike, Die Herkunft der Schüler der Akademie der bildenden Künste 1726–1753, in: Wiener Geschichtsblätter, 31, Wien 1976, S. 78.
- 112 Wien, Archiv der Akademie der Bildenden Künste, Prämiensprotokoll 1731, fol. 15, 16 und fol. 20. Zitiert bei: J. Kronbichler – A. Sammer – F. Gutschl, Michael Angelo Unterberger in seiner Zeit, Wien 1992, S. 62, 63.
- 113 F. Matsche, Der Freskomaler Johann Jacob Zeiller (1708–1783), Diss. Marburg 1970, S. 67.
- 114 P. Prange, Stephan Schenck zeichnet nach Paul Troger – Zu einigen Zeichnungen aus Trogers italienischer Frühzeit, in: Barockberichte, 16/17, Salzburg 1998, S.72.
- 115 I. Schemper-Sparholz, Troger und die Skulptur, in: Barockberichte 38/39, Salzburg 2005, S. 616 ff.
- 116 Siehe im Detail Kapitel: Maler der Empfindsamkeit.

FRÜHE WIENER JAHRE BIS ZUR PROFESSORENWAHL

1741 tauchte Mildorfer nun an der Wiener Akademie wie ein Stern aus dem Dunkeln auf und holte sich im ersten Wurf den Zeichenpreis, ohne zuvor jemals in den Schülerregistern genannt worden zu sein. Auch hatte er sich, im Gegensatz zu vielen seiner Kollegen, noch nie erfolglos dem Wettkampf gestellt. Als er zu diesem Zeichenwettbewerb antrat, hatte er sichtlich das vorgeschriebene Curriculum der Akademie verfolgt, das aus dem Zeichnen nach antiken Abgüssen sowie dem lebenden Modell bestand, aber auch Arbeit im Stichkabinett und Kopieren des Lehrmaterials beinhaltete. Weiters war eine mündliche Prüfung vor dem Direktor abzulegen und schließlich eine eigenhändige Komposition abzugeben. Es gab zwei Zeichenklassen, eine für Anfänger und eine für bereits ausgebildete Künstler, wie Paul Troger, Niedermayer, Schunko und auch Mildorfer, die hier von den sonst kaum zugänglichen Modellen profitierten. Bei Mildorfer zeigte sich das Produkt dieses rigorosen Unterrichts überraschend schnell. So war seine erste Erwähnung an der Akademie 1741 bereits die Erfolgsmeldung über den gewonnenen ersten Preis im (kleinen) Zeichenwettbewerb, dem sogenannten „Zeichnen nach dem Modell“. Im März dieses Jahres ging er (Josephus Mülldorfer) mit neun Stimmen als Sieger hervor, gefolgt von Georg Glaser (Georgius Glaeser), der sechs Stimmen verzeichnete¹¹⁷. Franz Anton Maulbertsch hatte sich an diesem Bewerb noch vergeblich beteiligt. Mildorfers preisgekrönte Zeichnung hat sich leider nicht erhalten, zu unruhig waren die Geschicke des Akademiebetriebs mit den wiederholten Übersiedlungen. Aber wahrscheinlich befindet sich noch die eine oder andere Studie Mildorfers unter den zahlreichen Schülerzeichnungen im Kupferstichkabinett der Wiener Akademie, deren Aufarbeitung schon längst ein Desideratum war und die nun mit der ersten Veröffentlichung einiger interessanter Beispiele den Weg zu weiteren Erkenntnissen ebnen kann.¹¹⁸ (Eine Mildorfer zugeschriebene Zeichnung des Museums Ferdinan-

deum in Innsbruck, Inv. Nr. T 1089, *Sitzender männlicher Akt*, könnte auch aus diesem Umfeld stammen [Abb. 42].)

Wenn uns auch viele von Mildorfers Werken verloren gegangen sind, so ist es ein glücklicher Zufall, dass gerade jenes Bild überlebte, das den künstlerischen Aufbruch zu höheren Zielen initiierte, nämlich das 1742 preisgekrönte Gemälde *Kain erschlägt seinen Bruder Abel*. Denn bereits ein Jahr nach dem Zeichenwettbewerb konnte Mildorfer auch den großen Maleriewettbewerb gewinnen. Also war ihm bereits im März des Jahres 1742 der Durchbruch gelungen. Exemplarisch zeigt das Bild, das sich heute im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck befindet, welchen Niederschlag die systematischen akademischen Studien beim jungen Künstler fand. Als Gewinner dieses mit großem Pomp und breiter Berichterstattung begleiteten großen Akademiepreises hatte der noch nicht einmal 23-jährige Tiroler den Schritt an die Öffentlichkeit geschafft und konnte sich nun zu den *Academiciciens* rechnen. Als Preisträger erhielt er die renommierte Goldmedaille im Wert von 24 Dukaten und war fortan berechtigt, in allen Ländern der Monarchie eine eigene Werkstatt mit jeder beliebigen Anzahl von Mitarbeitern zu führen. Außerdem brachte diese Auszeichnung noch Befreiung von Gewerbesteuern und die Unabhängigkeit von Innungsverbindlichkeiten mit sich.¹¹⁹ (Nikolaus Moll war dies bereits 1733 mit seinem *Herkules stürzt sich in das Feuer* gelungen.¹²⁰ Balthasar reichte, wie wir gesehen haben, 1738 das Probestück *Hercules bezwingt den wilden Stier* noch ohne Erfolg ein und konnte erst 1745 mit *Orpheus flieht aus dem Hades* seinem Bruder nachfolgen).

Mit Mildorfers expressivem, noch etwas unraffiniertem Preisstück *Kain erschlägt seinen Bruder Abel* ist das Ergebnis des Akademieunterrichts, wie er in den Diskursen des frankophilen und -phonen Akademiedirektors gefordert wurde, beispielhaft belegt und festgehalten.¹²¹ Der Student hatte das Studium antiker Figuren und der menschlichen Anato-



Abb. 42: Sitzender männlicher Akt,
Museum Ferdinandeum Innsbruck.

mie unter Beweis zu stellen, *Beherrschung von ausgewogener Komposition und Ponderation* zu demonstrieren sowie den richtigen Umgang mit Licht und Schatten *zum Zweck der Räumlichkeit* darzulegen. All diese Kriterien wurden von Mildorfer scheinbar zufriedenstellend erfüllt (Abb. 43).

Anton Weinkopfs 1783 erstmals erschienene Beschreibung der Wiener Akademie enthält die aufschlussreiche Liste all jener Wettbewerbsstücke der Malerei, die in den Jahren 1731 bis 1754 mit dem ersten oder zweiten Preis ausgezeichnet wurden.¹²² Die preisgekrönten Ölgemälde hingen gesammelt im Vorzimmer zum Rathssaal der Wiener Akademie (seit 1749 im Hofstallungsgebäude) und dienten als Vorbilder für neu antretende Schüler, bis

sie 1877 anlässlich des Umzuges in das jetzige Akademiegebäude am Schillerplatz in alle Winde verstreut wurden. Manche davon gelangten in verschiedene Museen (Maulbertsch' erster Preis von 1750, *Die Akademie mit ihren Attributen zu Füßen Minervas*, befindet sich seit 1997 in der Österreichischen Galerie, Wien), andere wurden verkauft und tauchen gelegentlich im Kunsthandel auf, viele jedoch sind für immer verloren gegangen. Mildorfers Bild zählt mit den Preisstücken seiner späteren Schüler Bergl, Sigrist, Maulbertsch u. a. zu denjenigen, welche die turbulenten Jahre der Wiener Akademie in ihren verschiedenen Formationen überlebt haben und auf uns gekommen sind. Ursprünglich maß das Bild 2 Schuh, 4 Zoll in der Höhe und 2 Schuh, 10 Zoll in der Breite, was einer Größe von 74,7 x 89,5 cm entspricht. Dieses allgemein als Prämiestück anerkannte Ölgemälde des Innsbrucker Museums Ferdinandeum mit der Inventarnummer 2076 misst heute allerdings 70,7 x 88 cm. Es ist durchaus möglich, dass das Gemälde im Laufe seiner Geschichte am Rande zugeschnitten wurde. Gemeinsam mit zwei weiteren Bildern Mildorfers, einem beidseitig bemalten Fahnenbild (Inventarnummer 2265), die Heiligen *Aloysius* (recto) und *Stanislaus Kostka* (verso) darstellend, und dem *Hl. Leopold* (Inventarnummer 2077) gelangte das Preisstück 1964 aus der Sammlung des Innsbrucker Hofrats Dr. Karl Möser in das Museum Ferdinandeum. Möser hatte die Zuschreibung scheinbar auf festen Grund gestützt, der sich aus seinen Mildorfer-Studien ergeben hatte, welche aber leider für uns verloren gegangen sind. Aus stilistischen Gründen können wir die traditionelle Zuschreibung unterstützen. Das Bild ist eindeutig im Rahmen der Hofakademie unter van Schuppens Direktorat entstanden, und kann geradezu als Paradebeispiel der Maximen dieser nach dem Vorbild der Académie Royale von Paris geführten Wiener Lehranstalt angesehen werden.

Der Brudermord aus Eifersucht hebt sich in hellem Licht von einem düsteren Landschaftshintergrund mit angedeuteten Pflanzen, Felsen und Baumstrünken ab. Die



Abb. 43: Kain erschlägt seinen Bruder Abel, Museum Ferdinandeum Innsbruck.

athletischen Männerakte suggerieren mit ihren ineinander verkeilten Gliedmaßen die geforderte Raamtiefe, wobei das Kräftespiel genau berechnet ist. Kain, der aus blinder Eifersucht zum tödlichen Hieb mit der Keule auf seinen von Gott bevorzugten Bruder Abel ausholt, spannt sich wie eine überdehnte Feder diagonal über die Bildfläche. Sein hassverzerrtes Gesicht mit den bestialisch aufgerissenen Augen bildet die Drehachse zwischen seinen muskulösen Armen. Durch Faust und Knie des Mörders in die Rückenlage gezwungen, erscheint Abels zurückgeworfenes Gesicht mit dem zum Todesschrei geöffneten Mund zu einer tragischen Maske erstarrt. Die Art, in der sich Kain

mit seinem muskulösen Arm auf die Brust seines Opfers stützt, erinnert an Albertis Bild zum gleichen Thema, welches Mildorfer vielleicht in Trogers Werkstatt in irgendeiner Form überliefert bekam. Eine dem sogenannten Trogerschen Skizzenbuch entnommene männliche Aktstudie des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, die unter der Bezeichnung „Akademiestudie, Unbekannt Österreich“ katalogisiert ist, zeigt so verblüffende Ähnlichkeit mit dem Preisstück, dass es sich hierbei tatsächlich um eine Studie Mildorfers aus den frühen 40er-Jahren handeln kann (Abb. 175).¹²³ Dieses Blatt zeigt denselben Typ eines muskulösen Männeraktes mit der aufgestütz-

Aus urheberrechtlichen Gründen darf die Abbildung an dieser Stelle nicht gezeigt werden.

Abb. 44: Madonna mit Kind, Wien, Dorotheum.
Wien, Auktion Dorotheum, 27. März 2003, Kat. Nr. 255, 255.

ten Hand, dem direkt über der breiten Schulter liegenden kurzhaarigen Haupt und den im Kraftakt agitierenden Beinen.¹²⁴ Über weitere Zeichnungen desselben Sammelbandes, die von der gleichen Hand (Mildorfer?) stammen, mehr weiter unten im Kapitel über Mildorfers Zeichnungen.¹²⁵

Um die schwierigen Kriegsjahre zu überbrücken, fand Mildorfer in seinen oben besprochenen Schlachtenbildern, orientalischen Szenen und Zigeunerbildern eine in Wien ziemlich einzigartige Aufgabe, die uns heute noch Einblick in die Xenophobie der Menschen eines durch Kriege zerrütteten Daseins geben. Bevor er 1744 mit der *Himmelfahrt Mariae* für den Hauptaltar der Stiftskirche in Neustift bei Brixen das erste monumentale Gemälde schuf, malte er außer zwei Altargemälden für die Hafnerbergkirche (siehe eigenes Kapitel), noch eine Reihe von kleinen Andachtsbildern.

Aus urheberrechtlichen Gründen darf die Abbildung an dieser Stelle nicht gezeigt werden.

Abb. 45: Joseph mit Kind, Pendant zu Abb. 44,
Wien, Dorotheum. Wien, Auktion Dorotheum, 27. März 2003,
Kat. Nr. 255, 255.

Wir kennen heute einige Täfelchen, die paarweise konzipiert jeweils *Joseph und Maria mit dem Jesusknaben* darstellen. Ein mit I. I. Mildorfer signiertes und 1741 datiertes Paar, welches 1972 von Rossacher veröffentlicht wurde, diente seither zur Identifikation weiterer Exemplare.¹²⁶ 1972 befanden sich die Bilder (20 x 15,7 cm, Öl auf Kupfer) in Salzburger Privatbesitz. Sie stellen die halbfigurigen Eltern mit dem nackten, nur mit einer Windel leicht bedeckten Jesuskind dar. Aus dem Hintergrund des Josephbildes, in dem eine Landschaft zu erahnen ist, drängen sich Engelchen mit einer Lilie an die Szene heran. Auf verschiedene Farbträger gemalt, sind bis jetzt mindestens drei Paare der heiligen Eltern mit dem Kind zu katalogisieren. Eine fast identische Tafel des *Hl. Joseph mit dem Jesusknaben* konnte 1962 auf einer Kunstauktion vom Museum der Bildenden Künste in Budapest erworben werden.¹²⁷ Das Pendant hierzu ist bis heute nicht



Abb. 45a: Troger, Joseph mit dem Jesuskind, Radierung, Wien, Albertina.

bekannt, hat aber sicher einmal ebenso existiert, wie bei einem weiteren Paar, das wiederum auf Kupfer gemalt mit den Ausmaßen 20 x 15,5 cm fast identisch mit den Salzburger Bildern ist, nur keine Signatur aufweist.¹²⁸ Der einzige kompositionelle Unterschied zu den Salzburger Bildern besteht in einem angedeuteten Innenraum mit einem Fenster, vor dem die Muttergottes mit dem Kind und den beiden Putti sitzt (Abb. 44 und 45). Das helle Inkarnat der Muttergottes kontrastiert zur zerkürrten Stirne und den derben Händen des Joseph. Die Hände der Madonna scheinen das kleine, fröhlich die Ärmchen ausstreckende Kind kaum zu berühren. Zwei Engeln im Hintergrund sind weniger ausgearbeitet als im Josephsbild. Insgesamt wirkt die Darstellung der Madonna etwas unsicher. Joseph, ein robuster bärtiger Mann, schützt mit seiner derben Zimmermannshand in einer rührenden Geste das durchsichtig erscheinende, schlafende

Kind mit einem weißen Tuch. Im Typ geht Joseph auf Trogers Männergestalten ähnlicher Andachtsbilder zurück, bleibt aber in Mildorfers Art kerniger und fast möchte man sagen mehr tirolerisch. Sicher kannte Mildorfer Trogers frühe Andachtsbilder und Radierungen zu den gleichen Themen (Abb. 45a), deren wesentlich intensivere Beziehung zwischen den Eltern und dem Neugeborenen er aber nicht übernahm.¹²⁹ Es war nicht unüblich, einmal gefundene Lösungen immer wieder zu verwenden, und gerade solch kleinformatige Andachtsbilder boten dem jungen Künstler einen sicheren Absatz für frommen privaten oder kirchlichen Gebrauch. In Anlehnung an die inhaltsgleichen Bilder seines Lehrers übernahm Mildorfer zwar Typen und Ausschnitt von der Vorlage, blieb aber weit von einer eigentlichen Kopie entfernt, da er sich nicht scheute in seiner eigenen, viel gröberen und expressiveren Art zu arbeiten. Auch noch später befasste sich Mildorfer in verschiedener Form mit demselben Thema. Ein größeres Gemälde, *Joseph Nährvater Jesu*, entstand wohl schon im Rahmen seiner eigenen Lehrtätigkeit an der Akademie und wird im entsprechenden Kapitel behandelt werden,¹³⁰ ebenso das Ganzfigurenbild *Der heilige Joseph in der Werkstatt mit dem Jesuskind*, das sich in der National Galerie von Pressburg befindet (Abb. 165).¹³¹

Im Juni 2006 kam eine bisher unbekannte *Mater dolorosa* auf eine Kunstaktion in der Nähe von Chicago (Abb. 46).¹³² Das Gemälde ist auf der Rückseite mit J. I. Mildorfer beschriftet und reiht sich stilistisch unter die frühen Andachtsbilder des Malers. Die schmerzhaft Muttergottes trägt in den traditionell ihrem Sohn zugeordneten Farben ein rotes Kleid und darüber einen dunkelblauen Mantel, der das geneigte Haupt bedeckt und nur am Saum einige blonde Locken erahnen lässt. In ihrem Schoß liegt die Krone der Passion, deren Dornen durch Weißhöhungen unterstrichen sind. Von links oben fällt Licht auf das leidende Gesicht mit den von Tränen aufgequollenen Augenlidern. In der Detailschilderung

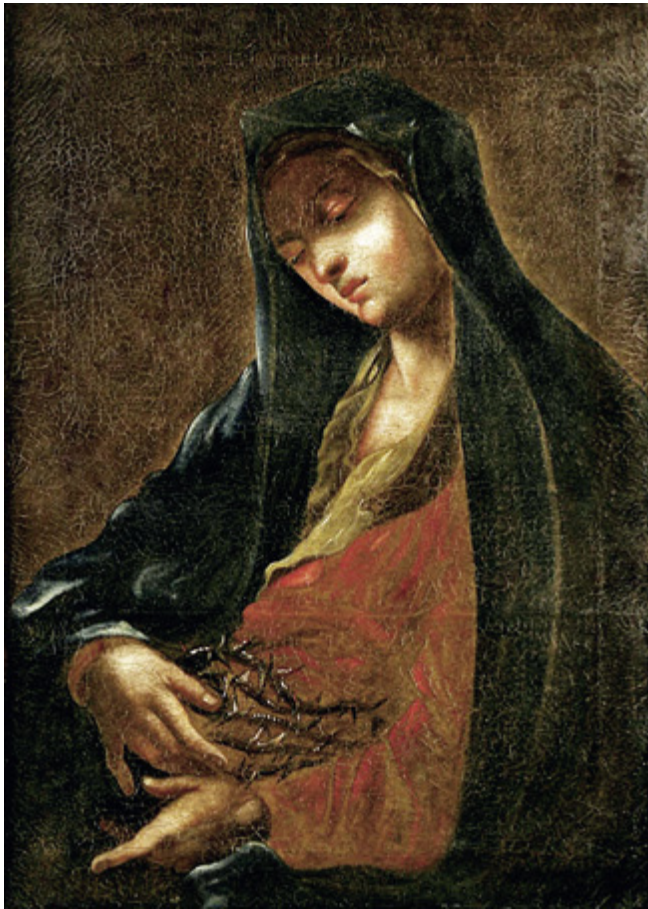


Abb. 46: Mater dolorosa, Jackson Auktions Cedar Falls.

des jugendlichen Mundes und den exakt gezeichneten Augenbrauen und -wimpern geht Mildorfer über seine bekannten Marienbilder um 1741 weit hinaus. Die Gestaltung der Hände jedoch ist typisch für seine frühen Gemälde. Besonders die weich modellierte rechte Hand der *Mater dolorosa* mit den kaum differenzierten Fingern ist identisch mit derjenigen der genannten Madonnen von Salzburg und der entsprechenden Wiederholung in Wien. Paul Troger, auf dessen *Mater dolorosa* unser Bild zweifellos zurückgeht, malte mehrere Versionen dieses Themas, die jeweils ein Pendant in einem *Christus am Ölberg* hatten. Das Gemälde war sehr bekannt und hat sich auch



Abb. 47: Troger, Mater dolorosa, Radierung, München, Graphische Sammlungen.

in Kopien erhalten. Allerdings handelte es sich hier immer um eine ganzfigurige Madonna, die in Begleitung von mehreren Engelchen auf einer Felsbank sitzt. Mit nach rechts geneigtem Haupt, die leeren Hände im Schoß ruhend, blickt Maria wehmütig auf die Arma Christi und die Dornenkrone zu ihren Füßen. Trogers Originaltafeln entstanden 1728–30 und befinden sich heute in der Benediktinerabtei St. Peter in Salzburg. Er selbst verfertigte eine seitengleiche Radierung (36,5 x 24 cm), die Mildorfer wahrscheinlich als Vorlage diente (Abb. 47). Mildorfers Bild stellt aber nur einen begrenzten Ausschnitt des Vorbildes dar. Auf jedes statische Gerüst des Troger-Bildes,

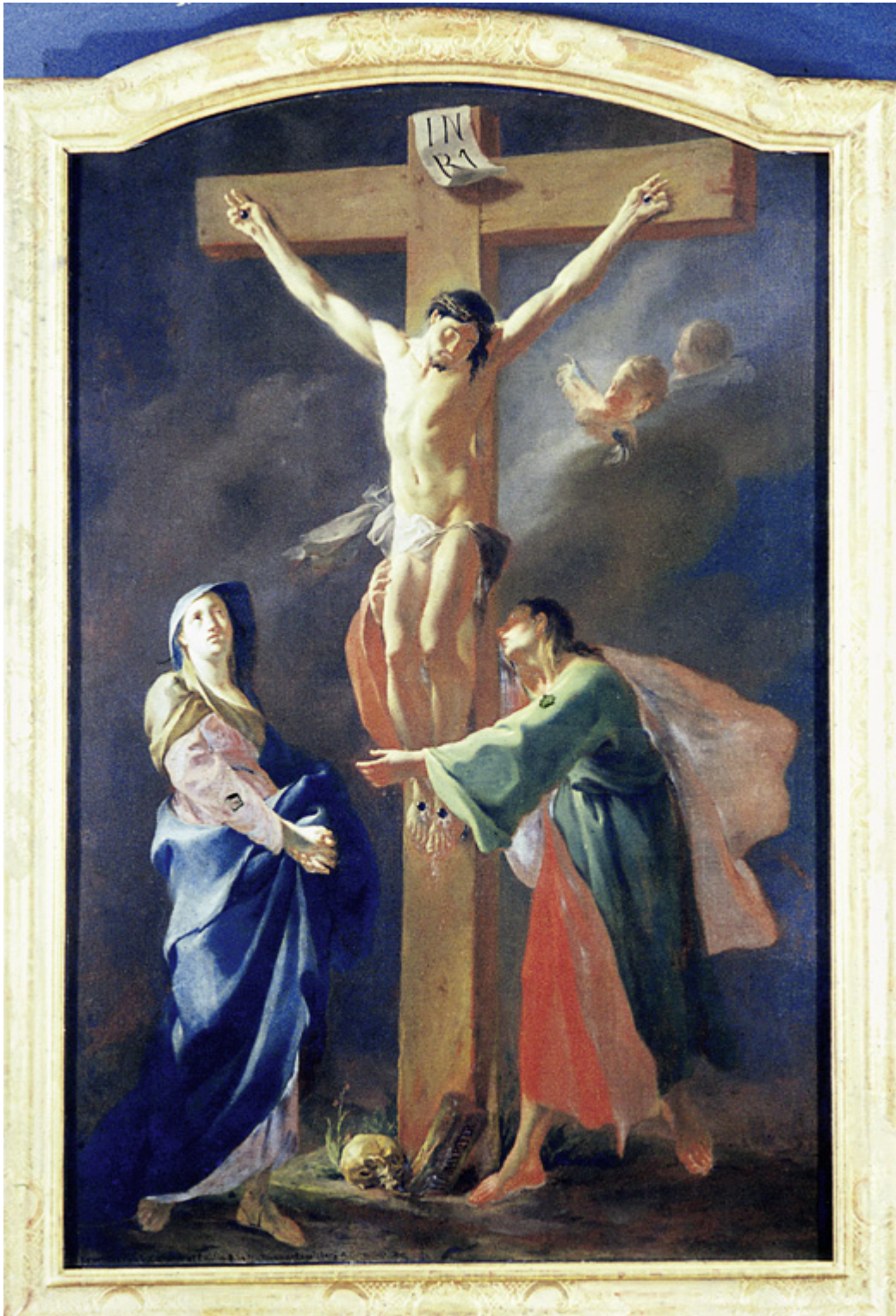


Abb. 48: Kreuzigung von Jeutendorf, Mariahilfer Berg bei Gutenstein.

wie den Steinthron, auf welchem die Muttergottes sitzt, und die Wolkenballung, die sie umfängt, ist verzichtet, ebenso auf die begleitenden Putti die sich an sie anschmiegen. Henkelgefäß und Teller fehlen in Mildorfers Bild und die Dornenkrone liegt nicht mehr im Vordergrund am Boden, sondern im Schoß der Dolorosa. Ihre linke Hand ruht ein wenig beziehungslos neben dieser Krone, weshalb sich die Frage aufwirft, ob nicht auch Mildorfer ursprünglich eine ganzfigurige Version vorgesehen hatte, worauf auch der willkürliche Bildausschnitt hinweist, der für ein herkömmliches Halbfigurenbild zu weit ist. Der Körper der Madonna ist von losen, ungegliederten Gewandbahnen verhüllt und die unbeholfen gestalteten Hände haben wenig Aussagekraft. Im Ausdruck des Gesichtes aber lässt sich schon die Sensibilität späterer Werke erahnen. Die bekannten schweren Augenlider der mittleren Reifezeit sind hier ebenso vorbereitet, wie der empfindsame Mund mit den leicht hochgezogenen Winkeln. Durch die etwas unentschiedene Komposition und eine vage Gewandgestaltung ist die *schmerzhafte Muttergottes* noch in Mildorfers Wiener Anfangsjahren zu datieren und gehört in dieselbe Kategorie wie die genannten kleinformatigen Andachtsbilder der heiligen Eltern mit dem Jesusknaben. Noch spiegelt das Bild Mildorfers starke Anlehnung an seinen Lehrer, bevor er selbst vollkommen in seinem eigenen Stil aufging.

1743 malte Mildorfer eine *Kreuzigung* für das Refektorium des Servitenklosters Jeutendorf in Niederösterreich, ein Tafelbild, das sich heute am Mariahilfer Berg bei Gutenstein befindet (Abb. 48).¹³³ In diesem sensiblen Gemälde, in dem die schmerzhafte Wahrnehmung des Todes Christi dem Betrachter durch Maria und Johannes in der Art eines Andachtsbildes zur Kontemplation dargeboten wird, wirft der junge Maler bereits seinen Schatten auf ein Genre voraus, das ihn zeit seines Schaffens ein großes Anliegen bleiben sollte: das Andachtsbild. In Konzentration auf die geistige Aussage der Handlung verzichtet Mildorfer

in diesen Gemälden auf jedes narrative Beiwerk, das vom Inhalt ablenken könnte. Vor einem düsteren Hintergrund, der nur durch zwei Cherubsköpfe aufgehell ist, steht das Kreuz, die ganze Bildhöhe ausfüllend auf einer schmalen Scholle mit Erde, aus der wie zum Trost eine zarte blaue Blume sprießt. Ein hölzerner Pflock neben dem Schädel von Golgata trägt die Signatur I. MILDORFER. Auf der linken Seite des Bildes steht Maria, durch den dunklen Hintergrund isoliert, mit gefalteten Händen und zum Himmel gerichtetem Blick, blockhaft, in stiller Trauer. Ihr Gewand fällt in ruhigen Wellen und erinnert in der Oberflächenbehandlung an die Malweise von Andachtsbildern des weichen Stils. Nur ihr Gesicht und ihre Hände sind hell beleuchtet. Johannes auf der rechten Seite des Kreuzes umfängt den Körper des Heilands in einer Geste von tiefem Schmerz und blickt mit fassungslosen Augen zum toten Antlitz des Gekreuzigten hinauf. Durch das wehende Gewand und die kaum den Boden berührenden Füße hat seine Erscheinung fast den Charakter eines schwebenden Engels. Die ruhige Oberflächenbehandlung sowohl der Gewänder als auch der Körper entspringt dem Bedürfnis nach voll plastischer Wiedergabe und bereitet den Weg zum Altargemälde von Neustift vor, das noch im selben Jahr oder kurz danach entstehen sollte. Auch die blaue Blume am Fuß des Kreuzes werden wir in Neustift neben Paulus' Hand wiederfinden. Im Museum Ferdinandeum in Innsbruck befindet sich in einem Konvolut von Mildorfer zugeschriebenen Zeichnungen eine Studie zum gekreuzigten Christus, die durch große Ähnlichkeit mit dem Gekreuzigten in Jeutendorf besticht.¹³⁴ Mehr als irgendeines der Bilder von Mildorfer erinnert diese Kreuzigung an den Stil des Dalmatiners Federico Bencovich (1677–1753). Zunächst fällt das Kolorit auf, das bei Trogers Schülern seinesgleichen sucht: Dunkles Blau neben Rosa, dazu kontrastierend schillernde Grün- und Lilatöne und gebrochenes Rot mit großzügig aufgetragenen Weißhöhlungen tragen zu demselben sehr eigenständigen Farbcharakter



Abb. 49: Heiliger Wandel, The Cleveland Museum of Art, Mr. and Mrs. William H. Marlatt Fund.

bei, der auch Mildorfers *Mariae-Himmelfahrts-Gemälde* in Neustift charakterisiert. Im Hauptfresko am Hafnerberg trifft man, wenn auch durch das andere Medium verändert, auf eine ähnliche Palette.

Gerade die auffallende Gewandbehandlung des Jeutendorfer Kreuzigungsbildes, besonders an Marias Bekleidung, unterstützt die fragliche Zuschreibung an Mildorfer unter der ein Gemälde im Cleveland Museum of Art geführt wird (Abb. 49).¹³⁵ In der *Rückkehr der Heiligen Familie aus Ägypten* oder, wie das Thema meist bezeichnet wird, im *Heiligen Wandel* (Öl auf Leinwand, 118,1 x 83,8 cm) trägt Maria ein Gewand, dessen Stoff in ganz ähnlichen, weiß gehöhten, spitz zulaufenden Falten herabfällt. Ihr Gesicht mit dem verschlossenen Ausdruck, der zarten spitzen Nase und dem kleinen Mund gleicht demjenigen der Madonna am Fuß des Kreuzes von Jeu-

tendorf. Auch der junge Jesusknabe des Bildes in Cleveland mit dem nach oben gerichteten Blick gleicht dem jugendlichen Antlitz von Johannes unter dem Kreuz aus Jeutendorf. Sehr typisch ist die rundliche, kindliche Gestalt des Knaben unter dem dünnen Kleid deutlich wahrzunehmen und erinnert in der plastischen Gestaltung an ganz ähnlich geformte Figuren in Mildorfers frühen Fresken und Tafelgemälden. Hier fällt einem der Pilger am Kuppelsaum der Hafnerbergkirche ein sowie Anna und selbst Maria in derselben Kirche, aber auch der Körper der Muttergottes in der *Himmelfahrt* von Neustift ist unter dem dünnen Gewand ebenso deutlich wiedergegeben. Im Kontrast zu Maria und dem Jesusknaben ist der heilige Joseph des Cleveland-Bildes viel unruhiger gemalt. Haupthaar und Bart sind in nervösen Pinselstrichen skizzenhaft hingeworfen und sein Gewand ist durch grobe Farbakzente in ein krauses Faltengewirr zerknittert. Rosacher, in dessen Sammlung sich die *Rückkehr der heiligen Familie (der Heiligen Wandel)* eine Zeit lang befand, schrieb das Bild Mildorfer zu und datierte es in die frühen 40er-Jahre, wobei er auf Analogien mit den Schlachtenbildern dieser Zeit hinwies.¹³⁶ Tatsächlich erinnert die freie Malweise an seine kleinformatigen Zigeunerbilder und andere Szenen aus dem Erbfolgekrieg, die in der Reihe seiner erschütternden Bataillen kulminieren. Allein die unterschiedliche Gestaltungsweise der verschiedenen Figuren im *Heiligen Wandel* deutet auf Mildorfer, der ja immer wieder durch die Vielfalt seiner Ausdrucksmittel und den unterschiedlichen Grad der Ausführung erstaunt. In den vier Gemälden der Wallfahrtskirche von Dub an der March zum Beispiel, die 1756 entstehen sollten, reihen sich manche Figuren von einer geradezu erschreckenden Vereinfachung direkt an solche, die mit großer Finesse behandelt sind. (Als Beispiele seien die Soldaten unter der Kreuzigung von Dub, 1756, genannt, aber auch in dem Schutzengelbild des Diözesanmuseums in Brixen, *Hagar in der Wüste*, erstaunt das oberflächlich gemalte Kind).



Abb. 50: Der gute Hirt, Museum Ferdinandeum Innsbruck.

Zeitlich schwer einzuordnen ist der *Gute Hirt* des Museums Ferdinandeum in Innsbruck (Abb. 50). Unter Gottvater und der Heiliggeisttaube steht der gute Hirt mit dem über seine Schultern gelegten Lamm in einer Landschaft, die im Hintergrund zu Felsen und einer Grotte überleitet. Hier sitzen links unter einem Felsen Petrus, der vom Gebet aufblickt, und rechts in einer angedeuteten Grotte die reuige Magdalena mit Totenschädel und Kreuz. Der gute Hirt trägt die Dornenkrone am Haupt, von dem ein Strahlennimbus ausgeht. Den Hirtenstab in der linken

Hand steht er im Bildvordergrund und blickt hinauf zu Gottvater, der denselben eleganten, durchgeistigten Typus mit dem schönen Schädel und der hohen Stirn verkörpert, wie im Dreifaltigkeitsbild der Österreichischen Galerie. (Auch der heilige Petrus in einem der beiden Gemälde des Brukenthalmuseums, die weiter unten besprochen werden, personifiziert denselben Typus). Das großflächig gestaltete Gewand, das etwas unmotiviert und blockhaft in den Raum greift und sich im Knick des Armgelenks in weichen Graten faltet, erinnert an die frühen Andachtsbilder. Ohne die Verwindungen späterer Bilder steht die Figur bar jeden Dramas in der klassischen Haltung mit alternierendem Stand- und Spielbein und dürfte als schneller Entwurf in den 40er-Jahren entstanden sein.¹³⁷

An der Wende zum Jahr 1744, als Mildorfer durch die Arbeit am Hafnerberg bereits voll in Anspruch genommen war, nutzte er die winterliche Freskierungspause, um sein erstes monumentales Altargemälde zu schaffen.¹³⁸ Die *Himmelfahrt Mariae* für den Hauptaltar der Stiftskirche in Neustift bei Brixen ist eindrucksvolles Zeugnis seines früh entfalteten Talents, mit welchem er das Ensemble der berühmten Freskanten Kaspar Waldmann und Matthäus Günther stilgerecht zum Abschluss brachte.

Am 6. Dezember 1743 übernahm Michael I. Mildorfer, der Vater unseres Malers, vom Prälaten Antonius des Kollegiatsstiftes Neustift bei Brixen im Namen seines Sohnes 100 Gulden als Anzahlung für das *accordierte* Hochaltarbild, welches sich der in Wien weilende Joseph Ignaz bis zum nächsten *mittfasten* zu liefern verpflichtet hatte. Am 30. Juli 1744 quittierte wiederum der Vater für seinen Sohn den Erhalt von weiteren 509 Gulden für das ordnungsgemäß gelieferte Gemälde, welches ihm Joseph Ignaz der *freyen Kunst Mahler zu Wien* nach Innsbruck gesandt hatte.¹³⁹ In den kalten Monaten, als das Freskieren am Hafnerberg unterbrochen wurde, führte Mildorfer den Auftrag für Neustift aus, ohne das Gemälde jedoch selbst liefern zu können. Sein durch das Preisstück der



Abb. 51: Himmelfahrt Mariae, Neustift, Hauptaltar.

Akademie erworbener Status als freier Künstler wird vom Vater sicher nicht ohne Stolz erwähnt. Mit 4,25 x 2,70 m Ausmaß stellt das Altargemälde Mildorfers erstes wirklich großformatiges Tafelbild dar (Abb. 51). In einer engen, doppelt gedrehten Serpentinlinie schraubt sich der Figurenaufbau von dem am rechten Bildrand stehenden Apostel Paulus im roten Überwurf über die Rückenfigur des Petrus (blau und goldgelb gewandet) zur jugendlichen, grün gekleideten Figur mit dem ausholenden Arm (Johannes) hinauf. Von hier steigt die Komposition zum frontal gesehenen Engel auf, um sich in der Muttergottes mit den weit ausgebreiteten Armen zum Himmel zu öffnen. Der geringe Raum zwischen den Aposteln am leeren Grab und der Assumptio ist durch die tragende Engelsegestalt überbrückt, sodass keine Zäsur zwischen Irdischem und Himmlischem entsteht. Die Madonna ist nur von einem angedeuteten Nimbus umstrahlt, ihr rosa Gewand lässt den menschlichen Körper erahnen und auch das Übergewand hüllt als schwer fallendes Material eine durchaus diesseitig erscheinende Figur ein. Eine Gruppe von Engelchen begrenzt am oberen Bildrand einen illusionistischen Höhenblick. Als Ergebnis der frühen Reife des 25-jährigen Mildorfer weist das Gemälde noch einen gewissen Eklektizismus auf. Die betont plastische Durchformung der Figuren in großflächigen, glatten Partien zeigt Mildorfer, der gerade seine Arbeit am Hafnerberg unterbrochen hatte, noch stark unter Trogers Einfluss. Dazu kommt in manchem Detail ein Realismus, der das gewissenhafte Studium des Akademieschülers verrät. In der ganz diesseitig aufgefassten Muttergottes haben Studien nach dem Modell ihren Niederschlag gefunden, während sich der Maler an anderer Stelle, so bei der Wiedergabe der auf den Fels gestützten Hand des Paulus in realistischer Feinmalerei aufhält. Verschiedene Details sind aus den diversen Himmelfahrtsbildern Paul Trogers übernommen. So sind die beiden dem Betrachter am nächsten stehenden Apostelfiguren direkte Zitate aus Trogers Hauptaltarbild

der Stiftskirche in Altenburg von 1734. Der rot gewandete Paulus im rechten Bildvordergrund ist eine ziemlich genaue Übernahme des Altenburger Kirchenpatrons Bischof Lambertus, den Troger auf Wunsch des Abtes in die Komposition des Hauptaltarbildes einbezogen hatte. Diese von den italienischen Vorbildern übernommene bärtige Greisenfigur im Profil verwendete Troger immer wieder und gab sie seinerseits an seine Schüler weiter. (Oft trägt der Greis bei Troger ein braunes Kuttengewand, vgl. *Heiliger Antonius der Eremit* am Seitenaltar der Stiftskirche Zwettl, die Kapuzenfigur in *Petrus und der Magier Simon* oder *Christus bei Nikodemus* im Ursulinenkonvent in Glasenbach und andere mehr). Auch die Gestalt des an den Sarkophag heraneilenden Petrus mit dem kahlen Schädel und den entblößten Schultern stellt eine Weiterführung desselben Apostels aus Trogers Altenburger Gemälde dar. Petrus ist als Typus vom Vorbild übernommen, aber Mildorfer versucht noch größere Dynamik zu suggerieren, indem er das erschreckte Innehalten vor dem Wunder zu einer verrenkten Haltung weiterentwickelt, in welcher der Apostel beide Hände ekstatisch zum Gebet auf die Seite wirft. Aus dieser gezwungenen Haltung ergibt sich für die Komposition eine konsequent aufsteigende Diagonale, die mit der ausfahrenden Geste des jugendlichen Johannes in die Höhe geführt wird. Darüber spannt sich der Körper des tragenden Engels, dem die Last am Gesicht abzulesen ist, wie eine Rocaille unter dem Wolkenthron der Madonna. In der Interpretation der wunderbaren Erhöhung der Mutter Gottes lehnt sich Mildorfer stärker an Trogers Gemälde in Obernzell in Bayern an, das ungefähr gleichzeitig entstand und dessen vorbereitende Skizzen Mildorfer sicher aus Trogers Werkstatt kannte. Ohne die beiden in Altenburg geforderten Assistenzfiguren überlässt der Maler hier die Rosenauffindung ganz den überwältigten Aposteln am leeren Grab. Mildorfer übernahm auch den tiefenräumlichen Sarkophag, den er als wichtiges Kompositionselement noch ostentativer durchformte, und schließlich

entlehnte er aus Oberzell den Typus von Maria, die mit weit ausgebreiteten Armen ihrer himmlischen Aufnahme entgegenblickt. In gewisser Weise fanden auf dem Umweg über Troger auch Elemente aus Rubens bahnbrechender Himmelfahrtsdarstellung der Fürsten von Liechtenstein in Feldsberg ihren Weg zu Mildorfers Bild. Als Troger 1739 in der Paulanerkirche Wranau (Vranov) bei Brünn für die Fürsten arbeitete, war ihm dieses Gemälde, das bis 1764 auf der liechtensteinischen Herrschaft in Feldsberg hing, leicht zugänglich. Mildorfers Petrus, der heraneilend vor Verwunderung in die Knie sinkt und dessen nackte Fußsohlen im Bildvordergrund realistisch dargestellt sind, könnte eine gewisse Anregung von Rubens verraten. Bei aller Abhängigkeit vom vorbildhaften Landsmann Troger kommt Mildorfer jedoch zu einem eigenen Stil, in dem besonders im Bereich der Farbigkeit auch Anklänge an Bencovich mitschwingen.¹⁴⁰ Wie schon erwähnt, erstauen im Neustifter Bild die weit von den Lokalfarben entfernten Nuancen in hellem Grün und zartem Lila, das gegen intensives Gelb gesetzt ist, dann wieder helles Rosa neben kräftigem Blau und dazwischen immer wieder Akzente in grellem Scharlachrot. Möglicherweise kannte Mildorfer die Wiener Werkstatt von Bencovich und ließ sich von dessen changierenden Farbeffekten anregen, die neuerdings sogar als „halluzinatorisch“ bezeichnet und mit den Prager Manieristen verglichen wurden.¹⁴¹ Neben aller Anlehnung an mehr erfahrene Maler weist Mildorfer allerdings bereits hier Eigenschaften auf, die ihm später als Lehrer an der Akademie großes Anliegen werden sollten. In den überraschend wirkenden Bewegungen seiner Figuren bahnt sich bereits jener expressive Stil an, der, auf Trogers Anregungen basierend, in einigen Jahren unter Mildorfers Ägide zu einer der spannendsten Ausformungen der Wiener Akademie führen sollte.

Erstaunlich ist die Tatsache, dass Sebastiano Riccis *Himmelfahrt* der Wiener Karlskirche, welche im Allgemeinen starke Auswirkungen auf die Wiener Malerei ausübte,

bei Mildorfer zunächst wenig Anregung auslöste. Auf die dramatisch gestikulierenden Apostel, die bei Ricci, von Piazzetta beeinflusst, mit pathetisch erhobenen Armen um den Sarkophag versammelt sind, wird Mildorfer erst etwas später im Fresko der Schlosskapelle von Milotice zurückkommen. Allerdings ließ dort das Format auch einen gewissen Raum zu, durch den die Apostel von der eigentlichen Himmelfahrt getrennt sind. Die Assumptio von Neustift, in der die Muttergottes hinaufgehoben wird, entwickelt sich in Milotice zum miraculösen schwerelosen Aufstieg einer Ascensio, in deren Höhenflug selbst die Engel mitgerissen werden.

Während die knappen Nachrichten über Mildorfers Auftritt als Schüler der Akademie nur ein vages Bild seiner Studien und Erfolge wiedergeben, steht uns glücklicherweise in den überlieferten Themen der Wettbewerbsaufgaben eine unabschätzbare Quelle zum geistigen Klima dieser Institution zur Verfügung. Im Gegensatz zu den Wiener Hofpoeten, die den Stoff zu den Opernaufführungen der kaiserlichen Theater fast ausschließlich aus der antiken Mythologie lieferten, schöpfte man in der Themenwahl der jährlichen *Concourses* der Akademie vorwiegend aus moralisierenden Themen des alten Testaments. So wurde 1731 „*Rachel verbirgt die Götzen ihres Vaters unter sich*“ ausgeschrieben, 1732 „*Salomons Urteil*“, 1733 „*Adam und Eva beweinen Abel*“, 1734 „*Rebecca empfängt die Hochzeitsgeschenke*“, 1735 „*Abrahams Opfer*“ oder 1736 „*Isaak segnet Jakob anstatt Esau*“. 1737 lautete das Thema „*Dalila schneidet Samson die Haare ab*“, 1738 „*Abraham verstößt Hagar*“, um nur jene Themen vor Mildorfers Eintritt in die Akademie zu nennen. 1739 und 1740 wurden keine großen Preise ausgeschrieben und 1742 konnte Mildorfer, wie wir gesehen haben, die Medaille mit seinem „*Cain seinen Bruder Abel erschlagend*“ beanspruchen. 1744 wurde der Preis des Vorjahres, „*Judas gibt Thamar den Hirtenstab*“, vergeben und 1745 „*Judith mit dem Haupt des Holofernes*“. Nachdem aber 1745 das Akademiequartier in

der Hofbibliothek von Gerard van Swieten beansprucht wurde und keine Ersatzräumlichkeiten aufzutreiben waren, musste der reguläre Betrieb unterbrochen werden und das 1745 bereits für das nächste Jahr gestellte Thema „*Der Prophet Samuel erscheint Saul bei der Hexe von Endor*“ kam nicht mehr zur Ausführung.

Ist es ein Zufall, dass Mildorfer gerade dieses Thema zweimal behandelte, oder entstanden die Tafeln tatsächlich im Umfeld dieses nicht mehr zur Kür gelangten Wettbewerbs? Die beiden heute bekannten Ausführungen des Themas (erstes Kapitel Samuel, 28, 7–14 [25]) sind einander so ähnlich, dass sie oft verwechselt wurden. 1809 wurde eine Fassung aus der Sammlung Henri de Ruiter in „der ersten modernen Galerie Österreichs in Baden bei Wien“ unter Nummer 48 der Katalogeintragungen mit dem Titel *Samuel der Prophet erscheint dem König Saul als Richter* als Werk J. Mülldorfers ausgestellt. 1909 beschrieb Paul Tausig das mutige Unterfangen des Malers Andreas Magnus Hunglinger, eines Zeichenlehrers an der k. k. Theresianischen Akademie, der als Propaganda für die jüngere österreichische Kunst das „*erste österreichische Museum vaterländischer Kunst*“ mit eigenen Mitteln in Baden eröffnet hatte. Neben eigenen Zeichnungen des Initiators belief sich 1809 das Volumen der Galerie auf 80 Gemälde und Stiche, wobei die Leihgaben besonders Maler aus dem Umfeld der Wiener Akademie beinhalteten, wie C. Brand, Bergl, V. Fischer, M. v. Meytens, Maulbertsch, Palko, Platzer, Sigrist, Troger und eben Mildorfer.¹⁴² Das Gemälde der Sammlung Henri de Ruiter maß 121 x 88 cm und wurde in der Folge abwechselnd Franz Sigrist und Mildorfer zugeschrieben.¹⁴³ Wir wollen uns letzterer Zuschreibung aus vielerlei Überlegungen anschließen (Abb. 52). Ungewöhnlich für die Darstellung der Hexenbeschwörung, die meistens in einer Höhle oder wilden Landschaft stattfindet, führt uns Mildorfer in ein antikisierendes Interieur, das von den relativ kleinen Figuren kaum ausgefüllt ist. König Saul, von Davids Macht in die Enge getrieben, fühlte sich

am Vorabend des Krieges gegen die Philister von Gott verlassen und ohne den Beistand des Propheten Salomon ratlos. Er selbst hatte Wahrsagen und Totenbeschwörungen bei Todesstrafe verboten und nun suchte er in seiner Bedrängnis selbst Rat im Verbotenen. Als Soldat verkleidet begibt er sich also zur Hexe von Endor (En Dor) in ihre von Pechfackel und Brandstätte unheimlich ausgeleuchtete Gruft. Das alte Weib mit zottigem Haar und entblößtem Oberkörper, wild mit Zauberstab und weit gespreizter Hand gestikulierend, beschwört daraufhin den Propheten aus dem Jenseits herauf. Unter seiner Kutte kaum erkennbar steigt tatsächlich der Hohepriester aus einer Wolke hervor und verkündet Saul mit dramatischer Geste sein Todesurteil. Er selbst und seine Söhne werden sterben und David wird König von Israel werden. Da fällt König Saul überwältigt zu Boden. Nur sein Helm weist ihn als Krieger aus, der Rest seines Körpers ist von einem roten Gewand verhüllt. Zwei Wachesoldaten sitzen am rechten Stufenrand und scheinen den König erkannt zu haben, auf den der eine erschreckt zeigt. Mit dieser Geste führt der Wächter, der selbst etwas außerhalb des Geschehens steht, den Betrachter wie auf einer Guckkastenbühne in die Szene ein. Bei aller Dramatik in der Erfassung der einzelnen Figuren wirkt der Aufbau innerhalb der dominierenden Architektur doch ein wenig konstruiert. Die Hexe nimmt unter der Laterne genau die Mitte des Raumes ein, zu welcher der Blick des Betrachters durch die perspektivisch verjüngten Fliesen geleitet wird. Die mit Akribie ausgeführten Architekturelemente verraten einen Maler, der das Rüstzeug von einem Spezialisten gewissenhaft erlernt, aber noch nicht ganz frei verarbeitet hat.

Die zweite Fassung, 119 x 90 cm groß, wurde 1967 von der staatlichen Kunsthalle Karlsruhe als Werk des Trogerumkreises im Schweizer Kunsthandel erworben (Abb. 53).¹⁴⁴ (Seine Provenienz führt angeblich nach Rom in die Sammlung Chigi.) Wanda Aschenbrenner schrieb das Gemälde Paul Troger zu und begründete eine Datie-



Abb. 52: Hexe von Endor, ehem. Sammlung Henri de Ruiter.

zung zwischen 1739–1743 unter anderem mit dem eigenartig rostroten Inkarnat, das Troger in diesem Zeitraum seinen Figuren gerne gab.¹⁴⁵ Sie weist auf eine Menge von typisch trogerischen Elementen hin, aber gerade in denjenigen Figuren, die direkt aus Trogers Typenvorrat übernommen sind, erkennen wir eine andere Künstlerhand. Der Wachesoldat im Vordergrund, ein Troger-Zitat des heiligen Georg aus dem Hochaltarblatt, *Hl. Margarethe mit Heiligen* der Pfarrkirche in Welsberg (um 1738), macht den Unterschied deutlich. Mildorfer übernimmt den Typ von Troger, hält sich aber bei keinem Detail auf, sondern bedient sich einer offenen, gröberen Pinselführung mit stellenweise pastosem Farbauftrag. Dasselbe gilt für den Kapuzenmann, der auf eine typische, oft verwendete Troger-Figur zurückgeht, in dessen Ausführung Mildorfer aber auf seine eigene, ungezügelter Weise zurückfällt. So ist der Faltenwurf des braunen Gewandes mit einer freien



Abb. 53: Hexe von Endor, Karlsruhe Kunsthalle.

Zickzacklinie des Pinsels akzentuiert. Hände und Gesicht der Hexe sind nur durch helle, einfache Farbstriche markiert, wobei die aufgerissenen Augen mit der weißen Umrahmung eine vergleichbar schaurige Wirkung erzielen, wie sie Mildorfer schon in seinen Schlachtenbildern der frühen 40er-Jahre an Mensch und Tier wirkungsvoll erprobt hatte. König Saul im Kniefall trägt nicht nur den identischen Helm wie der richtende Erzengel Michael in Mildorfers *Jüngstem Gericht* in Stift Wilten (1748), sondern hält auch die Hände in derselben fast kindlich anmutenden Gebärde zum Gebet gefaltet. Nicht zuletzt sind die ausgebrochenen und von Klammern zusammengehaltenen Bossen im Vordergrund ein beliebtes Motiv Mildorfers.

Die beiden Gemälde sind zwar sehr ähnlich, aber im Detail nicht identisch. Abgesehen von den unterschiedlichen Ausmaßen, die ja auch das Ergebnis eines späteren Zuschnitts sein könnten, hält der rechte Wachesoldat im

Vordergrund des Exemplars der Sammlung de Ruiters eine Hellebarde in der linken Hand. Weiters ist hier die Laterne der Apsis mehr dem Kreis angenähert und sind die Profile des Gesimses anders gezeichnet, außerdem öffnet sich die aufsteigende Wand rechts von der Apsis zu einer halbrunden Fenstereinfassung, lauter Details, die im Bild in Karlsruhe fehlen, wo sich die Apsis in ein weiteres Verließ öffnet. Also handelt es sich bei einem der beiden Gemälde nicht um die Kopie des anderen, sondern einfach um eine eigenständige Wiederholung. In Komposition und Figurenauffassung sind beide Gemälde, typisch für alle jungen Wiener Maler der frühen 40er-Jahre, stark an Troger angelehnt, trotzdem spricht vieles gegen ein Original Trogers und für Mildorfer. Kennen wir doch nicht ein Troger-Gemälde mit einer vergleichbar minutiös ausgeführten Architekturmalerei, wohl aber etliche Beispiele aus Mildorfers Werk. Neben den archivalisch gesicherten Blättern der Seitenwände am Hafnerberg um 1744, in welchen er sich gewissenhaft mit der Architektur der Szene befasst, denken wir insbesondere an das Bild *Daniel in der Löwengrube* aus dem Schutzengelzyklus in Brixen, wo sich die Errettung des Jünglings in einem identischen Kuppelraum abspielt (Abb. 136). Bis in kleine Details, wie die aus dem Gemäuer sprießenden Pflanzen und die Ziegelwölbung der Apsis, deckt sich diese Architektur mit der zur *Hexe von Endor*.

Mitte der 40er-Jahre zeigte sich bei einigen der Schüler der Wiener Akademie ein starker Trend zur Architekturmalerei, der wohl mit der Präsenz der Theatermalerfamilie Galli-Bibiena in Verbindung stand. Franz Xaver Palko (1724–1767), der seit 1738 an der Wiener Akademie studierte und 1745 den ersten Preis gewann, hatte laut Hagedorn neben seiner Ausbildung an der Wiener Malerakademie die Anfangsgründe der Baukunst bei Anton Galli Bibiena gelernt.¹⁴⁶ Einige seiner Gemälde geben heute noch Zeugnis von dieser engen Zusammenarbeit (*Christus und die Fallsüchtige*, *Die Tafel des Herodes* im Museum der Bildenden Künste in Budapest, 1744–1745,

oder *Christus heilt einen Kranken* im Brukenthalmuseum, Sibiu, dessen Figuren Franz Xaver Palko in die Staffage von Antonio Galli Bibiena malte¹⁴⁷). Welcher Maler Mildorfer die *Prinzipien der Architektur* beigebracht hat, kann nicht beantwortet werden. Möglicherweise studierte er dieses Fach bei seinem späteren Schwiegervater Wiedon, der schon 1729 als kaiserlicher Theatermaler bezeichnet wird und seinerseits wahrscheinlich bei Ferdinando Galli-Bibiena gelernt hatte.¹⁴⁸ Mildorfers Art, seine Handlungen in einen konsequent ausgeführten Architekturrahmen zu stellen, geht über Trogers Anregungen hinaus, der wohl seine italienischen Eindrücke in prachtvollen antiken Versatzstücken überlieferte, aber nie den Hintergrund seiner Gemälde mit einer ganzen Kulisse füllte.

Schließlich bleibt noch die Frage nach der Reihenfolge der beiden Fassungen der *Hexe von Endor* zu klären. Unserer Ansicht nach ist das Bild aus der Sammlung de Ruiters zuerst entstanden, da es spontaner wirkt, das architektonische Gerüst mehr auf die Handlung hin konzentriert ist und die Öffnung in der Apsis besser geglückt scheint. Auch fehlt im Bild der staatlichen Sammlungen die Hellebarde in der Hand des Soldaten. Im Museum von Vienne/Isere befindet sich seit 1872 eine kleine Kopie aus der ehemaligen Sammlung La Caze.¹⁴⁹ Neben den genannten Eigenheiten mildorferischer Auffassung stellt auch eine immer wiederkehrende blaue Blume, eine Art Akelei, ein verstecktes Symbol seiner Urheberschaft dar. Diese Blume setzte er außer bei dem besprochenen Bild auch bei einer Reihe von Gemälden in den Vordergrund, wie an der *Goldenen Pforte* am Hafnerberg, dem *Hl. Petrus* des Brukenthalmuseums (siehe weiter unten) sowie der *Kreuzigung* von Jeutendorf und schließlich der *Himmelfahrt* in Neustift.

Sicherlich noch im engen Umfeld der Wiener Akademie und unter Paul Trogers Einfluss entstanden Mildorfers Gemälde des Brukenthal-Museums in Hermannstadt (Sibiu), deren kontroverse Beurteilung wir weiter



Abb. 54: Petrus heilt einen Lahmen, Brukenthal-Museum Sibiu.

Abb. 55: Maratta, Josephstod, Kunsthistorisches Museum Wien.



unten heranziehen, um zu zeigen, wie viel Unsicherheit der ganze Komplex des Wiener Akademiemilieus um die Mitte des 18. Jahrhunderts immer noch bereitet. Die beiden Bilder¹⁵⁰ „Petrus heilt einen Kranken“ und „Die Befreiung des Hl. Paulus aus dem Gefängnis in Philippi“ verdanken ihre richtige Interpretation Bruno Bushart, der im Pendant zum Petrusbild nicht *Sokrates Tod* sah, wie bis dahin tradiert, sondern sinnvollerweise eine Szene aus dem Leben des zweiten Apostelfürsten, Paulus¹⁵¹.

Über Petrus Wirken wird folgendermaßen berichtet; „Petrus und Johannes gingen zur Stund des Gebets ... in den Tempel hinauf. Und ein Mann, der von Mutterleib an lahm war wurde herbeigetragen ... um von denen die vorbeigingen ein Almosen zu erbitten. ... Petrus aber blickte ihn an mit Johannes und sprach: ... Silber und Gold besitze ich nicht, was ich aber habe, das gebe ich dir: Im Namen Jesu Christi von Nazareth stehe auf ...! ... Sofort aber wurden seine Füße und Knöchel fest, und er sprang auf, stellte sich hin und ging umher“ (Apostel 3, 1–8). Die relativ kleinen Personen sind in einer klar ausgeführten Kulisse auf einen

Stufenaufbau gesetzt, der zu einem klassischen Tempel führt, vor dessen Eingang die Bahre des Gelähmten liegt (Abb. 54). Vom herabhängenden Arm des Kranken bis hinauf zu Petrus' Hand ergibt sich eine deutliche Diagonale, die sich mit dem schräg gestellten Krankenlager kreuzt und dadurch Raumtiefe erzeugt. Vom linken Vordergrund leitet eine Art Rampe, auf der umgestürzte Vasen und eine von Pflanzen überwucherte Stele liegen, in die Bildtiefe, in der zwei weitere Personen in entgegengesetzte Richtungen auseinandereilen und die Dramatik der Szene unterstreichen. Farblich dominiert Petrus' roter Mantel und findet im blauen Gewand der jungen Frau im verlorenen Profil einen Kontrast. Neben Petrus, der mit hoch erhobener rechter Hand dem Lahmen aufzustehen befiehlt, hat Johannes seine Hände zum Gebet gefaltet. In der zentralen Gruppe der Krankenheilung verwendet Mildorfer starke Anregungen von Trogers *Tod des heiligen Joseph* und darüber hinaus Marattas Version (Abb. 55) desselben Themas (Wien, Kunsthistorisches Museum). Der herabhängende Arm und der zur Schulter gedrehte Kopf



Abb. 56: Die Befreiung des Hl. Paulus, Brukenthal-Museum, Sibiu.

sind unverkennbare Anleihen beim Lehrer, aber Mildorfer gestaltet den Körper des Greises viel realistischer. Auch Martino Altomontes Hochaltargemälde der Wiener Peterskirche war Mildorfer sicher bekannt.¹⁵² Den weißhaarigen alten Mann (Petrus) mit dem schönen schmalen Schädel und der hohen Stirn verwendete Mildorfer schon als Gottvater im Kuppelfresko am Hafnerberg und später noch einmal im Dreifaltigkeitsbild der Österreichischen Galerie und wich darin ganz von Trogers Gottvaterfiguren ab. Neu ist das Verhältnis der vergleichsweise kleinen Figuren zum architektonischen Rahmen. Den Typus des jüngsten Apostels Johannes sollte Mildorfer noch häufig verwenden, so zum Beispiel im Fresko in Milotice, aber schon im Altargemälde von Neustift finden sich seine Züge an einem der Apostel. Er geht auf Piazzetta zurück und war dem Akademieschüler vermutlich in der Stichfolge des Marco Pitteri untergekommen. Das Pendant, *Die Befreiung des Hl. Paulus aus dem Gefängnis in Philippi* (Apostel 16, 25–32), bietet sich dem Maler als dramatisches Nachtstück an, das Mildorfer mit großem Effekt ausführt (Abb. 56). Leider ist das Bild in sehr schlechtem Zustand

und kann wenig von der ursprünglichen Farbgebung verraten. Im düsteren Kerker sitzen Paulus und Silas am nackten Boden an Felsen angekettet, als ein Erdbeben das Gefängnis erschüttert und alle Fesseln löst. Die hölzerne Tür wird aufgerissen, der Wächter von einem Fackelträger zur Seite gestoßen und der Kerkermeister stürzt zu den Gefangenen und sinkt zu Paulus Füßen nieder. Paulus hält die Hand in einer fast lehrhaften Geste erhoben, um den Kerkermeister zu beruhigen, da niemand während des Bebens geflohen sei. Die hochgehaltene Fackel wirft unruhiges Licht in den Verschlag, gerade genug, um die Hauptfiguren plastisch vom dunklen Hintergrund abzuheben. Im Vordergrund tanzen die Lichtreflexionen über Silas' zusammengekauerten Körper und machen das schaurige Kellergewölbe mit dem geborstenen Holztür erkennbar. Als einzig starker Farbakzent fängt der blaue Überwurf des Apostels den Lichtschein ein, sonst sind venezianische Rottöne und erdiges Grün vom Kellerlicht gedämpft. Sämtliche Figuren sind aus Mildorfers Repertoire genommen und schließen jede andere Autorenschaft aus. Da ist der bärtige Greis Paulus mit den derben

Armen und Beinen, der knöchernen Schulter und, dazu kontrastierend, der viel zarteren durchgeistigten Hand im Weisungsgestus. Der junge Mann im Kniefall entspricht der weiblichen Assistenzfigur am Krankenlager des Pendantgemäldes. Die Repoussoirfigur des Silas könnte zwar von jedem anderen Akademieschüler stammen, aber die stilllebenartigen Details wie die krautigen Pflanzen im Vordergrund und nicht zuletzt die treffliche Lichtquelle in den Händen des blonden, wohl trogeresken¹⁵³ jungen Mannes stammen von unserem Maler. Auch der bekannte piazzetteske Charakterkopf des Johannes im Krankenheilungsbild schließt jeden Zweifel an der richtigen Zuschreibung an Mildorfer aus. Anklänge an Magnasco wurden von der Kunstgeschichtsschreibung geltend gemacht, doch gerade die künstlerischen Freiheiten (vgl. die skizzenhafte Hand des Rückenakts) verraten Mildorfers Charakteristik. Nicht nur die freie, pastose Pinselführung, sondern auch die besonderen Farben sind typisch für Mildorfers Arbeiten Mitte der 40er-Jahre. Durch seltsam irrisierende, an Stellen changierende Violett-, Olivgrün- und Ockertöne wird im Kontrast zum dunklen, rötlichbraunen Grund ein starker Effekt erzielt. Äußerst frei hingeworfene Weißhöhlungen erzeugen ein dramatisches Spiel mit Licht und Schatten und unterstreichen die heftig agierenden Figuren in ihrem Ausdruck. Wieder denken wir an Bencovich.

Sehr zum Nachteil für eine stichhaltige Chronologie ist auch für diese beiden eindrucksvollen Bilder kein exaktes Datum anzugeben, aber eine Entstehung um 1745 wird als Vorschlag nicht fehlschlagen. Es ist jener Zeitraum, in dem Mildorfer noch sehr stark von Troger abhängig war, aber gerade begann, alle Möglichkeiten von Bewegungsdarstellung und Lichtillusion selbstständig zu ergründen, und damit bereits Schatten auf seinen ureigenen Stil der folgenden Jahrzehnte vorauswarf.

Es ist nicht bekannt, wie intensiv sich Mildorfers Verbindung mit der Akademie in den Jahren 1742–1745

gestaltete, da ihm seine Haupttätigkeit am Hafnerberg wohl wenig Zeit ließ. Als sich dann noch der regelmäßige Akademie-Unterricht ohnedies erübrigte, konnte Mildorfer leichten Gewissens den Auftrag in Milotice annehmen und anschließend nach Innsbruck gehen, wo einige Quellen seinen Aufenthalt bestätigen. Erst im Jänner 1749 setzte er sich mit einer Anzahl seiner Akademiekollegen wieder für das Geschick der Wiener Akademie ein, als auch er seine Unterschrift unter die Protestkundgebung gegen den Vergolder Ferdinand Astorffer setzte und sich dadurch, wenn auch vergeblich, gegen einen Nicht-Akademiker im Amt des Unterdirektors verwehrte.

Am 26. März 1747 starb Mildorfers Vater Michael Ignaz in Innsbruck.¹⁵⁴ Ob es dem Sohn noch gelang, seinen Vater zu sehen, wissen wir nicht, jedenfalls war er am 14. April bei der Verlassenschaftsabhandlung anwesend¹⁵⁵ und malte in den nächsten Monaten einige Bilder für den Spitalsfriedhof. Insgesamt nennen die Quellen drei Gemälde für den *Gottesacker* hinter der Spitalskirche, der hier seit Kaiser Maximilians Regierung bis zu seiner Auflösung im Jahr 1869 als Innsbrucks Hauptfriedhof diente. Eine *Hl. Familie* und ein Gemälde des *Propheten Ezechiel um den sich die Totenbeine beleben*¹⁵⁶ sind leider nicht mehr aufzufinden. Glücklicher war das Schicksal der Tafel mit dem *Jüngsten Gericht*, das schon vor 1830 in das Stift Wilten gelangt war, wo es sich auch heute noch befindet. Auf diese Weise konnte es alle Wirrnisse überleben, nachdem es schon vor der Beseitigung des Spitalfriedhofes seinen Standort gewechselt hatte. In der vom Wiltener Abt Röttgel 1820–1830 verfassten *informatio synoptica* ist ein Guthaben erwähnt, welche das Stift bei der Sammlung Volpi hatte. Die Schuld wurde durch dreißig Gemälde der Sammlung Volpi beglichen, unter denen sich auch das *Jüngste Gericht* von Joseph Ignaz Mildorfer befand.¹⁵⁷ 1801 konnte Denifle noch die Jahreszahl 1748 identifizieren. 1879 wurde *Das Jüngste Gericht* bei der Tiroler Kunstausstellung als Besitz des Stiftes ausgestellt. Im Museum



Abb. 57: Das Jüngste Gericht, Stift Wilten.

Abb. 57a: Detail aus Abb. 57, Teufel mit dem Sündenregister.

Ferdinandeum (Inv. Nr. T 602) befindet sich eine Rötzeichnung mit der späteren Bezeichnung Mildorfer 3, die einen Ausschnitt mit Erzengel Michael und zwei Posaunen blasenden Engeln über den Auferstehenden behandelt. Die Montage ist mit „nach Mildorfers letztes Gericht auf dem Gottesacker in Innsbruck“ beschriftet. Allerdings hat die Zeichnung kompositionell fast nichts mit dem *Jüngsten Gericht* gemeinsam. Ob sie vielleicht zur Rekonstruktion des verloren gegangenen Bildes mit *Ezechiel und den sich wieder belebenden Toten* herangezogen werden kann, soll weiter unten ausgeführt werden.

Das jüngste Gericht (Öl auf Lwd., 135 x 104,5 cm) ist für uns ein wertvoller Anhaltspunkt, da es ja eines der wenigen datierten Gemälde unseres Meisters ist (Abb. 57). Durch die kleinen Tafeln des Jesuskindes mit den Eltern (1741), die Schlachtenbilder (1742), die Himmelfahrt Mariä in Neustift (1744) und die Arbeiten am Hafnerberg bis 1752 haben wir in seiner Frühzeit noch einen relativ verlässlichen Raster zur Beurteilung seiner Entwicklung. Dann fällt es immer schwerer, eine sinnvolle Chronologie aufzustellen, da zumindest in Mildorfers Tafelgemälden kaum mehr ein stichhaltiges Datum überliefert ist. Von

den durch Quellen gesicherten Bildern der 1750er-Jahre haben sich nur die vier Altarbilder in Dub an der March, 1756, erhalten. Die letzte datierte Dokumentation eines Gemäldes, das auch bis in unsere Tage überlebte, ist der Kontrakt für den Josephsaltar der Wallfahrtskirche Šaštín, der 1763 in Passau ausgehandelt wurde (*Rückkehr aus Ägypten*). Alle weiteren wichtigen Gemälde müssen durch Stilvergleich eingeordnet werden, was insofern schwierig ist, als die datierbaren Exemplare nicht immer die Qualität der undatierten erreichen. In der Wandmalerei können wir uns auf einem etwas verlässlicheren Pfad bewegen, da sich zu den größeren Unternehmungen doch mehr Belege erhalten haben und wir uns durch die jeweiligen Auftraggeber einen Zeitplan errechnen können.

1748 entstand also jenes apokalyptische Bild des Jüngsten Gerichts, dessen gedrängte Komposition von den mit Höllenqualen ringenden Verdammten und den vom Fegefeuer Erlösten geradezu überquillt. Wäre die Farbgebung nicht so wirkungsvoll abgestuft, ließe sich der serpentinartige Anstieg der Handlung im *horror vacui* kaum verfolgen. Vom glühenden Rot, in dem sich die Rümpfe der Sünder in bizarren Verrenkungen winden, hellt sich die Palette im Bereich der heiligen Fürbitter mehr und mehr auf und gipfelt im zarten Hellblau, das die Taube des Heiligen Geistes umfängt. Das große, aufgeblätterte Buch mit dem Sündenregister in der Hand des Teufels wird zum Drehpunkt der Handlung (Abb. 57a). Im starren Blick, den der Teufel auf den heiligen Michael heftet, wird die Spannung in einem Maß gesteigert, die sich erst durch das gütige Eingreifen Christi löst. Voll Schwung gleitet der jugendliche, in ein loses, rotes Tuch gehüllte Gottessohn den Menschen zur Hilfe. Er blickt mild auf Michael mit der Seelenwaage herab, der als Krieger mit Helm und Panzer die Schar der männlichen Heiligen anführt. Benedikt im schwarzen Gewand hält den Kelch mit der Schlange in der Hand, dahinter stehen ein Heiliger im blauen Gewand und ein Mönch mit einer Tonsur.

Mehr im Schatten ist Petrus mit dem Schlüssel erkennbar. Darüber nimmt man einen Bischof und zuoberst Christophorus mit dem Stab wahr. Auf der gegenüberliegenden Seite bitten im Vordergrund die weiblichen Heiligen Barbara und Katharina für die armen Seelen, dahinter die heilige Klara mit dem Buch und Scholastika im Äbtissinnengewand. Gottvater auf einer Seite und ein Putto auf der anderen rahmen und schließen das Geschehen nach oben ab. Das ganze Gemälde vibriert vor Energie. Fast meint man Mildorfers Loslösungsprozess von der Ausgewogenheit seines Lehrers Troger zu spüren, ohne dass die Herkunft von dessen Typen ganz negiert wird. Bewegung und Farbe sind dem Maler das Hauptanliegen. Ganz malerisch aufgefasst ist Maria in ein undefinierbares blaues Gewand gehüllt, das den roten Umhang Christi farblich komplementiert. Im Schuppenpanzer des heiligen Michael mit den Goldflaschen und dem scharlachroten Tuch über seinem Arm lässt sich Mildorfer als Farbkoryphäe aus. Im wirbelnden Inferno dagegen sucht er die Qualen der Verdammten durch übersteigerte Torsionen der Aktfiguren auszudrücken. Die hier anklingende expressive Kunstauffassung wird ihm einige Jahre später als Professor der Akademie eine Fülle von Anhängern beschern, deren Arbeiten bis heute noch nicht genau aussortiert sind.

Ganz anderen Boden betreten wir mit dem eindrucksvollen Gemälde, das den *Abschied der Apostel Petrus und Paulus vor dem Martyrium* darstellt (Abb. 58). Hier befinden wir uns bereits in der Jahrhundertmitte und damit in jener Phase, die Mildorfers Wirkungsbereich als Professor der Akademie einleitete. Das dramatische Bild (Öl auf Lwd., 4,90 x 3,50 m) entstand wahrscheinlich im Zuge der Neuausstattung der Pfarrkirche St. Ulrich gemeinsam mit Paul Trogers Hauptaltargemälde des *Hl. Ulrich in der Schlacht auf dem Lechfeld*, also um 1750.¹⁵⁸ 1870 wurde das Gemälde von seinem ursprünglichen Aufstellungsort entfernt und durch ein Bild des Malers Hermann Eichler ersetzt.¹⁵⁹ Zusammengerollt lag es daraufhin bis 1921



in einem Nebenraum der Pfarrkirche und erlitt dabei am unteren Rand erheblichen Schaden. Über das Barockmuseum (ab 1921) gelangte das Gemälde schließlich in die Benediktinerabtei *Unserer Lieben Frau zu den Schotten* in Wien, der St. Ulrich als Pfarrei inkorporiert ist, und endlich 1980 wieder an seinen Originalplatz, wo es, flankiert von den Statuen der Apostel Thomas und Bartholomäus, auch heute hängt.¹⁶⁰ Über Trogers signierte Tafel, die von Abt Robert Stadler beauftragt wurde, sind wir durch das Gedenkbuch der Pfarre St. Laurenz unterrichtet, das linke Nebenaltermalerei mit dem Apostelabschied aber wurde im Lauf der Zeit sowohl Troger zugeschrieben als auch



Abb. 58: Der Abschied der Apostel Petrus und Paul, Wien, St. Ulrich.

Abb. 58a: Apostel, Detail aus Abb. 58.

einem Künstler aus seinem Umfeld, bis sich anlässlich der Restaurationsarbeiten Mildorfers Signatur an der Plinthe im rechten Vordergrund auffinden ließ. Am unteren Rand so sehr beschädigt, dass eine Erhaltung der Substanz ausgeschlossen war, wurde es leicht beschnitten, wodurch die Handlung in Relation zum hohen Himmelsausschnitt unproportional nah an den Vordergrund rückte. (In einer Skizze des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, Öl auf Lwd., 54,8 x 35,3 cm, ist der Vordergrund erhalten und gibt der Darstellung einen wesentlich ausgewogeneren Rahmen.¹⁶¹) Die in früheren Publikationen vertretene späte Datierung des pathetischen Gemäldes lässt sich seit der Wiederentdeckung einiger bedeutender Bilder aus Mildorfers Spätzeit nicht mehr aufrechterhalten. (Alle nach 1760 entstandenen Werke zeichnen sich durch einen ganz anderen, zarteren Figurentypus aus. Zum Vergleich sei auf die wunderbaren Schutzengelbilder des Diözesanmuseums in Brixen hingewiesen, die wiederum mit den 1763 datierten Fresken des Sommerrefektoriums in Seitenstetten in Zusammenhang stehen).



Abb. 59: Entwurf zum Abschied der Apostel, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

Das oben halbrund abgeschlossene Gemälde ist durch eine deutlich modellierte Wolkenmasse in eine ätherische und eine darunterliegende irdische Sphäre unterteilt. Im himmlischen Raum schaffen die bei Mildorfer immer wiederkehrenden, gegenlichtigen Putti räumliche Tiefe nach oben und in das Bildinnere. In helles Licht gebadete Engel blicken von oben auf das dramatische Gesche-

hen herab. Etwas aus der Mittelachse des Bildes gerückt, nehmen die Apostelfürsten vor dem Martyrium in enger Umarmung voneinander Abschied (Abb. 58a). Der dunkelhaarige Paulus im roten Gewand unter dunkelblauem Übermantel umklammert mit seiner rechten Hand die Schulter des Gefährten, während er die linke, seinem Blick folgend, in großer Geste zum Himmel ausstreckt. Petrus ist mit weißem Haar und einem Vollbart als grobschlächtiger alter Mann dargestellt. (Es ist beachtlich, wie anders Mildorfer diesen Apostel im Brukenthal-Gemälde auffasste, während Paulus dort schon eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Abschiedsbild hatte). Mit seinem breiten Arm umklammert Petrus den Freund in Erwartung der Trennung und des Todes. In effektvoller Drapierung umfängt ein helles Tuch den groben Körper, der von einem fransenbesetzten, graublauen Gewand mit ockergelben Ärmeln (in den ikonografisch verbindlichen Farben von Himmel und göttlichem Licht) bekleidet ist. Licht spielt auch in der Komposition eine starke Rolle, indem es von der Höhe der Engel auf das weiße Haar des ersten Apostelfürsten fällt und auch die liebevolle Figur eines blonden Kindes mit einer Prozessionsstange erhellt. In wirkungsvollem Kontrast zur dunklen Gestalt des Paulus springt ein weißhaariger Mann von einem antikisierenden Steinfragment auf, wendet sich von der Lektüre des Buches (Symbol der Paulusbriefe) ab und verfolgt das Geschehen mit Schrecken. Hinter ihm senkt eine junge Frau traurig ihr Haupt, eine ältere Figur mit Kopfbedeckung ist nur schwach beleuchtet. Im Vordergrund des Bildes liegen antike Trümmer zwischen Disteln und anderen Gewächsen verstreut. An einer aufgerichteten Plinthe hat sich Mildorfer in Majuskeln als Autor dieses ausdrucksstarken Gemäldes verewigt. Um die linke Bildseite richtig zu deuten, hilft uns die Skizze (Abb. 59). Hier ist das Kreuz bereits aufgerichtet und reicht über Petrus in das Geschehen herein, während einer der Marterknechte ein Pferd am Zügel hält. Im ausgeführten Tafelbild blickt unter dem kreuztragenden Knecht ein weiterer, als

römischer Krieger mit Panzerkleid und Helm definierter Mann in das Bild. Wegen seines intensiven Blickkontaktes mit dem Betrachter wurde er oft als Mildorfers Selbstporträt gedeutet. Bei genauem Hinsehen kann man allerdings undeutlich eine Lanze in seiner Hand entdecken, wodurch auch er als Marterknecht gekennzeichnet ist. Mit dem Kreuz ist dem Apostel Petrus in seiner Bildhälfte das Attribut gegeben, auf Paulus dagegen verweist der neben ihm von der Lektüre der Paulusbriefe aufspringende, weißhaarige Mann. Erst im Vergleich mit der Nürnberger Skizze fällt der Verlust des beschädigten Vordergrundstreifens des Altarbildes richtig auf. Das Hauptgeschehen ist nun zu nah an den Bildrahmen gerückt und die perspektivisch betonten Körperteile wirken zu groß und übertrieben. Die obligaten Sandalen des Petrus geben derbe Füße an grobknochigen Beinen preis, die durch grüne Schattenflächen plastisch gestaltet sind. Das antike Fragment eines profilierten Steinkubus, der sowohl ein römischer Sockel als auch ein Sarkophag sein kann, diente Mildorfer, wie so vielen seiner Zeitgenossen und Vorgängern als Kunstgriff, um der Darstellung ein stabiles Gerüst zu schaffen. Wir kennen es aus einem der Hochwandgemälde am Hafnerberg bei *Jesus mit seiner Mutter und dem Lieblingsjünger*, es kehrt wieder am Fresko im Menageriepavillon und in einigen anderen Beispielen. Natürlich wurden solche Staffagen an der Akademie gelehrt, wir kennen viele Radierungen von Troger und denken hier insbesondere an seine *Apotheose der Pallas Athene* der Grafischen Sammlung Albertina in Wien.

Das Thema des Apostelabschiedes wurde im 17. und 18. Jahrhundert häufig dargestellt und Mildorfer konnte sich an einer Reihe von Vorbildern orientieren. Troger hatte das Thema für die Pfarrkirche in Gottsdorf gemalt (1741–1742). Martino Altomonte für Lilienfeld, Daniel Gran für Klagenfurt, aber auch italienische Vorbilder von Luca Giordano, Mattia Preti oder Beduzzi (in Melk) waren ihm wohl bekannt. Daneben gab es sicher Wechselwirkungen zwischen ihm und den Gleichaltrigen wie Maulbertsch, M. J.

Schmidt, um nur einige zu nennen. Nicht ohne Einfluss war eines der Gemälde des Joachim von Sandrart, das Mildorfer in der Wiener Schottenkirche, der er als Pfarrmitglied angehörte, studieren konnte.¹⁶² Wenn man will, kann man zumindest die Typen der beiden Apostel auf Sandrarts 1671 für einen Seitenaltar der Kirche gemaltes Bild zurückführen. Hier ist Paulus auf der rechten Bildseite bärtig mit dunklem Haar charakterisiert, Petrus dagegen mit weißem Vollbart und schütterem Haar über einer hohen Stirne. Im Affekt jedoch ist Mildorfers Gemälde eine echte Schöpfung des 18. Jahrhunderts. Von all seinen bekannten Altarbildern ist dieses mit dem größten Pathos vorgetragen. Was im Fresko am Hafnerberg fast schockierend und oft ungenau wirkte, wie die übertrieben athletischen Männerfiguren am Kuppelrand, findet nun einen gereiften Nachhall. Auch hier ist nichts zurückhaltend, aber die Darstellung ist in ihrer überzeugenden Figurengestaltung und der durch Licht- und Schattenverteilung grandios gesteigerten Dramatik glaubhaft und berührend.

In der Datierung gibt uns einerseits Trogers Hauptaltargemälde um 1750 einen Anhaltspunkt, da man sicher nicht allzu viel Zeit verstreichen ließ, um die Nebenaltäre der Kirche auszustatten. Zum anderen kennen wir ein handgeschriebenes Verzeichnis all jener Erwerbungen, welche ab 1756 für St. Ulrich getätigt wurden. Nach diesem Datum wird keine Anschaffung eines Gemäldes von Mildorfer erwähnt.¹⁶³ Stilistisch gehört es auf jeden Fall in die Zeit vor seiner eigenen Lehrtätigkeit an der Akademie, die 1751 begann. So bildet der *Abschied der Apostel Petrus und Paulus vor dem Martyrium* den krönenden Abschluss jener Phase in Mildorfers Schaffen, die den Künstler noch mehr als Lernenden denn als Lehrenden zeigt.

ANMERKUNGEN

- 117 H. Hosch, Franz Anton Maulbertsch und die Wiener Akademie, in: Franz Anton Maulbertsch und der Wiener

- Akademiestil, Ausstellungskatalog Museum in Langenargen am Bodensee 1994, Anhang, S. 331.
- 118 M. Dachs, Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis – Studien zur Wiener Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Habil.-Schrift Uni. Wien 2003, (Kupferstichkabinet, Inv. Nr. 10578, männliche Figur versuchsweise Mildorfer zugeschrieben).
- 119 A. Weinkopf, Beschreibung der Kaiserl. Königl. Akademie der bildenden Künste, Wien 1783, 5, S. 51.
- 120 Hubert Hosch, Franz Anton Maulbertsch und die Wiener Akademie, in: Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil, Ausstellungskatalog Museum in Langenargen am Bodensee 1994, Anhang, S. 326. (Nikolaus Moll hatte sich 1738 auch um den Malereipreis, wenn auch erfolglos, beworben.)
- 121 Wien, Archiv der Akademie der Bildenden Künste, Miscellanea, Reden: Schuppens, Widtmaissers etc. Zitiert bei Pierre Schreiden, Jacques van Schuppen, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band XXXV, Wien/Köln/Graz 1982, S. 68.
- 122 Veröffentlicht bei: Hubert Hosch, Franz Anton Maulbertsch und die Wiener Akademie, in: Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil, Ausstellungskatalog Museum Langenargen am Bodensee, Sigmaringen 1994, S. 340.
- 123 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, *Männlicher Akt, nach links sitzend*, Hz 4067, 19, (Kat. Nr. 382). Kohle, schwarze und weiße Kreide, auf grünlich grundiertem, graubraunem Tonpapier.
- 124 Germanisches Nationalmuseum, Die deutschen Handzeichnungen, Band IV, Nürnberg 1969, Monika Heffels (Hg.), S. 311.
- 125 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, *Zwei männliche Akte*, Hz 4067, 21, (Kat. Nr. 384).
- 126 K. Rossacher, Der Tiroler Barockmaler Josef Ignaz Mildorfer in neuer Sicht, in: Alte und moderne Kunst, 17. Jahrgang 1972, Heft 123, S. 21.
- 127 Budapest, Museum der Bildenden Künste, Inv. Nr. 62.26, Öl auf Holz, 22,8 x 14,9 cm.
- 128 Wien, Auktion Dorotheum, 27. März 2003, Kat. Nr. 255, 255.
- 129 Paul Troger, *Maria mit gefaschtem Kind*, bischöfliche Residenz Klagenfurt, oder *Hl. Joseph mit dem Jesusknaben*, Radierung, Wien, Albertina.
- 130 Sammlung Pfatschbacher, Linz, Öl auf Leinwand, 56 x 48,5 cm.
- 131 Inv. Nr. o 5304, Öl auf Leinwand 3,32 x 1,65 m, signiert J. Mildorfer.
- 132 Cedar Falls, Jacksons Auctions, 14. Juni 2006, Nr. 348. Öl auf Leinwand, 75 x 54 cm.
- 133 M. Koller, Jeutendorf, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Band XXI, Heft 1, 1967, S. 50, Fussnote 4.
- 134 Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 607.
- 135 European Paintings of the 16th, 17th and 18th Centuries. The Cleveland Museum of Art. Catalogue of paintings, part 3, 1982, S. 5.
- 136 Mitteilung von Ann Tzeuschler Lurie, Associate Curator of Paintings, The Cleveland Museum of Art.
- 137 Innsbruck Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. 1493, Öl auf Leinwand, 76 x 50 cm.
- 138 Zu sämtlichen Arbeiten in der Wallfahrtskirche am Hafnerberg siehe eigenes Kapitel.
- 139 Neustift, Stiftsarchiv, Zitiert aus: Eva Eccel, Josef Ignaz Mildorfer und das Hochaltarblatt von Neustift bei Brixen, in: Cultura Atesina, XVII, 1963:
Dass Ihro Hochwürden und gnaden herr Antonius best erwählter Pärloth des hochlöblichen collegij Neustifts, tit ... unter heutigen dato a conto des fl. 500 accordierten hochaltars plath Maria Himmelfahrt, so lenngstens bissw künftige mittfasten soll geliffert sein, anstatt meines herrn sohn Joseph Ignaty Mülldorffer Mahlern in Wien zu meinen handen bestellt, und wirklich empfangen habe benennentlich einhundert gulden, sage 100 fl. doch mit diesem ausdrücklichen reservat, dass zum fahl, welches Gott gnädiglichen verhüten wöll, er mein sohn vor verfürtnigung obig bemelten plats sterben, oder aber wider alles verhoffen eine vernünftige klag in vorscheinkommen sollte, ich Mülldorffer erbiethig bin, obige summa gelts 100 fl. hochgedachten gnädigen herrn prälaten ohne alle exception widerumben anruggs zu bezahlen, derowegen ich mich unter verpflichung all meines vermigen, nichts darvon ausgenommen, r pfendlichen erkälre, auch porg und zahler seyn will.
Actum Ynnsprucgg den 6ten decembris 1743
Michael Ignaty Mülldorffer
Mahler (Siegel mit Wappen).
 1744
 wie oben

- Bestätigte Auszahlung von 500 fl. an Mildorfer sen. für seinen in Wien weilenden Sohn.
- Verlaut acort haben ihro hochwirden und gnaden Antonius jetzweilliger best regierender herr prälath zu Neustift, tilt... ect., den wohledel und kunstreichen Joseph Ignatij Milldorffer, der freyen Kunst mahler zu Wien, fir einen zum hochaltar allda in der collegiatkirche nach contento stöllenden altar plath 500 fl. pares gelt zu geben versprochen, wann dann ermelt mein sohn mir vattern Michael Ignati Mildorfer ermeltet altar blatt per Ynnsprugg übersendt und ich solches am gestern per Neustift überlifert, als haben hoch erwelt ihro hochwirden und gnaden herr herr prälath obwollen selbe nach solliches altar blatt nit gesechen mir durch dem herrn hausmeister herrn Anton Mayrhofer gegen deme (was ihn allegierten acort einkommben auf nettigen fahl in allen zu erfüllen) mir dāto sothanne 509 fl. auszählen und gar ausfolgen lassen derowegen dann nit nur allein vor ermelt accordierte 500 fl. quittierte, sondern auch so in ein so anderes was gdig oder durch kunstverständige zu remedieren erachtet werde, ein solliches juxta intentionem zu stölln mich nomine meines herrn sohns erkläre und obligiere. Geben unter meiner handt unterschrift und fertiget sub dato collegio Neustift 30. Juli 1744.*
- Michael Ignaty Milldorffer
Mahler (Siegel mit Wappen).*
- 140 P. O. Krückmann, Federico Bencovich 1677–1753, Hildesheim/Zürich/NewYork 1988.
- 141 M. Pelc, in: Saur, Allgemeines Künstlerlexikon, München/Leipzig 1994, Bd. 8, S. 609.
- 142 P. Tausig, Die erste moderne Galerie Österreichs in Baden bei Wien, Wien 1909, S. 17, 27.
- 143 O. Benesch, in: Festschrift Braun 1931 (Sigrüst); H. Schwarz, in: Kirchenkunst, 7, 1935, S. 91 (Mildorfer).
- 144 J. Lauts, Kunsthalle Karlsruhe, Neuerwerbungen alter Meister, Karlsruhe, 1973, S. 36, Inventarnummer 2563.
- 145 W. Aschenbrenner, Die Hexe von Endor – Ein bedeutendes Gemälde Paul Trogers, in: Jahrbuch der staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, 5, 1968, S. 123.
- 146 Christian Ludwig von Hagedorn, Lettre à un Amateur de la Peinture ..., Dresden, 1755, S. 299, zitiert aus K. Garas, Zu einigen Problemen der Malerei des 18. Jahrhunderts; Die Malerfamilie Palko, in: Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae, VII, 3–4, Budapest 1961, S. 249, Anm. 14
- 147 G. Galavics, in: Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae 30, 1984, S. 177. P. Preiss, František Karel Palko, Prag, 1999. K. Garas, Antonio Galli Bibiena et Franz Karl Palko, in: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 37, Budapest 1971, S. 65 ff.
- 148 F. J. Wiedon (durch Lesefehler Wiedau genannt) ist bei seiner Hochzeit, 1729 als Kaiserlicher Theatermaler genannt, zitiert nach: Franz Hadamowsky (Hg.), Die Familie Galli Bibiena in Wien, Wien 1962, S. 22.
- 149 B. Matsche von Wicht, Franz Sigrüst 1727–1803, Ein Maler des 18. Jahrhunderts, Weißenhorn 1977, S. 231.
- 150 Beide Öl auf Leinwand, 47,5 x 62 cm,
- 151 B. Bushart, Der lyrische Maulbertsch, in: Festschrift Kurt Rossacher, Imagination und Imago, Salzburg 1983, S. 39, Anm. 13.
- 152 Vgl. auch Altomontes Entwurf in der Österreichischen Galerie, Inv. Nr. 5531.
- 153 Vgl. Trogers Engel in *Tobias und Anna*, Barockmuseum der Österreichischen Galerie, Wien.
- 154 Innsbruck Tiroler Landesarchiv, Totenbuch St. Jakob 1744–1786, Matrikenfilm 0992/4.
- 155 Innsbruck Tiroler Landesarchiv, Verfachbuch Stadtgericht Innsbruck 1747, Bd. 22/88, (1747, 14. April, Verlassenschaft des Michael Ignaz Mildorfer).
- 156 G. Primisser – Dipauli, Denkwürdigkeiten von Innsbruck und seinen Umgebungen, Innsbruck 1816, S. 81.
- 157 Stiftsarchiv Wilten, 43, Lade I. litt. C, Nr. 7 (43, Sammlung Volpi).
- 158 Gedenkbuch der Pfarre und Kirche St. Laurenz am Schottenfelde, Wien 1839.
- 159 M. Haberditzl, Das Barockmuseum im unteren Belvedere in Wien, Wien 1923, S. 64, Nr. 140.
- 160 A. Salinger, in: Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 1985, 39, Heft 3/4, S. 123.
- 161 Die Skizze wurde im Jahr 1933 aus Berliner Privatbesitz erworben, war 1933 auf der internationalen Kunstausstellung Berlin unter. Nr. 156 ausgestellt, Vgl. Kunst-Auktionshaus Berlin, 1933, Nr. 226.
- 162 Im Copular der Schottenpfarre liest man am 21. August 1757 anlässlich seiner Heirat, dass der *sponsus* der Pfarre zugehörte.
- 163 Wien, Handschriftenabteilung der Österr. Nationalbibliothek, Standortsverzeichnis der series nova (Ser. nov. 14027–16800) Nr. 15955.

HAFNERBERG

Mildorfer wurde insgesamt vierzehn Jahre lang (von 1741–1755) in der Wallfahrts- und Klosterkirche *Zu unserer Lieben Frau* am Hafnerberg im südlichen Wienerwald beschäftigt. Nachdem sich im Archiv des Klosters (heute Pfarrarchiv) eine Reihe von Quellen erhalten hat, die uns genau über die zeitliche Abfolge seiner Tätigkeiten unterrichtet, soll der ganze Komplex im folgenden Kapitel zusammengefasst werden. Denn schon bevor Mildorfer den verdienstreichen großen Malereipreis der Akademie gewonnen und damit die wichtigste Hürde genommen hatte, war an ihn der erste Auftrag für diese Wallfahrtskirche ergangen (Dreifaltigkeitsaltar, 1741). Eine 1716 aus Dankbarkeit für Rettung aus der Not gelobte Kapelle an der Via sacra, der Pilgerstraße von Wien nach Mariazell (Steiermark), beherbergte bereits ein älteres Muttergottes-Gnadenbild. Als der ständig wachsende Zustrom an Pilgern, welche das Kultbild mit reichen Opfergaben bestückten, den Rahmen der kleinen Kapelle sprengte, wurde ein größerer Kirchenbau nötig. Der zuständige Abt von Klein-Mariazell, Ildephons von Mannagetta, holte also beim erzbischöflichen Ordinariat in Passau im Jahr 1724 die Bewilligung zu einem Kirchenneubau ein und 1729 fand die Grundsteinlegung des neuen Gotteshauses nach Plänen Daniel Dietrichs statt. Dieser Wiener Stadtbaumeister, der später gemeinsam mit Jadot an der alten Universität arbeitete, war für Mildorfers Einführung bei Jadot vielleicht nicht ohne Bedeutung. Durch großzügige Stiftungen des begüterten, hofbefreiten Wiener Sattlermeisters Adam Petras konnten Dietrichs Pläne so schnell umgesetzt werden, dass bereits 1738 die Zweiturmfassade stand, 1739 Chor und Kirchenraum eingewölbt waren und man 1741 mit der Innenausstattung beginnen konnte (Abb. 60). Adam Petras' Sohn Laurentius, ein Benediktinerpater in Klein-Mariazell, hatte ab 1734 das Amt des Bauinspektors und Administrators am Hafnerberg inne und trieb in dieser Funktion nicht nur den Bau voran,

sondern hinterließ der Nachwelt die kostbare schriftliche Dokumentation zum Werdegang der Wallfahrtskirche. Einem seltenen Glück ist es zu verdanken, dass sich im Archiv der jetzigen Pfarrkirche jene drei Bücher erhalten haben, die P. Laurentius Petras seit 1740 mit großer Sorgfalt führte.¹⁶⁴ Neben dem obligaten Mirakelbuch legte er ein lateinisch verfasstes Annalenbuch¹⁶⁵ und ein Gedenkbuch¹⁶⁶ in deutscher Sprache an, die in der sehr verdienstvollen Transkription von Dr. Thomas Aigner Baufortschritt und Ausstattung dieses Gnadenortes sowie die Abrechnungen mit den Künstlern für uns leicht einsichtig machen.¹⁶⁷ Diese Quellen sind deshalb besonders wertvoll, weil sie uns nicht nur Mildorfers Hauptwerk, die Kuppelfreskierung, bestätigen, sondern darüber hinaus auch die kleineren Nebenarbeiten, die sich von 1741 bis 1755 hinzogen. Auf diese Weise stellen sie verlässliche Anhaltspunkte für Stilentwicklung und Datierung anderer, weniger abgesicherter Arbeiten in seinem Lebenswerk dar.

Wie aber waren der Abt dieses entlegenen Benediktinerstiftes und Pater Laurentius, sein Bauinspektor, mit Mildorfer in Kontakt gekommen? Auch schon im 18. Jahrhundert und vielleicht gerade hier funktionierte die Methode, worunter man heute *networking* verstehen würde. Pater Laurentius Petras war vor seinem Eintritt in den Orden im elterlichen Haus am Salzgries aufgewachsen. Dieses Haus erbte nach dem Tod der Eltern seine Schwester Anna Susanne, seit 1740 verehelichte Edle von Migette, welche als generöse Stifterin ihr Leben lang die Arbeiten am Hafnerberg fördern sollte. Auch die Brüder Moll wohnten am Salzgries, also in unmittelbarer Nähe des Petras-Hauses. Johann Nikolaus Moll aber, den Mildorfer seit seiner Jugend in Tirol kannte, war im Begriff, den Hauptaltar am Hafnerberg zu vollenden, als ihn sein früher Tod am 2. Oktober 1743 mitten in dieser Arbeit ereilte.¹⁶⁸ (Meist wird diese Tätigkeit fälschlich seinem Bruder Balthasar Ferdinand zugeschrieben). Die Entste-



Abb. 60: Hafnerberg, Hauptkuppelfresko.

hung des Hauptaltars hatte sich damals bereits über zehn Jahre hingezogen. Der erste Entwurf geht auf Antonio Beduzzi zurück, etliche Jahre nach dessen Tod (1735) wurde die Arbeit von Nikolaus Moll wiederaufgenommen und verändert, aber, als dieser auch unerwartet verstarb, endlich von Johann Joseph Resler im September 1744 vollendet. In den Annalen des Klosters kann man den Werdegang des Hochaltars genau verfolgen.¹⁶⁹ Mildorfer, der, wie wir annehmen, mit Nikolaus Molls jüngerem Bruder Balthasar nach Wien gezogen war und später im Nachbarhaus der Molls am Salzgries wohnte, wurde Pater Laurentius Petras also sicherlich von Nikolaus Moll empfohlen.

In der nun im Entstehen begriffenen Kirche wurde dringend ein Altarbild benötigt, um den gerade in der schweren Zeit des Österreichischen Erbfolgekrieges in großen Mengen heranpilgernden Gläubigen die Andacht zu ermöglichen. Im Gedenkbuch liest man unter den Ein-

tragungen für das Jahr 1741: „*Ungeachtet des ... in diesen Jahr entstandenen churbayrischen und französischen Einfall in Ober- und Unterösterreich sind die zwey Seitenaltäre zustanden gericht worden und an heiligen Weinachts Tag auf den heiligen Dreyfaltigkeitsaltar wegen befreiten feindlichen Überfall dieser Gegend ein Danckopfer mit Bredig abgestattet worden ...*“¹⁷⁰. Und an anderer Stelle liest man bei den Abrechnungen, dass der „*Mahler Mühldorfer ... [im Jahr 1741] für den heiligen Dreyfaltigkeitsaltar 100 fl.*“ bekommen habe¹⁷¹.

In Mildorfers *Krönung Mariae durch die Hl. Dreifaltigkeit* steht Maria, das Haupt von einem Sternennimbus umfassen, in ehrfurchtsvoller Haltung mit gefalteten Händen zu Füßen von Gottvater und seinem Sohn (Abb. 18). Über ihrem Kopf schwebt, von göttlicher Hand sanft gehalten, die Krone, durch deren Kronreif die Strahlen der Heiligengeisttaube auf ihr Antlitz fallen. Die diesseitige

Auffassung Gottvaters und seines jugendlichen Sohnes wirkt etwas naiv und man vermisst eine gewisse Überzeugungskraft, die andere frühe Gemälde Mildorfers bereits vermitteln. An diesem ersten Altarbild am Hafnerberg spürt man vielleicht die Befangenheit des jungen Künstlers, der sich in der Darstellung an das Vorbild gleichen Themas anlehnte, das von seinem Lehrer in großartiger Weise vorgeführt worden war. Paul Trogers Hauptaltargemälde für die Paulanerkirche im südmährischen Wranau (Vranov), in der sich die Gruft der Fürsten von Liechtenstein befindet, stellt jene *Hl. Dreifaltigkeit* dar, die für alle Akademiemitglieder der dritten Generation als Prototyp dieses Themas Vorbildcharakter annahm. Auch ohne selber in Wranau anwesend zu sein, sah Mildorfer wahrscheinlich das Gemälde, bevor es Trogers Werkstatt verließ. Mit Sicherheit aber kannte er die 1740 erschienene Beschreibung der Kapelle, in der ein von Josef und Andreas Schmuze bezeichneter Stich den Hauptaltar mit

Trogers Gemälde und den Statuen von Gottfried Fritsch wiedergab (nach einem Gemälde von Johann Andreas Nevidal gestochen). Auch Michelangelo Unterbergers Altarbild gleichen Themas bei den Elisabethinen an der Wiener Landstraße (1740) hatte einen gewissen Einfluss auf Mildorfer. Ein Jahr nach dem Dreifaltigkeitsaltar, 1742, wurde der *Joachim und Anna Altar* für den Hafnerberg gestiftet und hergestellt.¹⁷² Die beiden eher bescheidenen „Probstücke“ für die Hafnerbergkirche verraten noch nicht viel von Mildorfers Talent und Temperament, die sich erst am Kuppelgemälde voll entfalten sollten.

Die Themen beider Gemälde stehen bereits in Bezug zum umfassenden Programm des großen Kuppelfreskos. Der ursprüngliche Erbauer der Kirche hatte die Firstfeier nicht mehr miterlebt. Im September 1738 war Abt Ildephons Mannagetta einem Schlaganfall erlegen und Edmund Tam, ein ebenso gelehrter wie tatkräftiger Unternehmer, war ihm in der Würde als Abt von Klein-



Abb. 61: Hl. Dreifaltigkeit und Maria, Detail aus Abb. 60.

Mariazell gefolgt. Ihm nun verdankt die Kirche das überaus komplexe Programm des Kuppelfreskos, mit dessen Ausführung Mildorfer im Jahre 1743 begann. Durch den gewonnenen Malereipreis war er berechtigt, eigene Gehilfen heranzuziehen, deren Namen zwar nicht überliefert sind, aber ein gewisser Ignaz Katzl (nachmaliger Hofmaler von Karl Prinz von Lothringen) könnte ein Mitarbeiter gewesen sein. Im Aufnahmeprotokoll der Akademie vom 7. Oktober 1749 scheint dieser nämlich als „in der Lehr bei Herrn Milltorfer gewesener“ Bewerber auf.¹⁷³ Außerdem ist man sich heute sicher, dass Franz Anton Maulbertsch am Hafnerberg mithalf. So stellte sich der große Maulbertschkenner Franz Martin Haberditzl vor, der junge Maulbertsch habe „... seinen um wenige Jahre älteren Studienkollegen von der Akademie in den Sommermonaten 1743 als Malergehilfe auf den Hafnerberg begleitet“¹⁷⁴. Dies war ein beachtliches Unterfangen für den vierundzwanzigjährigen Mildorfer, der bisher nur durch seinen ersten Preis an der Akademie Aufsehen erregt hatte und ansonsten mit den fantastischen Schlachtenbildern aus der Reihe seiner Gleichaltrigen herausragte. Die Grundbegriffe des Freskierens hatte er schon aus der Innsbrucker Werkstatt seines Vaters mitgenommen, dann an der Akademie die Zeichenkunst verfeinert und Theorie studiert, die große Triebfeder seiner Entwicklung ist jedoch im Umfeld von Paul Troger und dessen großen Fresken zu suchen.

Hinter Abt E. Tams kompliziertem *concerto* begegnen wir einem sehr gelehrten, mit der marianischen Ikonografie der Benediktiner wohl vertrauten Autor. Für die Wallfahrtskirche verband er zunächst Mariens Aufnahme in den Himmel mit der Hl. Dreifaltigkeit. Bei Türkengefahr und Pest angerufen und als Siegeszeichen verehrt, war die Trinität eine der am häufigsten dargestellten Kultformen der Pietas Austriaca des Hauses Habsburg und den Untertanen sehr geläufig. In der Marienkirche am Hafnerberg fand der gläubige Pilger in der lichten Höhe des Kuppelraumes die vom Heiligen Geist beseelte Muttergottes als

seine Vermittlerin zum dreieinigen Gott (Abb. 61). Dem Gnadenort entsprechend legte der Abt der Marienverehrung eine komplizierte Ikonografie zugrunde, die sich in mehreren Sinnebenen von Marias Genealogie über Propheten, Patriarchen und Symbolfiguren des Alten und Neuen Testaments bis zum Mysterium der Erlösung durch den Gottessohn aufbaut. Daneben findet als zeitgemäßes Thema die Kampfansage an die Häresie ihren Ausdruck. Im Gericht durch den strafenden Erzengel Michael, der den Abtrünnigen mit dem Blitzbündel in die Tiefe stürzt, sollte der Pilger an den rechten Weg erinnert werden. Darüber hinaus aber wurde die Verehrung Maria Theresias und ihres Gemahles Franz Stephan von Lothringen betont, denen man gerade jetzt Treue beweisen sollte, da der bayerische Kurfürst Karl Albrecht unter Nichtbeachtung der Pragmatischen Sanktion Erbansprüche geltend machte und seit 1741 als Kaiser Karl VII. die Krone des Heiligen Römischen Reiches trug.

Mit psychologischem Einfühlungsvermögen inszenierte Mildorfer den Aufbau des Freskos auf eine Weise, dass sich dem Betrachter beim Durchschreiten des Raumes die logische Folge des Programms zwangsläufig entschlüsselt. Die Kirche ist nicht geostet, also betritt der Besucher den Andachtsraum von Osten her und sieht als erstes am Kuppelrand in Altarnähe irdisches Geschehen in überaus intensiven, dramatischen Farben. Der Übergang von Realraum zu Bildraum ist durch eine fantasievolle, nicht ganz realistisch gestaltete Balustrade hergestellt, die sich in der Längsachse der Kirche jeweils zu einer Treppenanlage öffnet. Auf einer dieser Treppen finden sich über dem Altar (im Westen) Figuren aus allen Niederungen des menschlichen Daseins ein. (Im Osten, unter der Orgelempore, flieht ein junger Mann mit dem falschen Buch der Ketzer vor dem richtenden Engel.) Auf der Altarseite liegt am rechten Abschnitt ein Kranker zu Füßen der Balustrade. Sein fahler Körper ragt in den Kirchenraum herunter, der Kopf wird von einer jungen Frau gestützt, die in Rückenansicht nur



Abb. 62 und 62a:
Pilger mit
Kranken und Toten,
Detail aus Abb. 60.



ihr verlorenes Profil zeigt (Abb. 62). Dahinter schleppt sich ein Verkrüppelter mit Krücken auf die Stufen, eine Mutter kniet betend über ihrem todgeweihten Kind, während zwei vierschrötige Männer einen Toten über die Treppe hinaufschleppen (Abb. 62a). Ein Gefangener in Ketten, der

mit ringenden Armen versucht, sich aus den Fesseln zu befreien, erinnert an die überwundene Türkengefahr. Genau über der Kartusche am westlichen Kuppelsaum, welche die Worte *Ave Maria* trägt, sieht der Betrachter einen beherzt in die Szene schreitenden Pilger. Vielleicht stellt die Figur



Abb. 63: Johannes mit seinen Eltern, Detail aus Abb. 60.



Abb. 64: Muttergottes, Detail aus Abb. 60.

den heiligen Jakob dar, der – die Muschel am Mantel, mit Pilgerstab und Pilgerflasche ausgerüstet – Vorbildcharakter für die Hilfesuchenden annimmt. Er weist den Weg aus der Brechtheitigkeit des Irdischen hinauf in die Sphäre der Erlösung durch den Geist. Über ihm türmen sich dunkle Wolken, auf denen der kleine Johannesknabe mit dem Kreuzstab im Schoß seiner Mutter Elisabeth steht, die von Zacharias, dem Hohepriester, begleitet wird (Abb. 63). Dem logischen Konzept folgend befindet sich der Täufer,

als erster neutestamentarischer Prophet, in der Nähe der alttestamentarischen Propheten Simeon und Hanna, die Jesus bei seiner Darbringung im Tempel (40 Tage nach seiner Geburt) als den Messias erkannt und verkündet hatten. Simeon, dem sich noch vor seinem eigenen Tod die Verheißung auf das Kommen des Messias erfüllt hatte, kniet auf hellen Wolken direkt über dem Toten. „*Und es war ihm offenbart worden vom Heiligen Geist, er würde den Tod nicht schauen bevor er gesehen den Gesalbten, den Herrn*“ (Lukas 2/22 ff). Hanna hält beide Arme weit ausbreitet, um den Erlöser zu preisen. Darüber steht in lichter Höhe, vom Strahl des Heiligen Geistes beleuchtet, *unsere liebe Frau*, als Patronin der Kirche. Keine dramatische Assumptio wollte der Maler darstellen, sondern Marias Bedeutung als Fürbitterin für die Gläubigen (Abb. 64). Über ihr sitzt Christus unter dem Kreuz, hinter dem ein Engel den Lichtstrahl der Heiliggeisttaube in einem Spiegel einfängt und über den Heiland hinweg in Marias Herz reflektiert. Dieser Gnadenstrahl des Heiligen Geistes, den Maria durch den Verkündigungengel mit der Lilie als Zeichen des Mysteriums ihres Sohnes versteht, wird ihr gleichzeitig zum Dolch der Mater dolorosa. Von ihm in ihrem Herzen getroffen, deutet die Himmelskönigin auf die Erlösung der Menschheit durch den Kreuzestod ihres Sohnes. Christus, der durch die Emanation des Lichtes mit Maria verbunden ist, deutet auf das Kreuz hin. Gottvater, im flutenden Licht kaum materiell wahrnehmbar, lässt seinen Arm mit dem Szepter auf der Weltkugel ruhen, die von einem antikisierenden Männerakt (oder Engel?) gestützt wird. Eine Schar von Engeln drapiert aus weißen Tüchern eine Art Baldachin für die Himmelsmutter.

Nachdem der Kirchenbesucher im Kirchenraum weiterschreitend das Drama der Mitmenschen, mit denen er sich identifizieren kann, wahrgenommen hat, blickt er über die Orgelempore nach oben in die ausgebreiteten Arme des Propheten Aaron, der als Hohepriester im grünen Gewand mit der Bundeslade und dem siebenar-



Abb. 65: Aaron mit der Bundeslade über Erzengel Michael, Detail aus Abb. 60.



Abb. 66a: Gottfried von Bouillon mit dem Wappen von Lothringen, Detail aus Abb. 60.



Abb. 66: Maria Theresia, Detail aus Abb. 60.

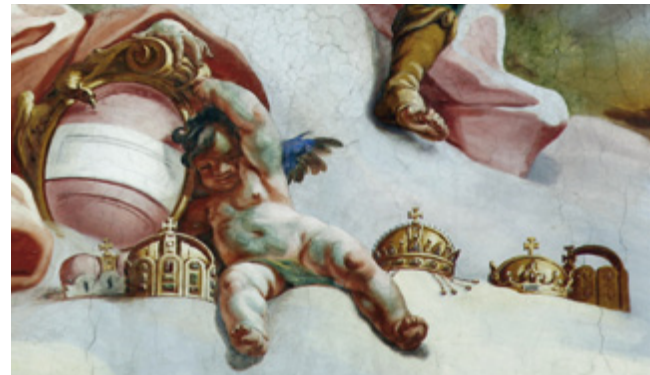


Abb. 66b: Österreichischer Herzogshut und Kronen, Detail aus Abb. 60.

migen Leuchter neben seinem Bruder Moses kniet (Abb. 65). Die Bundeslade kann hier, dem Marienkult entsprechend, als Symbol Marias gelesen werden, die mit Jesus das menschgewordene Wort in ihrem Leib trug. Direkt unter Aaron kniet Abraham vor dem Engel, der im rechten Augenblick das väterliche Opfer am Erstgeborenen

verhindern wird. Ahnungslos trägt Isaak das Holz für seine eigene Opferung, die der ultimative Gehorsamsbeweis seines Vaters gegenüber Jahwe sein sollte. Über den Seitenfenstern findet der Betrachter sodann am linken (südlichen) Kuppelsaum die Landesmutter Maria Theresia mit dem Bindenschild und den fünf ihr zustehenden



Abb. 67: Drei starke Frauen des Alten Testaments, Detail aus Abb. 60.



Abb. 67a: Samson mit der Säule des zerstörten Tempels, Detail aus Abb. 60.

Kronen und am rechten (nördlichen) als Allusion auf Franz Stephan von Lothringen dessen berühmten Vorfahren, den Jerusalemfahrer Gottfried von Bouillon mit der Krone Jerusalems. Diese *fatti storici profani* erinnern an die Rolle des Herrscherhauses, das als Vertretung Gottes die Untertanen in allen Nöten schützen möge. Denn gerade in der Entstehungsphase des Freskos bedurfte man der Hilfe Gottes, um die Kaiserkrone wieder vom Haupt des Feindes in Bayern zurückzugewinnen. Beiden Herr-

scherfiguren sind alttestamentarische Symbolfiguren zugeordnet. (Neben Maria Theresia sitzend und in großer Geste auf sieweisend, ist Salomon mit dem Tempelplan als Vorbild des weisen, von Gott erleuchteten und geleiteten Herrschers gezeigt [Abb. 66]. Auf der gegenüberliegenden Seite steht Gideon über dem lothringischen Wappen). Esther mit dem Szepter bezieht sich hier wohl auch primär auf die Rolle der glaubensstarken Landesherrin. Zu dieser hell gemalten Gruppe kontrastiert die Dreiergruppe der starken Frauen Israels, die auf dunklen Wolken im Gegenlicht dargestellt sind und als Befreierinnen ihres Volkes einen subtilen Sinnbezug zur Muttergottes als Befreierin der Menschheit herstellen. Judith schreiet dramatisch mit flatterndem Gewand, in welches sie das Haupt des Holofernes hüllt, neben ihr legt Ruth das Ährenbündel ab und bemüht sich um den Mühlstein, während Esther mit der Reiherfeder voll Pathos ihre Hand ans Herz legt (Abb. 67). Auf der nächsthöheren Wolke ruht Jakob, dessen Hirtenstab auf die Begegnung mit Rahel beim Tränken der Herde verweist.

Als Pendant zu Maria Theresias Kronen und ihrem Wappen stehen an der Nordseite Gideon als Ritter mit Helm und Harnisch und Franz Stephans Vorfahre Gottfried von Bouillon, mit seinem Wappen und der Krone



Abb. 68: Jael und Gideon, Detail aus Abb. 60.

von Jerusalem (Abb. 66a). Ein Putto hält Gideon das Goldene Vlies entgegen, was hier auf den gleichnamigen Orden verweist und Franz Stephan als Thronprätendenten und Souverän des Ordens vom Goldenen Vlies auszeichnet. Gideon, der alttestamentarische Sieger im Kampf gegen die Midianiter steht aber auch als Symbol für Franz Stephans Rolle in der Entscheidung der europäischen Mächtekonstellation. Er drückt die Hoffnung der Untertanen aus, ihn als Maria Theresias Gemahl und Mitregenten im Kampf um die Reichskrone als Sieger hervorgehen zu sehen. Das Fresko entstand ja noch, bevor Franz Stephan nach dem Tod des Wittelsbachers am 13. September 1745 zum Kaiser gekrönt wurde, wodurch die Krone des Heiligen Römischen Reiches wiedergewonnen und Österreichs Großmachtstellung neuerlich konsolidiert war.

Auf einer dunklen Wolke, die sich über die Balustrade senkt, erscheinen Samson als muskulöser Rückenakt mit der geborstenen Säule und die pathetisch ihre Hände ringende Delila (Abb. 67 a). Weiter in der Bildtiefe und deshalb von stärkerem Licht erfasst, sitzt David mit Harfe und Schleuder neben Abigail, die mit Brot und Wein an das Abendmahl erinnert. Darüber, schon ganz der lichten Sphäre zugehörend, verweist Jael mit dem Hammer auf die Weissagung, dass der Feind Sisera durch die Hände einer Frau ausgeliefert werde. Auch sie kann hier als Symbol der Stärke gedeutet werden (Abb. 68).

In einer Art Zwischenzone, hinter dem zornigen Engel schon etwas entrückt, aber noch nicht ganz dem tiefen Himmelsraum angehörend, ist Noah neben der Arche abgebildet, dem die Taube in Analogie zum Heiligen Geist Rettung verheißt. Auf der gegenüberliegenden Seite verweisen die Pro-



pheten Isaias, dem die Wurzel Jesse aus einer Vase spießt, und Jeremias mit den gesprengten Fesseln der babylonischen Gefangenschaft auf die Erlösung hin. Musizierende Engel und Putti füllen den Raum bis hin zum inneren Kreis, der vom Licht des Heiligen Geistes erfüllt ist (Abb. 69).

Um den Kirchenraum durch Illusion zu erhöhen, verwendet Mildorfer verschiedene Mittel, die er zu einem eindrucksvollen Ganzen verbindet. Die gemalte Balustrade bezieht sich wohl auf die darunter liegende Realarchitektur, bleibt aber in sich zu unruhig und verschlungen, um eine tatsächliche Raumerhöhung zu suggerieren. Zudem ist sie nicht zentralperspektivisch auf einen Blickpunkt komponiert, sondern täuscht nur jeweils aus den vier Endpunkten der Diagonalachsen der Kirche eine vertikale Verlängerung nach oben vor. Als dekoratives Element bildet sie das Gerüst zu den Geschehnissen, die sich zum Teil auf ihr, teils auf der Treppenanlage und im Himmel darüber abspielen. Sehr untypisch für die Wiener Tradition

Abb. 69: Musizierende Engel unter Gottvater, Detail aus Abb. 60.

des frühen 18. Jahrhunderts, wo meist nur ein einfacher, gemalter Rahmen den Blick auf den idealen Himmelsraum begrenzt, verschleiern die Figuren nun diese Barriere. Gerade in diesem gemalten Übergang vom Realraum zum Scheinraum des Deckenfreskos verwendet Mildorfer eine Lösung, die ihm von Asams Deckenfresko in der Innsbrucker Pfarrkirche St. Jakob (1722/23) vertraut war. Die gemalte Balustrade nimmt hier zwar grundsätzlich auf die Wandgliederung des Kirchenraumes Bezug, ist jedoch stellenweise durch herabgesenkte Wolken unterbrochen, und lässt auf diese Weise keine systematische Raumillusion zu. Bei Mildorfer liegen die Kranken am unteren Saum des fingierten Geschehnisraumes und stellen mit ihren über die Brüstung herabhängenden Gliedmaßen eine Verbindung mit dem realen Kirchenraum her.



Abb. 70: Flichender Häretiker, Detail aus Abb. 60.

Auf den vom Licht hinterfangenen Wolkeninseln finden die verschiedenen Figurengruppen Platz und sind jeweils von ihrem auf den Boden projizierten Standort in Untersicht gegeben. Durch bewusste Größenreduzierung der Figuren gegen das Kuppelzentrum zu gelingt Mildorfer ein Illusionismus, der jedoch ohne das Fluidum Farbe nicht so überzeugend wäre. Durch die Staffelung der Lichtwerte von beeindruckend robusten, dunklen Farbönen am Kuppelsaum zur Helle des Zentrums wirkt der oberste Himmelsraum, in dem fast pigmentlose Rosatöne vorherrschen, von jeder materiellen Schwere befreit.

In der Anlehnung an italienische Vorbilder verweist der junge Maler auf seine bereits erworbene Bildung. Besonders auffällig ist die Anleihe bei Francesco Solimena's Sturz der Häretiker des Sakristeifreskos von S. Domeni-

co Maggiore in Neapel, das auf eine Reihe seiner Schüler große Wirkung hatte und sich gerade bei den deutschen Malern großer Beliebtheit erfreute. Auch Troger verwendete beim Sturz der Verdammten immer wieder Typen, die auf dieses Fresko zurückgehen. Sowohl im Marmorsaal von Melk (1731) als auch in jenem von Seitenstetten (1735) verarbeitete er diese Anregung. Durch ihn übernahm auch Mildorfer die kopfüber nach unten stürzende Figur mit dem angewinkelten rechten Bein, den davon-eilenden Häretiker in Rückenansicht und den halbfigurigen Rückenakt, der sich mit dem rechten Arm den Kopf schützt (Abb. 70). Viele der österreichischen Barockmaler der ersten, zweiten und dritten Generation profitierten von diesen italienischen Motiven, wie der Bogen von Altomonte über Troger zu Mildorfer und Zeiller zeigt. Letzterer hielt sich am getreuesten an dieses Zitat, als er 1745, also nach Mildorfers Kuppelfresko, das Langhaus der Zisterzienserklosterkirche in Fürstenzell bei Passau freskier-

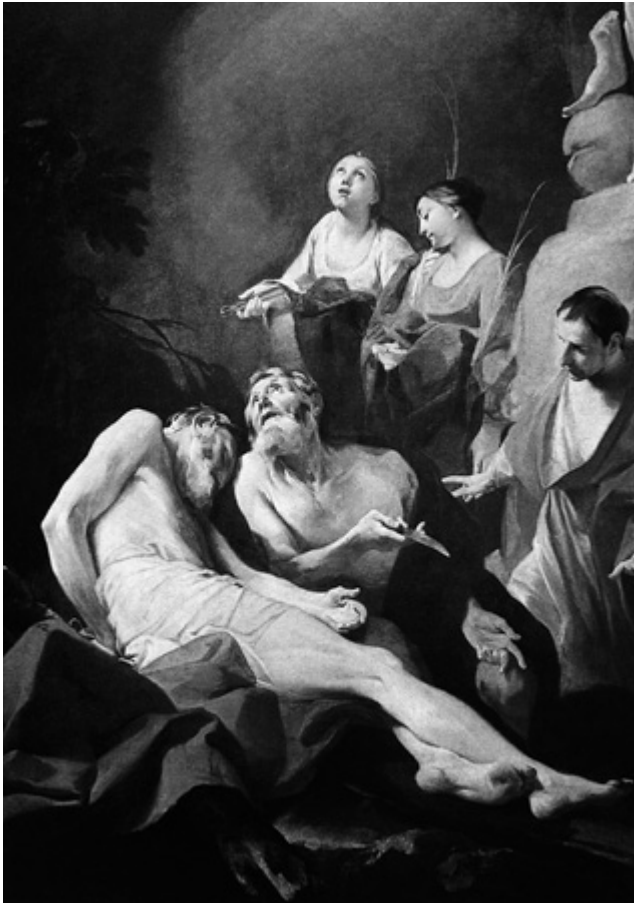


Abb. 71: Bencovich, Die Heiligen Andreas, Bartholomäus, Karl Borromäus, Lucia und Apollonia, 2,36 x 1,67 m, Öl auf Leinwand, Altarbild der Pfarrkirche Senonches.

te. Auch der in Unteransicht am Rande der Balustrade unter dem zornigen Erzengel Michael verzweifelt seine Arme gegen den Himmel ausstreckende Männerakt ist von Troger übernommen (Kuefstein'sche Grabkapelle in Röhrenbach oder Marmorsaal in Melk). Mildorfers Kranker auf den Treppen der Altarseite ist ein Zitat aus Trogers 1742 entstandenem *barmherzigen Samariter* der Abteibibliothek von Altenburg, geht darüber hinaus jedoch auch auf Bencovichs Altargemälde für die Kirche Madonna del Piombo in Bologna zurück. Dieses Gemälde mit den *Heiligen Andreas, Bartholomäus, Karl Borromäus, Lucia und Apollonia*, heute in der Pfarrkirche von Senonches in der Normandie, war Troger bei seinem Aufenthalt in Bologna sicher in der Originalaufstellung bekannt (Abb. 71). Für die Gruppe der Totenträger sind Troger-Zeichnungen

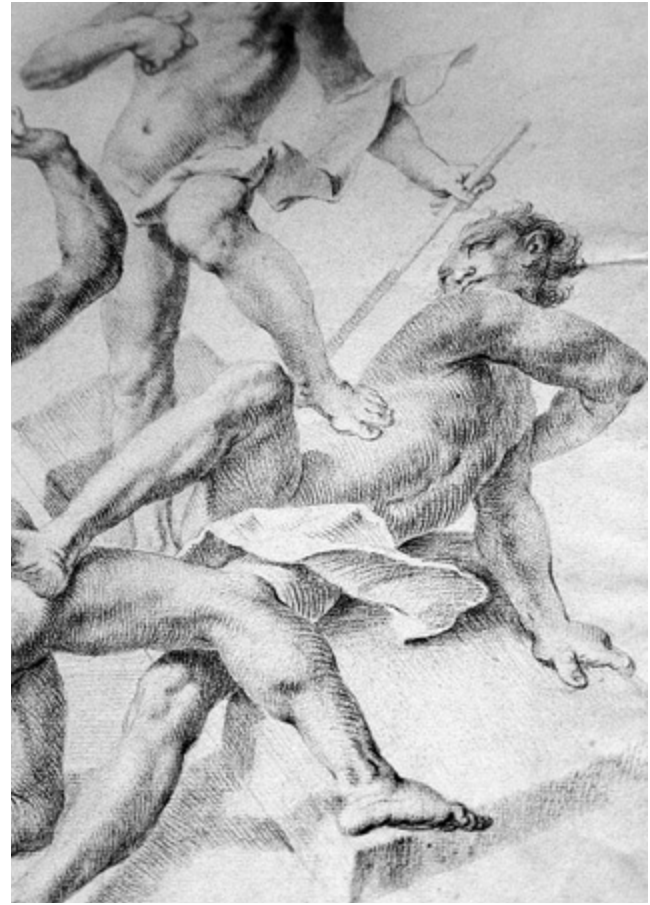


Abb. 72: Figurenstudie, Kupferstichkabinett der Akademie, Wien.

als Vorbilder heranzuziehen (Bergung des Leichnams des hl. Johannes von Nepomuk in der Grafischen Sammlung des Museums der schönen Künste in Budapest). Allerdings wirkte Mildorfers gesteigerte Dramatik dieser Szene später auch wieder auf Troger zurück. Im seinem *Götzensturz vor Bischof Cassian* am Dom von Brixen (1749) holt eine ebenso muskulöse Rückenfigur zur Demolierung der Götzen weit aus und stellt mit der forcierten Anstrengung eine Analogie zu Mildorfers überaus athletischem, unter der Last gekrümmtem Männerakt am Hafnerberg her (A. Gamerith).

Als einziges Vorbereitungsmaterial zum Kuppelfresco am Hafnerberg hat sich eine lavierte Federzeichnung der Grafischen Sammlung Albertina in Wien erhalten,¹⁷⁵ sowie eine Teilstudie im Museum der Bildenden Künste



Abb. 73: An der Goldenen Pforte, Hafnerberg, Hochwand.

Budapest (Inv. Nr. 1915–90, Feder mit Bleigriffelvorzeichnung, 19,6 x 25,3 cm).¹⁷⁶ Die Wiener Zeichnung gilt allgemein als Mildorfers Skizze zum Hauptkuppelfresko, obwohl das Programm des ausgeführten Freskos um wesentliche Szenen und Figuren erweitert ist.

Unter den vielen, noch heute im Kupferstichkabinett der Wiener Akademie aufbewahrten Schülerzeichnungen der Akademie wird vielleicht die eine oder andere von Mildorfer stammen. Monika Dachs, der das große Verdienst zukommt, die Zeichnungen des Wiener Akademiebetriebs endlich mit Blick auf die verschiedenen Künstler zu erörtern, wollte in einer Figurenstudie Mildorfers Vorarbeit zum Pilger (Jakob?) am Kuppelsaum über dem Altar sehen¹⁷⁷. Ob die von ihr vorgeschlagene



Abb. 74: Ecce filius (Christi Abschied), Hafnerberg, Hochwand.

Studie, *männliche Figur stehend* (Kupferstichkabinett der Wiener Akademie der bildenden Künste, Inventarnummer 10578), tatsächlich von Mildorfer stammt, kann aus Mangel an Vergleichsobjekten nicht mit Sicherheit beantwortet werden. Wenn man sie mit den beiden authentischen Vorzeichnungen zur Kuppel am Hafnerberg vergleicht, sucht man vergeblich nach technischen Entsprechungen. Der dargestellte junge Mann könnte allerdings eine Akademiestudie ohne Bezug zu unserem Fresko und von Mildorfer später als eine einmal gefundene Formulierung wiederholt worden sein. Mit einiger Fantasie kann man in einer anderen Zeichnung des Kupferstichkabinetts der Akademie (Abb. 72) gewisse Ähnlichkeiten mit Mildorfers Typen erkennen, aber auch

mit seiner Zeichentechnik der starken, parallel geführten Schraffen (Inventarnummer 3331).

Die beiden „Blätter“ an den Seitenwänden der Hafnerbergkirche waren laut Gedenkbuch 1745 ebenfalls fertiggestellt¹⁷⁸. In der Abrechnung heißt es hier: „... *So hat vor selben (P. Lorenz) empfangen ... der Mahler für die Kuppel und für die zwey Portail ... 680 fl.*“¹⁷⁹ Über den Seiteneingängen in den rahmenden Stuckmarmor eingelassen, ist im Süden die Szene an der Goldenen Pforte dargestellt und im Norden Jesus, der von Maria Abschied nimmt. Beide Szenen sind in eine fantastische Architektur gesetzt, was Mildorfers Interesse an Architekturmalerei zeigt, das er sein ganzes Leben lang beibehalten sollte. Die *Begegnung an der Goldenen Pforte* zeigt Anna und Joachim auf einer Treppenanlage unter einem Torbogen (Abb. 73). Den Hintergrund bildet eine in Grisaille gemalte klassische Architektur, die Mildorfer als aufmerksamen Akademieschüler ausweist. Außer den in „hohem Stil“ gefassten Architekturversatzstücken hat die Szene einen etwas volkstümlichen Charakter. Anna, den gesegneten Leib durch helles Licht betont, kommt mit Wanderstab und einer ländlichen Kopfbedeckung durch den marmornen Torbogen geschritten und wird von Joachim liebevoll begrüßt. Eine junge Mutter mit ihrem Kind sitzt zu Füßen eines Brunnens, während im Hintergrund ein Mann mit dem Tragtier beschäftigt ist. Weitere Figuren verlieren sich hinter dem Brunnen in verschwommenem Licht. Die junge barfüßige Frau im Vordergrund lässt in ihrem Realismus an Caravaggios Darstellungen denken. Auch Anna ist eine ländliche Frau, die wenig mit der Himmelsmutter im Kuppelgewölbe gemeinsam hat, deren Empfängnis sie ankündigt.

Das Gegenstück an der Nordwand zeigt über der Inschrift *Ecce filius tuus! Ecce Mater tua! Christus der von seiner Mutter Abschied nimmt* (Abb. 74). Obwohl sich der Text auf die sieben letzten Worte des Erlösers am Kreuz bezieht, hält Mildorfers Gemälde eine Szene fest, die noch

vor der Kreuzigung stattgefunden hat. Sie zeigt Mutter und Sohn im stillen Einvernehmen vor der Passion. Die Muttergottes kniet in demutsvoller Haltung vor Jesus, der mit ausgebreiteten Armen über ihr steht. Diese innige Zweiergruppe, die das Zentrum der Begebenheit bildet, ist von den beiden heftig agierenden Begleitfiguren gerahmt. Wieder stellt eine durchsichtig gemalte Architektur das Gerüst der Szene dar. Im Vordergrund bilden Säulenspolien und Pflanzen das dekorative Element des Gemäldes, das im Hintergrund durch eine angedeutete Landschaft und einen Turm abgeschlossen wird. Die eigenartige Blume, bei der ein langer, dünner Stamm aus einem Kranz von üppigen Blättern sprießt und kleine blaue Blüten trägt, ist Mildorfer ein lieb gewonnenes Requisite, das sich so oft in seiner Malerei wiederholt, dass uns dieses kleine Stillleben bei schwierigen Zuschreibungen sogar einen Schritt weiterhelfen kann. Die kniende Muttergottes ist uns aus Mildorfers kleinen Andachtsbildern und der *Mater dolorosa* bereits vertraut und strahlt große Wehmut aus, angesichts der bevorstehenden Kreuzigung.

Die beiden Wandgemälde wurden wegen ihres vom Kuppelfresko stark divergierenden Farbcharakters lange Zeit Mildorfers Schüler Bergl zugeschrieben. Auf das Genaueste dokumentiert und von der künstlerischen Handschrift eindeutig als authentische Werke unseres Meisters erkannt, erklärt sich der Unterschied aus der Verwendung eines anderen Farbmittels, wie die Restauration ergab.¹⁸⁰ 1745 war der Hauptschmuck des Kircheninneren abgeschlossen. Der Verfasser des Programms, Abt Edmund Tam, konnte das fertige Fresko nicht mehr erleben, da er am 10. April 1744 gestorben war und ihm Coelestin Pugl als Abt nachgefolgt war.

Nach einigen Jahren Unterbrechung, in denen Mildorfer in seiner Heimatstadt und erstmals in Mähren tätig war, kam er 1748 wieder auf den Hafnerberg und malte die *Arme-Seelen-Kapelle* unter dem nördlichen Turm aus (Abb. 75). Gleichzeitig entstand wohl auch die Stucco-fin-



Abb. 75: Engel mit Marterwerkzeugen, Hafnerberg, Arme-Seelen-Kapelle, Deckenfresko.

to-Malerei in dem unter der Orgelempore gelegenen Vorraum (Abb. 75a). Von hier führt es links, nach Süden, in die Benediktkapelle, die erst 1755 ausgestattet wurde, und rechts in die Arme-Seelen-Kapelle. Hier freskierte Mildorfer 1748 das Platzgewölbe mit einem feinen, kreisrunden Architekturrahmen, der den Blick in einen fingierten Kuppelraum öffnet. Ein Engel mit der Dornenkrone in der Hand gleitet neben einem kleinen Putto, der das Schweißstuch Christi hält, aus der Höhe herab. Weitere Engelchen tragen als Symbole der Passion Geißel, Zange und Seil. Manche flattern mit winzigen Flügelchen um den ersten großen Engel, andere wieder sitzen auf durchsichtig gemalten Wolken, die teilweise den Architekturrahmen verschleiern. In den fünf Jahren, die dieses kleine



Abb. 75a: Stucco finto, Hafnerberg, Decke unter der Orgelempore.

Fresko von der Hauptkuppel trennen, hat Mildorfer eine auffallende Entwicklung zu den Stilformen des Rokoko durchgemacht. Vielleicht spielten auch neuerliche Kontakte mit der süddeutschen Malerei eine Rolle, die er bei seinem Tirolaufenthalt neuerlich studieren konnte. Der Farbkanon hat sich wesentlich aufgehellt. Waren im Kuppelfresko außer in der himmlischen Höhe der Trinität satte herbstliche Töne von Grün und Rostbraun sowie dramatischen Blau-Lila-Schattierungen dominierend, so verwendet der Maler in der kleinen Kapelle ganz helle Farben. Rosa, Hellblau, zartes Lila bestimmen diese angelische Erscheinung innerhalb einer zartgrünen Scheinarchitektur. Nur um den Putto mit der Märtyrerpalme ist ein tief purpurnes Tuch drapiert. Die Konturen der Figuren verschwimmen mit dem hellen Hintergrund und es geht nun weniger um die plastische Durchformung der Gestalten als vielmehr um die Wiedergabe der Atmosphäre durch Verschmelzen der einzelnen Körper mit Wolken, Licht und Scheinarchitektur. Laut Gedenkbuch erhielt Mildorfer 56 fl. für seine Arbeit.¹⁸¹

1752 wurde der letzte Altar der Wallfahrtskirche in der südöstlichen Diagonalachse fertiggestellt und dem hl. Donat, Schutzpatron vor Gewitter, geweiht. Im Gedenkbuch lesen wir, dass Mildorfer für sein Altarblatt 80 fl. erhielt.¹⁸² Der heilige Donat mit der Märtyrerpalme fällt vor dem erlösten Christus, der auf einer Wolke zu Gottvater emporgetragen wird, in die Knie, um ihm die Hafnerberg-Kirche anzuvertrauen (Abb. 76). Im unteren rechten Gemäldeausschnitt sieht man unter schwarzen Gewitterwolken, aus denen Blitze zucken, die naturge-



Abb. 76: Hl. Donat, Hafnerberg, Seitenaltar.

treu wiedergegebene Kirche. Ein feerroter Horizont hinterfängt das bedrohte Gotteshaus und leitet über zum Himmel, in dem Gottvater seinen toten Sohn empfängt. In Unter- und Rückenansicht gezeigte Engel begleiten diese Himmelfahrt, die aus der Höhe von der Taube des Heiligen Geistes beleuchtet wird. Donat, dessen Schild an seinen Status als Soldat erinnert, ist in ein loses rotes Tuch gehüllt. Mit dem inbrünstig nach oben gerichteten Blick wirkt sein Gesicht etwas verzerrt und erscheint in seiner Röte wie vom Feuer erfasst, das er zu verhindern trach-

tet. Zur Farbintensität im Gesicht und an den Armen des Soldaten kontrastiert das fahle Inkarnat des Gekreuzigten, dessen schemenhaftes Haupt zur Seite fällt. Um den Vordergrund zu gestalten, greift Mildorfer noch einmal zu den schon bekannten Requisiten. Die blauen Blumen, das gestürzte Säulenkapitell und auch die mit Eisenklammern zusammengehaltenen Steinblöcke der Stufen sind immer wiederkehrende Details der verschiedenen Bilder unseres Malers.

Der heilige Donat entstand in der Zeit, als Mildorfer, der ja bereits seit einem Jahr Akademieprofessor war, mit den Möglichkeiten experimentierte, in der zweidimensionalen Form des Gemäldes Bewegungsabläufe vorzutäuschen. Der Heilige kniet noch nicht, sondern ist gerade im Begriff, sich in Andacht niederzulassen. In dieser unnatürlichen, labilen Haltung könnte er nicht länger verharren als eben diesen einen Augenblick, in dem sich alles abspielt. Der Blitz zuckt aus den Wolken, die göttliche Erscheinung offenbart sich und der Märtyrer empfiehlt die Kirche dem göttlichen Schutz. Durch diese Betonung des Momentes erhält der Affekt starke Intensität und Überzeugungskraft, während das äußere Erscheinungsbild der Personen vernachlässigt wird. In der groben, vereinfachenden Formensprache ist die Physiognomie des toten Christus geradezu abstoßend und wirkt der Märtyrer in keiner Weise durchgeistigt. Im Unterlassen jeder Art von Feinmalerei zugunsten einer gesteigerten Ausdruckskraft bahnt sich bereits jene Expressivität an, die von allen Schülern Mildorfers in verschiedener Weise zu den spannenden Ausformungen des sogenannten „Einheitsstils der Wiener Akademie“ führen sollte. Keine der drei Figuren hat eine überzeugende Gestaltung gefunden, vielmehr wirkt das Bild durch seine Farben, die sich hauptsächlich aus Blau- und Rottönen aufbauen und in der Abstufung der Intensität einen gewissen Illusionismus erzeugen.

1755 ließ der nun zuständige Administrator der Hafnerbergkirche, Pater Placidius Praxmarer, die südliche Seiten-



Abb. 77: Aufnahme des Hl. Benedikt in den Himmel, Deckengemälde, Hafnerberg, Kirchentorkapelle.



Abb. 78: Hl. Benedikt und Scholastika, Hafnerberg, Altargemälde der Kirchentor- kapelle.



Abb. 79: Porträt des Baumeisters, Hafnerberg, Kloster

kapelle ausstatten. Aus dem Stifter- und Gedächtnisbuch erfahren wir, dass er „Im Jahr 1755 ... die noch bey dem Eingang der Kirche auszumachen übrigverbliebene Kapell zustande gebracht ...“ habe und dass die ... *Kunstarbeiter ... auch ihr letztes Werck um billichen Preis verfertichet* haben¹⁸³. So erhielt Mildorfer für Altarblatt der Kapelle und Fresko der *Kirchenthorkuppel* 80 fl. Die Kapelle wurde dem heiligen Benedikt geweiht, der im Altargemälde gemeinsam mit seiner Schwester Scholastika dargestellt ist. Das Kuppelfresko zeigt die Aufnahme des Heiligen in den Himmel. Die rechteckige Kapelle ist mit einem Platzl eingewölbt, an

dem die *Aufnahme des heiligen Benedikt in den Himmel* in einem zierlichen, querovalen Rahmen dargestellt ist (Abb. 77). Die Szene mit dem von Engeln emporgetragenen, entschlafenen Mönch ist einansichtig aufgebaut. Von einem dicken Wolkenkissen umfungen wird der Heilige, von irdischer Schwere befreit, durch zwei kräftige Engel nach oben getragen, während sich ein kleiner Putto liebevoll an seinem entkräfteten Arm zu schaffen macht und ein anderer seinen Fuß unterstützt. Die schwarze Kukululle, auf der sich der weiße Vollbart ausbreitet, hüllt in losen Bahnen seinen kraftlosen Körper ein. Nur das goldene Pektoreale und der strahlende Heiligenschein erinnern in dieser in-nigen, menschlichen Szene an den metaphysischen Gehalt der Darstellung. Die aufrechte Haltung des Abgerufenen geht aus seiner Heiligenvita hervor, in der es heißt, er habe stehend, im Gebet seinen Geist ausgehaucht. Auf dieselbe Quelle gehen die Flammenzungen zurück, die, von seinem Nimbus ausgehend, auf die Vision seines Weges zu Gott hinweisen. Der untere Bildrand ist von einem schwebenden Engel in starker Untersicht unterbrochen, sodass die Illusion von räumlicher Überschneidung entsteht. Analog zur Hauptkuppel der Kirche verliert sich Gottvater im hellen Licht, das den Blick des Betrachters in vorgetäuschte Ferne zieht. In der inkonsequenten Raumerhöhung folgt Mildorfer demselben Schema wie beim Hauptfresko. Einerseits täuschen konzentrisch angeordnete Vasen in starker Untersicht einen Durchblick in große Höhe vor, andererseits ist für die Hauptdarstellung der Aufbau eines Tafelbildes gewählt. Auch das Engelsköpfchen am oberen Rand des dekorativen Rahmens hat die Funktion, den Deckenspiegel illusionistisch zu erhöhen. In den Pendentifs berichten Grisaillemalereien aus dem Leben des Ordensvaters. Unterhalb der Darstellung rechts (vom Fuß des Engels teilweise verdeckt) ist der Heilige in einer Darbietungsgeste dargestellt und links die Vision der Entrückung seiner Schwester Scholastika in Form einer Taube. Oberhalb, in den Zwickeln neben Gottvater, sind rechts die Versuchung

des Heiligen in der Höhle von Subiaco und links die wunderbare Erweckung des Gärtnersohnes zu erkennen.

Das Altargemälde der Kapelle stellt den *Abschied des heiligen Benedikt von seiner Schwester Scholastika* dar (Abb. 78). Aus Benedikts Heiligenvita im zweiten Buch der Dialoge Gregor des Großen erfahren wir vom ekstatischen Gespräch, welches die Geschwister über die himmlischen Freuden führten und das die Nonne nicht beenden wollte. In strenger Ausübung seiner Pflicht, die Nacht nicht außerhalb des Klosters zu verbringen, nimmt Benedikt trotzdem seinen Abschied, worauf Scholastika Gott in tiefer Inbrunst anfleht, dies zu verhindern. Mildorfer stellt den Abschied ohne Drama in einem undefinierbaren, dunklen Innenraum dar, aus dem man das ferne Kloster sehen kann. Beide Heiligen sind mit dem schwarzen Ordensgewand bekleidet. Scholastika sitzt mit flehentlich nach oben gerichtetem Blick an einem Tisch und hält das aufgeschlagene Buch in der Hand. Der neben ihr stehende Bruder weist mit eindringlicher Geste auf das Kloster hinaus. Im Vordergrund deuten Totenkopf und Rute auf Vergänglichkeit und die strenge Zucht des Heiligen hin, während ein Engel mit dem Bischofsstab an sein geistliches Amt erinnert. Das ganze Bild wirkt in den auf Schwarz und Weiß reduzierten Farben streng, die Figuren und asketischen Möbelstücke sind in wenigen klaren Malflächen sachlich dargestellt. Nur Scholastikas exaltierter Gesichtsausdruck und ihre vom schwarzen Äbtissinnenkleid stark abgehobenen, gespreizten weißen Hände verraten die Spannung der Handlung. Wie in so vielen Bildern von Joseph Ignaz Mildorfer ist auch hier die Auswahl der Szene ein Indiz für seine Bevorzugung des sogenannten Andachtsbildes. Nur das Wesentlichste einer Handlung, ohne jede narrative Ausschmückung, ist dargestellt, wodurch der Betrachter zur Meditation angeregt werden soll.

Versuchsweise soll auch ein *Porträt des Baumeisters* der Hafnerbergkirche Mildorfer zugeschrieben werden (Abb. 79). Noch heute im Kloster aufbewahrt, stellt dieses Bild-

nis den Wiener Stadtbaumeister Daniel Dietrich mit dem deutlich erkennbaren Plan der Wallfahrtskirche dar. Bisher wurden weder über den Autor noch über die Provenienz dieses eindrucksvollen Gemäldes irgendwelche Vermutungen angestellt. Weshalb sollte der für die gesamte malerische Ausstattung der Kirche zuständige Künstler nicht auch ein Bildnis des Urhebers seiner Wirkungsstätte hinterlassen? Wir konnten bisher leider kein vergleichbares Porträt in Mildorfers Werk finden, aber die Darstellung der menschlichen Physiognomie ist durchaus kompatibel mit seiner Auffassung Mitte der 50er-Jahre. 1751 vermerkt der gewissenhafte Chronist im Gedächtnisbuch Ausgaben für verschiedene Einrichtungen und Bilder, welche die Stifterin für das Kloster spendete.¹⁸⁴ Unter den Bildern wäre auch ein Porträt des Erbauers der Kirche vorstellbar.

Der Architekt ist als Halbfigur in einen Innenraum gestellt und hält in der rechten Hand den teilweise aufgerollten Plan der Kirche. Mit der linken deutet er auf diesen genau erkennbaren Entwurf des Gebäudes, als wollte er einer angesprochenen Person das Konzept seines Planes erklären. Über seiner rechten Schulter wölbt sich ein windgefüllter Vorhang mit einer Quaste in den Raum herein. Ein gemalter Sims deutet einen Kamin an. Der bartlose Mann mittleren Alters trägt eine schwarze Kappe und einen hochgeschlossenen Mantel. Die Beleuchtung fällt von rechts auf sein Gesicht und den grünlichen Hintergrund und hebt den Plan hervor, der ganz realistisch einen in Bleistift und rosa Aquarell ausgeführten Grundriss zeigt. Die sensible Künstlerhand ist weich modelliert und kontrastiert zum Gesicht, dessen kantige Züge durch Grünhöhungen heraustreten. Augenlider, Ohren und der sinnliche Mund sind in dem typischen Rot gemalt, das von innen heraus zu leuchten scheint und noch einmal Trogers Einfluss zeigt. Zur großen Verwunderung ist bisher nicht ein einziges Porträt in Mildorfers vielseitigem Werk aufgetaucht. So wollen wir eine Lücke füllen und damit gleichzeitig Mildorfers

umfangreichen Auftrag am Hafnerberg mit diesem qualitätsvollen Bild abrunden.

ANMERKUNGEN

- 164 Pfarrarchiv Hafnerberg, HS HN 54, Mirakelbuch, Verzeichnus deren merckwürdigen Wohltaten und Gnaden etc. etc. ... Im Jahr Christi des Herrn 1740.
- 165 Pfarrarchiv Hafnerberg, HS HN 53, Annales de origine et progressu devotionis in ecclesia beatissimae virginis Mariae in Monte Haffner erecta. Congesti ex testimoniis a patre Laurentio Petras ordinis SS.P. Benedicti monasterii Cellae Mariae professo et p. t. praefatae ecclesiae curato. Anno salutis 1740.
- 166 Pfarrarchiv Hafnerberg, Stifter- bzw. Gedenkbuch; Ewige Gedächtnus ... deren ... Bersohnen welche ... das Gottes Hauss ... auf den Haffnerberg ... thails gestüfft und erbauet, theils befördert oder gezieret habens, ... Anfangs verfasset von patre Laurentio Petras des bemelten Stüffts und Ordens Professo, dermahlen des obigen Gnaden Orths Curato. Im Jahr 1740.
- 167 T. Aigner, Quellen zur Geschichte der Wallfahrtskirche Hafnerberg, Hausarbeit am Institut für Österreichische Geschichtsforschung, Wien 1995.
- 168 L. Ronzoni, Antonio Beduzzi (1675–1735), Johann Joseph Resler (1702–1772), Hochaltar Hafnerberg, in: H. Lorenz (Hg.), Barock. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich IV, München/London/New York, 1999, S. 539.
- 169 Hafnerberg, Pfarrarchiv, Annales de origine et progressu devotionis in ecclesia beatissimae virginis Mariae in Monte Haffner erecta. Congesti ex testimoniis a patre Laurentio Petras ordinis SS. P. Benedicti monasterii Cellae Mariae professo et p. t. praefatae ecclesiae curato. Anno salutis 1740. Kurz: Annalen, fol. 30r.
- 170 Hafnerberg, Pfarrarchiv, Stifter- bzw. Gedenkbuch, S. 74–75, transkribiert von Thomas Aigner, S. 16.
- 171 Ebd., S. 102, transkribiert von Thomas Aigner, S. 23.
- 172 Hafnerberg, Pfarrarchiv, Stifter- bzw. Gedenkbuch, S. 102 r, Transkription T. Aigner, S. 23
- 173 B. Matsche von Wicht, Franz Sigrist, 1727–1803. Ein Maler des 18. Jahrhunderts, Weissenhorn, 1977, S. 19.
- 174 Franz Martin Haberditzl, Franz Anton Maulbertsch, Sonderheft der Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Wien, 1977, S. 81. (2006, Hg. G. Frodl, M. Krapf S. 48). Siehe auch M. Dachs, Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis – Studien zur Wiener Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Habil. -Schrift Uni. Wien, 2003.
- 175 Wien, Graphische Sammlung Albertina, Deutsche Schule, Inv. Nr. 26545, Feder mit Tusche, Bleigriffel auf Papier, leichte Lavierung, 50,2 x 36,5 cm.
- 176 K. Garas, Deutsche und österreichische Zeichnungen des 18. Jahrhunderts, Budapest 1980, II, 17, und K. Garas, Österreichische Barockzeichnungen aus dem Museum der Schönen Künste in Budapest, Salzburg, 1981, S. 19.
- 177 M. Dachs, Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis – Studien zur Wiener Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Habil.-Schrift Uni. Wien, 2003, II. Band, Abb. 10.
- 178 Hafnerberg, Pfarrarchiv, Gedenkbuch, S. 75, Transkription Thomas Aigner, S. 16. *Die Kuppel und Seiten Blätter hat gemacht H. Ignatz Mülldorfer ein geborner Tyroller.*
- 179 Hafnerberg, Pfarrarchiv, Gedenkbuch, S. 103, Transkription Thomas Aigner, S. 23.
- 180 W. Blauensteiner, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Jhg. 9, 1955, S. 22.
- 181 Hafnerberg, Pfarrarchiv, Gedenkbuch, S. 90, Transkription Thomas Aigner, S. 20.
- 182 Wie Anm. 18.
- 183 Hafnerberg, Pfarrarchiv, Gedenkbuch, S. 90, Transkription Thomas Aigner, S. 20.
- 184 Hafnerberg, Pfarrarchiv, Gedenkbuch, S. 19, Transkription Thomas Aigner, S. 4: *Anno 1751 gibt sie [die Stifterin] zur Beförderung des Gottes Hauss abermabl 100 fl. ... für ... Betten, Bilder und Sesseln zur Einrichtung deren Zimmer ...*

ARBEITEN IN MÄHREN

Im ehemaligen Schloss Serényi in Milotice (Milotitz) ist eine der Muttergottes und dem heiligen Nepomuk geweihte Schlosskapelle mit dem gut erhaltenen Deckenfresko Mildorfers geschmückt. Entgegen der Meinung von Klara Garas, die sich für eine Entstehungszeit in den frühen 50er-Jahren entschied und dies durch Ähnlichkeit mit den Fresken in der Kapuzinergruft vertrat, scheint Anton Jirkas frühere Datierung zwischen 1746 und 1750 wesentlich überzeugender.¹⁸⁵ Gerade die Arbeiten, die im Auftrag des Kaiserhauses nach 1750 entstanden, wie Kapuzinergruft und Menageriepavillon in Schönbrunn, zeigen bereits einen ganz anderen Stil als die Fresken in Milotice. Wir müssen also früher nach Vergleichbarem suchen. Nach Abschluss des großen Kuppelfreskos am Hafnerberg 1745 ist von Mildorfer im Wiener und Niederösterreichischen Raum bis 1748 keine Nachfolgearbeit im Medium Fresko bekannt, was nach einem solchen Erfolg erstaunlich ist. Erst wieder ab 1748 berichten die Quellen von Wandmalereien, die er in der Savoyisch-Liechtensteinischen Ritterakademie in Wien ausführte. Im selben Jahr kam er, wie wir gesehen haben, auch noch einmal zum Hafnerberg zurück, um die Arme-Seelen-Kapelle zu freskieren. Wo aber arbeitete unser Maler in den Jahren zwischen 1745 und 1748? Für seinen Innsbruckaufenthalt haben wir mit den Jahren 1747 (Tod seines Vaters) und 1748 (*Jüngstes Gericht*) die einzig sicheren Daten. Also ergibt sich für Milotice aus Mildorfers Verfügbarkeit einerseits und der Auftragsituation vor Ort andererseits ein überzeugender Terminus um das Jahr 1746.

Schloss Milotice wurde 1648 von den ungarischen Grafen Serényi gekauft, nach einem Brand im Jahre 1663 wieder auf- und weiter ausgebaut. Karl Anton von Serényi verlegte 1716 den Hauptfamiliensitz dorthin und ließ das Schloss von diesem Zeitpunkt bis 1743 sukzessive umbauen, was mit dem Datum am Ziergitter des Balkons belegt ist. Enge Beziehungen zum Wiener Hof¹⁸⁶ machten Milotice zu einem beliebten Ausflugsziel der kaiserlichen

Familie, insbesondere aus der nur zwei Stunden entfernt gelegenen kaiserlichen Residenz in Holič.¹⁸⁷ Während der künstlerischen Blütezeit der Herrschaft wurde eine Reihe von Wiener Künstlern zu Innenausstattung und Gestaltung des Parks herangezogen, darunter auch Mildorfer und Franz Kohl sowie der aus Tirol stammende Bildhauer Jakob Christoph Schletterer¹⁸⁸. (Diese drei bedeutenden Künstler sollten auch in Zukunft noch häufig an gemeinsamen Projekten arbeiten). Die Glanzzeit des Schlosses aber endete bereits 1750, als die Herrschaft an eine Nebenlinie der Grafen fiel. Nach diesem Einschnitt beschränkten sich die künstlerischen Aktivitäten unter den neuen Besitzverhältnissen nur mehr auf die Instandhaltung der Substanz des Schlosses. Somit ist der zeitliche Rahmen für Mildorfers Fresken relativ eingeschränkt und es kommen nur die Jahre 1745–1746 infrage.

Die *Himmelfahrt der Muttergottes*, in der Maria im weißen Gewand mit blauem Mantel in Erwartung der himmlischen Herrlichkeit ihre überlangen Arme weit ausbreitet, ist mehr als Ascensio denn Assumptio aufgefasst (Abb. 80). Die begleitenden Engel umfassen mit lockerem Griff das schwerelos aufsteigende Wolkenkissen. Zwischen dem übereck gestellten Sarkophag und der Auffahrt in den Himmel ist wenig Raum. Das Wunder vollzieht sich mit gesteigerter Dramatik eben in diesem Moment, weshalb die Apostel im Zustand des ersten Schocks mit weit ausfahrenden Gesten und verrenkten Körpern festgehalten sind. Gleichzeitig wird die Überwindung alles Irdischen und das Aufsteigen in himmlische Atmosphäre durch helle Farbgebung unterstrichen. Dies wird besonders deutlich bei einem Vergleich mit dem nur wenig früher (1744) entstandenen Hochaltarbild der Stiftskirche von Neustift. Hielten sich hier die Farben in satten Tönen und war die Komposition durch das hochrechteckige Format des Altarbildes gedrängt, so erlaubt das querovale Deckenfresko einen wesentlich wirkungsvolleren Aufbau



Abb. 80: Mariae Himmelfahrt, Milotice, Schlosskapelle, Detail.

für das Geschehen. Der Sarkophag stellt die von den fassungslosen Aposteln gerahmte Bühne dar, von der sich die Himmelfahrt wie von selbst abhebt. Das Thema der Rosenauffindung am offenen Sarg fehlt, wodurch die Konzentration ganz auf der Ascensio liegt und die menschliche Dimension der Apostel vernachlässigt ist. Der ganze Deckenspiegel der Kapelle ist mit feiner Stuckimitation gefüllt, welche das zentrale Feld einrahmt und in den Diagonalen Kartuschen für Gemälde vortäuscht. Hier sind – bereits ganz Ausdruck des Rokoko – Engelchen mit Symbolen der Tugenden des heiligen Johann von Nepomuk dargestellt: Gerechtigkeit und Weisheit mit Waage und Buch, die Mäßigkeit mit dem ausgeleerten Gefäß und die Nächstenliebe mit Geldbeutel und Speisen (Abb. 81 und 81a). Sowohl die Kartuschen als auch der übrige imitierte Stuckdekor entsprechen ganz demjenigen in der Arme-Seelen-Kapelle am Hafnerberg von 1748.

Im Hauptgemälde lässt sich mancher Figurentypus aus der Stiftskirche von Neustift wiedererkennen. Im Bildvordergrund schafft der grotesk verrenkte Apostel Petrus eine ähnliche Überleitung vom Rahmengeschehen in das lichte Bildinnere. Wie in der Neustifter Tafel fungiert er, die Stufen zum Sarkophag hinaufstürmend, als Repoussoirfigur, die sich hier im Gegenlicht dunkel von der Hauptszene abhebt. Vom Wunder überwältigt wird er zurückgeworfen und reißt seinen Oberkörper mit gefalteten Händen in jäher Drehung herum. Mit der Engelsgruppe am oberen Saum des Freskos vermittelt diese bewegte Figur als Gegenlichtkulisse eine wirkungsvolle Raumillusion. Auch in den übrigen Aposteln begegnen uns dieselben in Neustift einmal gefundenen Typen. Der schwarzhaarige junge Mann mit scharf gezeichneter Nase und dunklen Brauen, der in einem Buch liest, entspricht der Figur am rechten unteren Rand des Altargemäldes in Neustift



Abb. 80a und 80b:
Pitteri nach Piazzetta,
Johannes und Philippus,
Museo Correr.

und geht letztlich auf den Evangelisten Johannes des Piazzetta zurück (Abb. 80a, 80b).¹⁸⁹ Es ist durchaus möglich, dass Mildorfer in Trogers Studio Zeichnungen des Venezianers gesehen hatte oder Marco Pitteris Stichfolge nach Piazzettas zwölf Apostelköpfen kannte, die 1742 erschienen war¹⁹⁰. Der fahle Greis mit dem kahlen Schädel und tief liegenden Augen, der unmittelbar unter dem Obelisken steht, könnte auf den Kopf des Apostels Philippus des Piazzetta zurückgehen. Die stehende Figur rechts unter dem Obelisken stellt wahrscheinlich Philippus dar, dessen Züge auch von Piazzetta (Pitteri) überliefert sind (Abb. 82). Aber gerade die Wiederholung von einmal gefundenen Typen zeigt, in welcher Weise der Maler mit denselben Requisiten zu einer ganz neuen Auffassung kam. Im Altarbild von Neustift wird die Muttergottes in einer Assumptio von Engeln hinaufgehoben, wobei der stützende Engel unter dem Gewicht zusammengekrümmt erscheint. Marias Körper ist hier unter dem rosa Kleid mit dem blauen Umhang deutlich zu erkennen und auch ihr Gesicht trägt menschliche Züge. In Milotice dagegen hat sich die Aufnahme in den Himmel zu einer Ascensio weiterentwickelt, in der die mystische Wiedervereinigung mit dem

auferstandenen Christus aus eigener Kraft geschieht. Die Engel scheinen von der Aufwärtsbewegung mitgerissen, in den Wolken mehr Halt zu suchen als dieselben hinaufzudrängen. Diesen Eindruck vermittelt besonders stark die zentrale, in *scorcio* gegebene Engelsfigur. Das Gewand der Muttergottes verschleiert ihre Gestalt und unterstreicht in seiner freien Entfaltung die Schwerelosigkeit der Himmelfahrt. Im Gegenlicht staffierte Vordergrundfiguren, die mit ausholenden Gebärden Raumtiefe schaffen, gehen auf italienische Vorbilder zurück. Mag sein, dass sich die Auftraggeber in Milotice ein Werk in der Art der großen Italiener vorstellten. Mildorfer orientierte sich einerseits an Riccis Himmelfahrt der Wiener Karlskirche, aber noch stärker an Piazzetta. Von Letzterem übernahm er nicht nur die oben gezeigten Charakteristika der einzelnen Apostelköpfe, sondern auch die Haltungen der Apostel mit den weit aufgeworfenen Armen, die fortan Formengut seiner eigenen Werke bleiben sollten. Wie zum Altarbild in Neustift wird sich Mildorfer auch für Milotice Anregungen von Rubens' *Himmelfahrt Mariens* genommen haben, die leicht erreichbar im liechtensteinischen Feldberg hing. Diese Inkunabel der Himmelfahrtsdarstellungen schmückte, nachdem



Abb. 8r: Milotice, Schlosskapelle, Deckengemälde gesamt.



Abb. 8ra: Kartusche mit Putto, Milotice, Schlosskapelle, Detail.

Karl Eusebius von Liechtenstein das Bild vermutlich um 1643 aus der Kartäuserkirche in Brüssel erworben hatte, schon bald den Hochaltar der Pfarrkirche von Feldsberg, bis es von Josef Wenzel von Liechtenstein 1764 der liechtensteinischen Sammlung in Wien einverleibt wurde.¹⁹¹

Mildorfer hatte also in unmittelbarer Nähe Gelegenheit, sich vom flämischen Meister und dessen ganz als Ascensio verstandenen Auffassung inspirieren zu lassen. Wie bedeutungsvoll seine Arbeit in Mähren für den Kontakt mit Maria Theresia Prinzessin von Liechtenstein, Herzogin von Savoyen, war, haben wir bereits ausgeführt. (Die Fürsten von Liechtenstein waren kurze Zeit mit den Grafen Serényi verschwägert).

Das Fresko von Milotice diente eine Generation später zwei Tiroler Malern als Anregung. 1771 verwendeten Thomas Valtiner (ca. 1744–1785) und der aus Kufstein stammende, kurz als Schüler der Wiener Akademie aufscheinende Johann Georg Wäginger (1734–1795) Mildorfers Komposition für ein Fresko in der Wallfahrtskirche St. Ulrich im Lavanttal (Abb. 82a). Trotz der großen geografischen Entfernung diente Milotice hier mehr als zwan-



Abb. 82: Apostel am leeren Grab, Milotice, Schlosskapelle, Detail.



Abb. 82a: T. Valtiner und J. G. Wäger, Mariae Himmelfahrt, Deckengemälde in St. Ulrich im Lavanttal.



Abb. 83: Mariae Himmelfahrt, Skizze zu Milotice, Bayerisches Nationalmuseum, München.

zig Jahre nach seiner Entstehung als Vorlage. Die Gruppen der Apostel in ihrer Anordnung und Bewegung aus dem Vorbild übernehmend, fügten die beiden Tiroler Maler neben Maria noch Christus unter dem Kreuz hinzu. Selbst die merkwürdig gedrehte Vordergrundfigur und die stark gestikulierenden Apostel unter dem Obelisk wurden übernommen.

Glücklicherweise hat sich eine Ölskizze zu Milotice in der Sammlung Wilhelm Reuschel erhalten, die als Legat im Bayerischen Nationalmuseum München aufbewahrt wird.¹⁹² Diese *Himmelfahrt Mariae* (34 x 60 cm, Öl auf Leinwand) stimmt auch in der gemalten Umrahmung, die hier wohl mehr dem Rund angenähert ist, mit dem ausgeführten Fresko überein (Abb. 83). Von Garas erkannt und in ihrer Besprechung des neuen Katalogs der Sammlung Wilhelm Reuschel erstmals dem Deckenfresko der Schlosskapelle in Milotice zugeordnet, dient uns dieser Entwurf heute als Grundlage, um weitere Skizzen in Mildorfers Werk einzuschließen.¹⁹³ In unmittelbare Nähe zum Entwurf für Milotice gehört eine weitere Skizze der Sammlung Reuschel, die ebenfalls eine *Himmelfahrt Mariae* zum Thema hat, (42 x 27,8 cm, Öl auf Papier über einem Karton).¹⁹⁴ Durch das hochrechteckige Format eindeutig als Entwurf für ein Altargemälde bestimmt, gehört



Abb. 84: Himmelfahrt Mariens, Bayerisches Nationalmuseum, München.

auch dieses expressive, überaus pastos gemalte Stück in Mildorfers Schaffensperiode um die Jahrhundertmitte (Abb. 84). Teilweise finden sich hier dieselben Motive wie in Milotice, nur noch extremer gesteigert. Am auffallendsten sind die schemenhaft hingeworfenen Apostel, die sich mit exaltiert auseinandergeworfenen Armen um den diagonal aus dem Bildinneren ragenden Sarkophag gruppieren. Ein piazzettesker, in starker Untersicht gesehener Engel begleitet vom Betrachter abgewendet die Himmelfahrt der Muttergottes. In ihrer Geste mit der ehrfürchtig



Abb. 85: Pfingstwunder, Skizze zum Hauptaltar der Heiliggeistkirche, Sopron, Nationalgalerie, Budapest.

ans Herz gelegten Hand geht Maria auf Trogers Konzept im Hauptaltar von Altenburg zurück. In die Komposition sind nun starke Reflexionen über Sebastiano Riccis Gemälde der Wiener Karlskirche eingeflossen sowie Motive aus Piazzettas Himmelfahrtsdarstellungen. Wie bei Ricci steht ein großer Kandelaber im Vordergrund und fungiert gleichzeitig als Bildachse, zu deren Seiten sich die beiden Hälften symmetrisch aufbauen. Die Apostelfürsten Petrus (links) und Paulus (rechts) beherrschen die irdische Szene nicht nur durch ihre großen Gesten, sondern auch durch

intensivste Farbgebung. Petrus' blaues Gewand reflektiert in großen Weißhöhlungen das himmlische Licht und Pauls roter Überwurf umhüllt seine ausschreitenden Beine wie lodernde Flammen. Links, von Petrus in den Schatten gestellt, weist Johannes, den wir wieder in Piazzettas Charakterisierung als Jüngling mit dunklem Haar und scharf gezeichneter Nase erkennen, auf das Buch der Prophezeiung hin.¹⁹⁵ Mildorfer experimentierte hier, schon typisch für seine Lehrjahre an der Akademie, mit allen Möglichkeiten, um die Bewegung seiner Figuren plausibel zu machen. Der Apostel Paulus ist im unteren Teil seines Körpers als Rückenfigur konzipiert, erfährt aber um die Taille eine abrupte Drehung, sodass der Oberkörper mit den zum Himmel erhobenen Armen en face erscheint. Leider kennen wir kein ausgeführtes Gemälde, dem diese schwungvolle Skizze als *Pensiero* vorausging. Von ihrer bravourösen Formensprache führt ein direkter Weg zur Skizze für *Die Ausgießung des heiligen Geistes (Pfingstwunder)* am Hauptaltar der Heiliggeistkirche in Sopron, die, wenn auch ein anderes Thema behandelnd, in formaler Hinsicht so verwandt ist, dass sie die Authentizität der Reuschelskizze gewährleisten kann (Abb. 85).¹⁹⁶ Hauptaltar- und Nebentargemälde der Heiliggeistkirche von Sopron (Ödenburg) entstanden etwas später und werden weiter unten im Kapitel über Mildorfers Professorentätigkeit behandelt.

Einige Kilometer südlich von Olmütz/Olomouc wurde in den Jahren 1734–1756 die Wallfahrtskirche zur *Reinigung der Jungfrau Maria* in Dub an der March erbaut. Das Hauptaltargemälde stammt vom Brünner Hofmaler der Familie Dietrichstein, Joseph Stern, der Auftrag zu allen vier Seitenaltargemälden aber ging 1756 an Joseph Ignaz Mildorfer und ist im Originalkontrakt im Archiv des Bischofspalastes von Olmütz dokumentiert.¹⁹⁷ Mildorfer stand nun in seiner zweiten Amtsperiode als Akademieprofessor, ein Jahr bevor er noch ein letztes Mal auf weitere drei Jahre gewählt wurde, die er allerdings nicht

mehr voll ausführen sollte. Sein expressiver Stil, mit dem er alle seine Schüler aufgewühlt hatte, war nun bereits etwas gemäßigt und hatte sich im Sinne einer lichterfüllten Rokokomalerei beruhigt. Die vier Altargemälde haben alle die Masse 2,80 x 1,30 m und stellen an der nördlichen Kirchenseite die *Glorie des heiligen Johann von Nepomuk* sowie den *Tod des heiligen Joseph* dar, und an der Südseite eine *Kreuzigung* und den *Heiligen Valentin der eine Besessene heilt*.

Die beiden böhmischen Landespatrone Joseph (1653 von Kaiser Leopold I. für Böhmen eingesetzt) und Johann von Nepomuk durften als bedeutungsvolle Figuren des rekatholizierten Kronlandes auch in dieser wichtigen Wallfahrtskirche der Markgrafschaft Mähren nicht fehlen und bilden an der Nordwand des Kirchenraums eine geistige Einheit. Der heilige Johann von Nepomuk, 1393 als Märtyrer in Prag gestorben und im Veitsdom, wurde in Böhmen „ab memorabili“ verehrt und schon vor seiner Kanonisation, 1729, wurde ihm in manchem Gnadenbild gehuldigt. Nun aber, nach seiner Heiligsprechung, wurde er besonders in Böhmen, Mähren, aber auch in Österreich und Süddeutschland zu einem der beliebtesten und am häufigsten dargestellten Heiligen. (Troger behandelte das Thema bereits 1739 in Welsberg und um 1748 bei den Elisabethinen in Pressburg, Martin Altomonte 1733 in Timelkam, der Kremser Schmidt 1735 in Maria Taferl, Pittoni malte einen Nepomuk 1740 in der Schlosskapelle von Schönbrunn und Zeiller 1746 in Fürstenzell, um hier nur einige Beispiele zu nennen). In Mildorfers Gemälde wird *Johann von Nepomuk* vor einem hellen Himmelsgrund von Engeln auf einem Wolkenturm entrückt (Abb. 86). Die bekannten drolligen Putti schwirren mit leichtem Flügelschlag herum und tragen das Kreuz als sein Attribut. Mit verklärtem Ausdruck und sprechender Geste sieht er ohne ekstatische Gebärden dem Himmel entgegen. Der Heilige trägt als Bewahrer des Beichtgeheimnisses die Stola des Beichtvaters, die in Hellblau über

sein weißes Chorhemd fällt. In zarter Feinmalerei ist der Hermelinumhang des hohen Würdenträgers naturgetreu gestaltet und man meint, die flauschige Beschaffenheit der Pelzmanschette anfassen zu können. Die Engel sind schwungvoll und voll Bewegung dargestellt, aber ohne jene forcierten Verrenkungen, welche Mildorfer den Figuren seiner früheren Werke gerne gab. Im Oszillieren ihrer großzügig gemalten Schwingen, die den Höhenflug wie Schaufelräder antreiben, kommt die überirdische Kraft zum Ausdruck. Unter den Wolken liegt die Erde im dunklen Schatten und wird nur durch die leuchtende Krone auf dem Wasser erhellt. Bei der zentralen Figurengruppe des Heiligen mit den beiden Engeln mag sich Mildorfer an Pittonis Gemälde in Schönbrunn orientiert haben, in der weiteren Ausschmückung und hellen Farbgebung aber ging er bereits neue Wege. Durch die liebevolle Darstellung der Landschaft mit Pflanzen und einem Baumstamm am Ufer der Moldau, in deren Fluten der Heilige ertrunken war, ist die Atmosphäre eines Rokokobildes vollends unterstrichen. Auch der linke Engel mit der Märtyrerpalmes ist in seinen hellen Farben mit dem sprechenden Ausdruck ein rokokohaftes Geistwesen.

Der Tod des heiligen Joseph ist durch mehrere Zitate bestimmt und lässt dem Maler dadurch viel weniger Freiraum, seinen eigenen Erfindungsreichtum auszuschöpfen (Abb. 87). Von der lapidaren Gestalt des segnenden Christus beherrscht, liegt der Sterbende, den Oberkörper von einem Kissen etwas aufgerichtet, auf einem kargen Holzlager und erwartet mit fahlem Gesicht seinen Heimgang. Maria, die sich mit einem Tuch die Tränen trocknet, sitzt am hinteren Rand des Bettes, an dessen Kopfende ein Putto den blühenden Lilienstamm umklammert hält. Der Innenraum ist mit sparsam verteiltem und auf geometrische Formen reduziertem Mobiliar realistisch und nüchtern wiedergegeben. Fast meint man, in die Werkstatt des Zimmermanns zu blicken, in der die Holzpritsche mehr einer Hobelbank denn einem letzten Ruhelager gleicht.



Abb. 86: Verklärung des hl. Nepomuk, Wallfahrtskirche Dub an der March (Dub nad Moravou).

Nur die Engelsgruppe auf der Wolke bezeugt ein mystisches Ereignis. Christus und Maria sind in rote und blaue Gewänder und Joseph ist in ein ockergelbes Tuch gehüllt. Das Sterbelager ist bildparallel hinter einer Stufe aufgestellt, die durch eine übereck gestellte Kante eine gewisse Raumentiefe vorstellt. Christus verrät in Physiognomie und Farbgebung Trogers Vorbild, ist aber in der Statik ziemlich unsicher. So kann das vorgestellte rechte Bein nicht



Abb. 87: Tod des heiligen Joseph, Wallfahrtskirche Dub an der March (Dub nad Moravou).

als Standbein funktionieren, während das linke unsichtbar bleibt. (Zum Vergleich sei Trogers *Tod des heiligen Joseph* in Platt in Niederösterreich, zwischen 1739 und 1742 genannt, in welchem das Spielbein des segnenden Christus vom Putto mit dem blühenden Stab wohl verdeckt, aber in der Bewegung zu erahnen ist). Auch Trogers Gemälde *Jesus auf dem See Genezareth* in St. Andrä an der Traisen von ca. 1730 und darüber hinaus Marattas *Tod des heili-*



Abb. 88: Kreuzigung, Wallfahrtskirche Dub an der March (Dub nad Moravou).

gen *Joseph* sind als Vorbilder zu erkennen (Abb. 55). Wie viel überzeugender gestaltete Mildorfer einige Jahre früher denselben Typus eines aufrecht stehenden Erretters mit großem Weisungsgestus, als es darum ging, in jenem Bild des Brukenthal-Museums in Sibiu den imposanten *heiligen Petrus* bei der Krankenheilung zu zeigen.

Auf der gegenüberliegenden Kirchenwand hängt in der Nähe des Altars die eindrucksvolle *Kreuzigung* (Abb. 88). Der fahle, kräftige Körper des Gekreuzigten beherrscht in seiner Totenblässe und Blockhaftigkeit das düstere Bild, in dem nur Magdalena hell beleuchtet ist. Verzweifelt hält sie den Stamm des Kreuzes umfangen, dessen Holz getränkt ist vom Blut Christi, der wohl im Moment seines Verschwei-



Abb. 89: Troger, Christus bei Simon, Geras, Sommerrefektorium.

dens dargestellt ist. Das dunkle Haupt ist zur Seite gefallen, das Augenlicht erloschen, noch ist seine Brust nicht von der Lanze geöffnet, die man im Hintergrund in Longinus Hand erkennen kann. Das weite spröde Lententuch hebt sich in kühnem Schwung vom dunklen Hintergrund ab. Ein Lichtstrahl fällt auf das leiderfüllte Antlitz Marias, die unter der Seelenlast zusammenbrechend von einer jungen Frau in einem zeitgenössischen Kleid gestützt wird. Auf der anderen Bildhälfte sind ein berittener Krieger und die um die Kleider würfelnden Soldaten zu sehen. Das Gemälde ist ziemlich nachgedunkelt und es ist nicht klar, ob die auffallend summarische Darstellung aller Nebenfiguren dem originalen Konzept unseres Malers entspricht. Den Typ der



Abb. 90: Der hl. Valentin heilt eine Besessene, Wallfahrtskirche Dub an der March (Dub nad Moravou).

Magdalena werden wir noch einmal bei der *Pieta* der Heiligengeist-Kirche in Ödenburg erkennen, die ihrerseits auf Trogers Gemälde *Christus bei Simon* des Sommerrefektoriums in Geras zurückzuführen ist (Abb. 89). Im Vergleich zur früheren *Kreuzigung* von Jeutendorf (Gutenstein) fällt die wesentlich stärker modellierte Figur des Christus auf. Er ist als Viernageltypus dargestellt, was zu seinem Volumen beiträgt. Die in einer jüngeren Publikation vertretene Annahme, dass die *Kreuzigung* im Gegensatz zu den drei übrigen Gemälden der Wallfahrtskirche nicht von Mildorfer stamme, ist abzulehnen.¹⁹⁸

Das vierte Bild schließlich stellt den *Heiligen Valentin* mit einer Besessenen dar (Abb. 90). Neben einer Kreuzi-

gung und der Darstellung der beiden böhmischen Schutzpatrone Joseph und Johann von Nepomuk erstaunt der heilige Valentin als relativ selten verwendetes Thema. Möglicherweise spielen hier alte Überlieferungen eine Rolle. Der Festtag des Patroziniums der Wallfahrtskirche zur *Reinigung der Jungfrau Maria*, (*Maria Lichtmess*, 2. Februar) fiel vor der gregorianischen Kalenderreform auf den 14. Februar, den Namenstag des heiligen Valentin. Es ist nicht ausgeschlossen, dass dem Heiligen immer eine gewisse Nähe zu Mariä Lichtmess beibehalten blieb. Über den Heiligen herrscht im Übrigen allerhand Verwirrung, da ihm manchmal der Bischof von Terni zur historischen Grundlage gegeben wird, an anderer Stelle aber Valentin von Rätien.

Vor einem hellen Hintergrund steht der Heilige in vollem Ornat an einem Altar, um den die unentbehrlichen Putti herumflattern. Es handelt sich um einen Innenraum, in den durch ein Rundbogenfenster Licht von außen hereinflutet. Ein aufgezogener Vorhang an der linken oberen Bildseite vermittelt den Eindruck des von außen Hineinsehens in einen Raum, der jedoch mit einer Schar von Engeln und Wolken spirituell erhöht ist. Im Vordergrund wird eine weibliche Figur von derben Knechten herangezerrt, die sich vergeblich gegen deren Zugriff wehrt. Eine vom Bildrand teilweise abgeschnittene männliche Rückenfigur vermittelt von einer Art Prozession zwischen dem Betrachter und der Szene. Die Schwelle von der beobachtenden Außenwelt zum heilbringenden Wirkungsbereich des begnadeten Bischofs ist auf solche Weise klar definiert. Der heilige Valentin hält die linke Hand auf sein Buch gestützt und versucht die Kranke mit einer leisen Geste seiner rechten zu beruhigen. Dies ist ein weiser, gütiger alter Mann, der voll Einsicht, ohne große Allüren den Bann zu brechen vermag.

Das hellgrüne, reich bestickte Bischofsgewand fällt kostbar von seinen Schultern, Mitra und Bischofsstab zeichnen den Würdenträger aus, ohne ihm die Mensch-



Abb. 91: Sieg des Glaubens,
Deckenfresko der Kapelle
zum Jesuskind, Pfarrkirche
St. Nikolaus, Znojmo,
(Znaim).



Abb. 92: Detail aus
Abb. 91, Monogramm.

lichkeit zu nehmen. Das rote, vom Altar herabhängende Tuch gibt einen starken Farbakzent, der von der Kopfbedeckung und dem Futter der Kasel reflektiert wird. Wie die *Verklärung des heiligen Nepomuk* ist auch dieses Gemälde sehr empfindsam aufgefasst und ganz dem Stilverständnis des Rokoko verhaftet. Meisterhaft ist es gelungen, das zarte Inkarnat der jungen Frau von den derben Körpern der Männer abzusetzen. In der Physiognomie der Kranken drückt sich ihre ganze Armseligkeit aus, ohne dass Mildorfer noch zu jenen übertriebenen Körperverrenkungen Zuflucht nehmen musste, die noch vor wenigen Jahren seine eigene Kunst und die seiner zahlreichen Schüler geprägt hatten.

In den 1760er-Jahren wurde Mildorfer noch einmal zu einer der letzten großartigen Barockschöpfungen nach Mähren gerufen. Um 1765 wurden im Prämonstratenserstift Klosterbruck (Louka) bei Znaim (Znojmo) ein letztes Mal viele jener Künstler zusammenführt, die sich nicht der kühlen Ästhetik des Klassizismus verschrieben hatten. Unter Abt Gregor Lambeck sollte die Abtei neu ausgestattet werden. (Bereits Abt Hermengild Mayer hatte das Kloster durch einen umfangreichen Neubau unter der Leitung des niederösterreichischen Baumeisters Franz Anton Pilgram erweitert, der auf älteren Plänen des Johann Lucas von Hildebrandt aufbaute.) Außer Maulbertsch, der Hauptträger der malerischen Ausstattung wurde, waren es seine früheren Akademiekollegen Bergl und Palko sowie der ihnen allen gemeinsame Lehrer Mildorfer, die das abschließende Unternehmen gestalteten.¹⁹⁹ Allerdings war dieser späten Ausformung eines im Abstieg begriffenen Ideals keine große Zukunft gegeben, denn bereits 1784 wurde das Kloster säkularisiert. Leider haben von Mildorfers Anteil weder die Fresken am Frontispiz des Ostrakts überlebt noch jene über der Haupttreppe, von denen Cerroni 1807 noch berichtet. Der Vorschlag, eine von vier Zeichnungen aus der Grafischen Sammlung der Nationalgalerie Prag, *Tanz der Salome*²⁰⁰, mit dem Fresko

des Treppenhauses in Verbindung zu bringen, ist nicht von der Hand zu weisen, wenn auch nicht mit Sicherheit zu belegen (Abb. 188).²⁰¹ (Vgl. Kapitel der Zeichnungen.)

In der Pfarrkirche St. Nikolaus in Znaim (Znojmo) hat sich Mildorfers Freskierung der Kapelle zum Jesuskind, wenn auch in schlechtem Zustand, bis heute erhalten.²⁰² Mildorfers Arbeit fand die früheste Erwähnung bald nach ihrer Entstehung in einem Aufsatz des Brünner Bildhauers A. Schweigl, wo es heißt: „*Freskomalerei von einem wienerschen akademischen Maler Mildorfer verfertigt ist zusammen gut gebunden*“.²⁰³

Die kleine Kapelle trägt an der Decke das Fresko mit dem *Sieg des Glaubens* (Abb. 91) und an den beiden Seitenwänden die Martyrien der Heiligen Katharina und Barbara. Das querovale Deckengemälde ist ohne jede Quadratur in die Stuckmarmoreinfassung des Platzgewölbes eingelassen und zeigt über dem Altar Engel in Anbetung des Monogramms Christi und an den Schmalseiten den Sturz der Dämonen. Auch in dieser typischen Arbeit aus den 1760er-Jahren schöpft Mildorfer aus einer hellen Palette, in der sich blaugrüne und rote Farbakzente mit grauioletten Flächen zu einer ätherischen Vision verbinden. (Allerdings verfälscht der schlechte Erhaltungszustand der Fresken den Eindruck). Die Komposition der lose aufgereihten Figuren am Saum des Bildes, die sich vom leeren Himmel abheben, entspricht der Rokokophase des Malers, in der die Stimmung wichtiger scheint als die Handlung. Kernpunkt der Darstellung ist das lichterfüllte Monogramm IHS, das seine Strahlen über Engel und Dämonen ausschickt (Abb. 92). Durch grobe Vernachlässigung stark beschädigt, ging das Fresko in den letzten hundert Jahren durch eine Reihe von Restaurationen, die nicht immer zum Vorteil des Bestandes gerieten. Nachdem nicht nur Verschmutzung, Schimmel und Fixierung entfernt, sondern auch Retuschen freizügig aufgelegt wurden, büßte das Fresko viel von seinem an Stellen noch wahrnehmbaren Zauber ein.



Abb. 93: Martyrium der Hl. Katharina, Kapelle zum Jesuskind, Pfarrkirche St. Nikolaus, Znojmo (Znaim).



Abb. 94: Martyrium der Hl. Barbara, Kapelle zum Jesuskind, Pfarrkirche St. Nikolaus, Znojmo (Znaim).

Das Martyrium der heiligen Katharina ist in derselben Farbmanier wie das Kuppelgemälde gestaltet, wobei die hellen Grün- und Rosatöne zu dunkleren Erdfarben kontrastieren (Abb. 93). Auf den ersten Blick überrascht das große Rad, das, vom Folterknecht angetrieben, fast die Hälfte des unteren Bildesausschnittes einnimmt. Dadurch bleibt für die Darstellung der Heiligen zwischen dem stehenden und dem berittenen Wachesoldaten wenig Bildfläche. Hier sinkt die Jungfrau betend nieder und blickt zum Himmel, aus dem ihr ein Engel den Märtyrerkranz herunterreicht. Mildorfer entschied sich in der Behandlung des Themas für den Augenblick tiefster Zwiesprache mit Gott und nicht den Moment des eigentlichen Martertodes. Das Rad ist noch nicht zerbrochen und das Schwert liegt unberührt im Vordergrund. Auch hier kommt wieder die Auffassung des Andachtsbildes zur Geltung, da sich der Betrachter besser mit der Betenden als mit der Sterbenden identifizieren kann. Der dunkle Wächter am linken Bildrand dient als oft erprobter Behelf, um die Darstellung abzurunden. Katharina entspricht im Typ den weiblichen Figuren der Fresken von Halič und Seitenstetten und ist auch in der unbestimmten, gleitenden Haltung ein Produkt der letzten Schaffensperiode unseres Malers. (Zu vergleichen ist der heilige Stephan in Fetöd). Bei den letzten gründlichen Tiefenreinigungen wurden Pentimenti im Bereich von Kopf und Bekleidung der Heiligen sichtbar. In der ursprünglichen Fassung überdeckten Teile des Gewandes den Rand des Rades, wodurch die Verteilung der Motive überzeugender wirkte. Trotz der groben Ausführung in manchem Detail, die wohl auf später zugeführte Retuschen zurückgehen, berührt das Gemälde durch seine gekonnte Lichtmalerei. Im Gegenstück, *Martyrium der heiligen Barbara* ist diese Qualität noch gesteigert (Abb. 94). In diesem Bild ist der Moment dargestellt, als der dunkle Scherge sein Schwert aus der Scheide zieht, um die im traurigen Gebet Knieende zu töten. Schwebende Cherubsköpfe und ein Engel mit der

Märtyrerpalme füllen den Himmel, aus dem sich eine Wolke in die Szene herabsenkt. Wie im ersten Gemälde, so nimmt auch hier der Turm als Attribut breiten Raum ein und schließt ein Baum den Bildausschnitt auf der anderen Seite ab.

Erheblicher Substanzverlust sowohl am Deckenfresko als auch an den Wandgemälden wurde im Lauf der Zeit ersetzt und erst die jüngsten Reparaturen in den Jahren 1987–1988 brachten durch rigorose Reinigung und Befreiung späterer Zufügungen wieder viel vom ursprünglichen Charakter an den Tag.²⁰⁴ Die Fresken der Kapelle zum Jesuskind können als unterstützender Faktor herangezogen werden, um Mildorfers Arbeitsanteil in *Maria mit den sieben Schmerzen* in Šaštín (1754–1757) zu klären. Auf die Debatte um das Ausmaß seiner Tätigkeit in dieser Wallfahrtskirche wird im Kapitel der kaiserlichen Aufträge weiter unten eingegangen.

ANMERKUNGEN

- 185 A. Jirka, Materialbeiträge zur Geschichte der Malerei in Mähren, in: *Sborník prac Filosofické fakulty Brněnské univerzity*, F 18, Brno 1974, S. 75.
- 186 Karl Anton von Serényi, Hofmeister der Schwester Kaiser Karls VI. war auch bei der Unterzeichnung des Heiratsvertrages zwischen Maria Theresia und Franz Stephan von Lothringen anwesend. Siehe: A. Jirka, wie oben.
- 187 E. Grossegger, Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias 1742–1776. Nach den Tagebucheinträgen des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, Wien 1987, S. 63.
- 188 T. Jeřábek, Barockschloss Milotice, Brünn, 1998.
- 189 Pallucchini, A. Mariuz, *L'opera completa del Piazzetta*, in: *Classici dell'Arte*, Milano 1982, S. 112, Nr. 169–180.
- 190 A. Mariuz, in: *Giovanni Battista Piazzetta, Disegni – Incisioni – Libri – Manoscritti* (Hg. B. Visentini), Venedig, 1988, S. 48.

- 191 J. Kräftner (Hg.), Liechtensteinmuseum Wien, Die Sammlungen, München/Berlin/London/New York, o. J. S. 260, Kat. Nr. VII. 8.
- 192 Die Sammlung Wilhelm Reuschel. Ein Beitrag zur Geschichte der Barockmalerei. München 1963, Nr. 63.
- 193 K. Garas, in: Kunstchronik 17, 1964, S. 189.
- 194 M. Meine-Schawe – M. Schawe, Die Sammlung Reusche, Ölskizzen des Spätbarock. München 1995, Nr. 40.
- 195 Stichfolge von Pitteri (1702–1786) nach Piazzetta, Vgl. A. Mariuz, in: Giovanni Battista Piazzetta, Disegni – Incisioni – Libri – Manoscritti (Hg.: B Visentini), Venedig, 1988, S. 48.
- 196 Budapest, Nationalgalerie, Inv. Nr. 6476, Öl auf Leinwand, 55 x 33 cm (Dorffmeister).
- 197 Olmütz, Metropolitan Kapitel, Signatur S., zitiert nach: M. Stehlik, in: Umeni, 8, 1960, S. 191, Anm. 8.
- 198 H. Tolksdorf, Vier Altargemälde des J. I. Mildorfer in Dub an der March, 1980.
- 199 J. P. Cerroni, Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren und dem österreichischen Schlesien, Brünn 1807, Mährisches Landesarchiv, Ms. I. 32–34. vgl. auch C. Hálava-Jahodová, Andreas Schweigl-Bildende Künste in Mähren ..., in: Umeni XX, Prag, 1972, S. 168 ff.
- 200 Lavierte Federzeichnung auf Papier, 27,4 x 45,4 cm, Inv. Nr. K 36801,
- 201 P. Preiss, Zeichnungen von Joseph Ignaz Mildorfer in der Prager Nationalgalerie, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 24, Wien, 1970, S. 159.
- 202 Vgl. Anm. 199.
- 203 Der Titel lautet: Jan Petr Cerroni, Eigenhändiger Aufsatz des talentierten Bildhauers in Brünn, Andreas Schweigl, der am 23. März 1812 im Alter von 72 Jahren starb und mir im selben Jahr von den Erben vererbt wurde.
- 204 Manuskript, Eva Kyšková Restaurátorská zpráva o postupu prací v kapli sv. Barbory, kostel sv. Mikuláše, Znojmo.

SAVOYISCH-LIECHTENSTEINISCHER HOFMALER

Schon zeitgenössische biografische Notizen über Mildorfer tradieren seinen Status als Hofmaler der Herzogin Emanuela von Savoyen, ohne jedoch irgendwelche näheren Erklärungen mitzuliefern. Besonders in Tirol würdigte man die Verdienste jenes Landsmannes, der es in Wien zu Anerkennung und Erfolg gebracht hatte, wobei eine gewisse Konfusion über den Namen seiner Mäzenin entstand.²⁰⁵ Herzogin Maria Theresia Felicitas von Savoyen, geborene Prinzessin von Liechtenstein (1694–1772), wurde fälschlich unter dem Namen ihres Gemahls, Emanuel von Savoyen-Carignan, genannt und seither hieß es stets, Mildorfer wäre seit 1751 Hofmaler der *Emanuela von Savoyen* gewesen.²⁰⁶ Durch Einsicht in das Archiv der Fürsten von und zu Liechtenstein hat sich nun endlich geklärt, um welchen Aufgabenbereich es sich für Mildorfer hier handelte. Nachdem die Herzogin sowohl ihren Gemahl als auch den einzigen Sohn überlebte, vermachte sie ihr ganzes Vermögen testamentarisch dem jeweils regierenden Fürsten von Liechtenstein und wird ihr Legat seither unter dem Namen Liechtenstein behandelt.

Bereits im Juli des Jahres 1748 trat Mildorfer seine Dienste bei der Herzogin an, was zu einem Arbeitsverhältnis bis zu deren Tod im Jahre 1772 und darüber hinaus führen sollte. Da die künstlerischen Anliegen dieser großen Mäzenin so beispielhaft Wiens geistige Atmosphäre ihrer Zeit widerspiegeln, ist ein kleiner Exkurs zur Beschreibung dieser großen Frau angebracht. Herzogin Maria Theresia Felicitas von Savoyen-Carignan, die überaus begüterte Tochter des Fürsten Hans Adam von Liechtenstein hatte im Jahre 1713 Prinz Thomas Emanuel von Savoyen, Sohn des Ludwig Thomas und Neffen des berühmten Prinzen Eugen von Savoyen geheiratet. Diese Ehe machte die ohnehin schon sehr wohlhabende Prinzessin zu einer der reichsten Figuren Wiens der Mitte des 18. Jahrhunderts²⁰⁷. Im Ehevertrag, der am 22. Oktober 1713 in Wien unterzeichnet wurde, verspricht die Prin-

zessin ihrem zukünftigen Consorten 10 000 Rheinische Gulden, dagegen verspricht der Herzog eine Gegenmitgift von 20 000 fl. Diese Summe von 30 000 fl. sollte im Sterbefall dem Überlebenden zur freien Disposition verbleiben. Darüber hinaus wurde bestimmt, dass der Prinzessin, im Falle sie zur Witwe würde, 70 000 fl. ausbezahlt werden mussten. Da Prinz Emanuel aber über keine eigenen Güter verfügte, stand Prinz Eugen sen., sein Oheim, mit einer Kautions über die genannten 100 000 fl. mit Ráckeve, seiner Besitzung auf der Donauinsel unter Ofen, gerade.²⁰⁸ Zwei außerordentlich noble Häuser wurden durch diese Vermählung verbunden. Noch heute erinnert an manchem Wiener Palast das Savoyisch-Liechtensteinische Allianzwapen an diesen glanzvollen Abschnitt der Wiener Geschichte. Als Emanuel von Savoyen, der von Prinz Eugen zu seinem Generalerben bestimmt war, jedoch schon 1729 eine tief trauernde Maria Theresia als Witwe hinterließ, legte diese ihre ganze Hoffnung auf den gemeinsamen Sohn. Eugen Johann Franz, nach seinem berühmten Großonkel benannt, war am Hof des Königs Victor Amadeus in Turin erzogen und für die militärische Laufbahn vorbereitet worden. Nach dem Tod seines Vaters 1729 war er in der Erbfolge nach dem berühmten Prinzen Eugen an erste Stelle gerückt und hätte das ungeheure Erbe seines Großonkels angetreten und hoffentlich die in ihn gesetzten großen Erwartungen erfüllt. 1731 wurde ihm vom Kaiser der Orden vom Goldenen Vlies verliehen. Die geplante Hochzeit mit Prinzessin Maria Theresia Franziska von Massa hätte ihm das Fürstentum Massa beschieden. Das Schicksal aber wollte es anders. Als Inhaber eines Kürassierregimentes begab er sich 1734 zur Armee des Prinzen Eugen ins Rheinland und starb zwanzigjährig in Mannheim. Sein vorzeitiger Tod hatte nicht zuletzt für Wien große Auswirkungen, da nun das Erbe von Prinz Eugen an Anna Viktoria, Prinzessin von Sachsen-Hildburghausen fiel, die sofort daranging, es in



Abb. 95: Ferdinand Balthasar Moll: Savoyisch-Liechtensteini-sches Allianzwappen, Ritterakademie (Stiftskaserne) Wien.

großen Zügen zu veräußern und zu verstreuen. Maria Theresia Herzogin von Savoyen aber, die Mutter des jung Verstorbenen, die nun mit vierzig Jahren allein dastehend neben ihrem eigenen Vermögen über die Apanage verfügte, verwendete den Rest ihres Lebens, um mit großer Energie ihre zahlreichen Besitzungen in Niederösterreich und Südmähren vorbildlich zu verwalten. Daneben aber machte sie sich durch großzügige Stiftungen in Wien unsterblich.²⁰⁹ Den soziologischen Umständen ihrer Zeit entsprechend, handelte es sich hier, außer bei der savoyischen Grabeskapelle im Stephansdom, um Institutionen, die der Heranbildung einer verantwortungsbewussten, katholischen jungen Generation dienen sollten. Die meisten Abrechnungen mit Mildorfer haben sich im Zusammenhang mit dem *Hochherzöglichen Savoyischen adeligen jungen Herren Stiftsgebäude* erhalten, aber auch auf seine Tätigkeiten im Damenstift in der Johannesgasse gibt es Hinweise. Der Plan der Herzogin, in Wien am chaotischen Grund in der Laimgrube auf eigene Kosten ein Gebäude *zur standesgemäßen Erziehung adeliger junger Herren* zu erbauen, hatte am 7. August 1746 mit der Grundsteinlegung unter Franz Anton Pilgram Gestalt angenommen.

Im Frühjahr 1748 war der Bau weitgehend abgeschlossen und die künstlerische Ausstattung durch Mildorfer, Moll und andere Wiener Künstler konnte beginnen.²¹⁰ Als die Herzogin daranging, „das adelige junge Herren Stiftsgebäude“ als eine Ritterakademie zu errichten, zeigte sie sich von einer aufgeschlossenen Einstellung und zog ausschließlich junge einheimische Künstler der dritten Generation heran. So wie Gottfried Fritsch 1739 den Hochaltar der Paulanerkirche in Wranau bei Brünn anstelle Georg Raphael Donners ausführte, mit welchem die Herzogin noch am 18. Dezember 1738 den ursprünglichen Vertrag abgeschlossen hatte,²¹¹ so erhielt nun auch Mildorfer und nicht sein Lehrer Troger den Auftrag.²¹² Auf diese Weise arbeitete das Generationsproblem zugunsten der jünge-

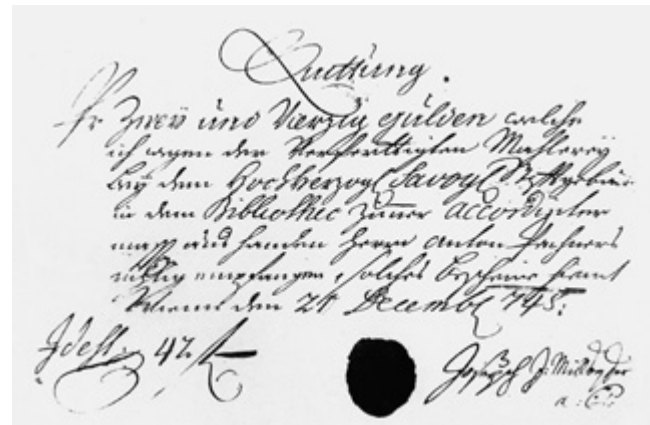


Abb. 95a: Von Mildorfer firmierte Quittung für erhaltenes Honorar, Archiv der regierenden Fürsten von und zu Liechtenstein.

ren, zukunftsorientierten Künstler. Mit dem Skulpturenschmuck der Ritterakademie wurde Balthasar Ferdinand Moll betraut, ebenfalls einer der Vertreter der jüngeren österreichischen Barockgeneration, welcher wie Mildorfer die Geschicke der Wiener Akademie mitbestimmen sollte. Als Architekten verpflichtete die Herzogin Franz Anton Pilgram (1699–1761), mit dem Mildorfer über die

Jahre noch oft gemeinsam arbeiten sollte. (1754 in der Schlosskapelle des Esterházy Schlosses von Pápa und 1758 an einem weiteren, nicht genau rekonstruierbaren Unternehmen des Grafen Franz Esterházy²¹³, und schließlich 1765 im Prämonstratenser Kloster Klosterbruck-Louka bei Znaim.)²¹⁴ Sorgfältig geführte Register der Ein- und Ausgaben lassen die Etappen des rasch voranschreitenden Baues der Ritterakademie nachvollziehen. Im Frühjahr 1748 stand das Gebäude und man konnte sozusagen an den Feinschliff gehen. Balthasar Moll wurde beauftragt, das Allianzwappen an der Fassade zu verfertigen, und erhielt dafür bis Oktober des Jahres insgesamt 450 Gulden (Abb. 95).²¹⁵ Am 10. Oktober erhielt Mildorfer die letzten Zahlungen für seine ebenfalls im Juli begonnenen Malereien an den beiden Risaliten, was insgesamt 330 Gulden ausmachte.²¹⁶ Im Dezember noch einmal 48 Gulden für Malereien in der Bibliothek des Gebäudes. Weitere Quittungen wurden von Mildorfer 1752 für Fresken, Bilder und „Spallierarbeiten“²¹⁷ im Festsaal sowie im sogenannten Spiel- und Billardzimmer firmiert (Abb. 95a). In diesen Räumlichkeiten konnten sich die adeligen Herren in ihrer Freizeit vergnügen oder dem Kartenspiel fröhnen.²¹⁸ Im Allgemeinen historischen Künstlerlexikon für Böhmen wird, leider ohne nähere Bezeichnung, ein allegorisches Stück von Mildorfer erwähnt, das er für die Ritterakademie gemalt haben soll.²¹⁹ Auf einer nach 1778 entstandenen alten Ansicht der savoyischen Akademie ist undeutlich erkennbare Malerei am Risalit auszunehmen.

Keine der Malereien hat die wechselvolle Entwicklung der Ritterakademie überlebt, die schon 1778 von Kaiserin Maria Theresia mit dem Theresianum vereinigt werden sollte.²²⁰ Vielleicht schläft unter den später eingezogenen Decken versteckt noch das eine oder andere Zeugnis von Mildorfers Tätigkeit aus dieser produktiven Schaffensperiode.

Nach dem Tod ihres Gemahls (1729) hatte sich die Herzogin mit dem Gedanken getragen, ihrem geliebten

Gatten eine standesgemäße Grabstätte errichten zu lassen. Seit 1731 reifte das Projekt zur Stiftung der sogenannten Kreuzkapelle im Stephansdom von Wien, zu welcher die ältere Tirnakapelle umfunktioniert werden sollte. Neben ihrem Gemahl, Emanuel von Savoyen, wurden hier auch ihr gemeinsamer Sohn Eugen Franz sowie der berühmte Türkenbesieger und schließlich auch die Stifterin selbst begraben. Die Chronik der künstlerischen Ausstattung der Kreuzkapelle ist teilweise erhalten, wobei wir über die plastische Ausgestaltung genauer unterrichtet sind als über die ursprüngliche malerische Ausschmückung. Am 22. April 1754 wurde für Tabernakel und Epitaph der Kontrakt mit Wurschbauer unterzeichnet, dessen Bezahlungen sich bis 1759 hinzogen. Von März bis August 1768 wurde Messerschmidt für die Statuen der Hl. Maria und des Hl. Johannes bezahlt.²²¹ 1770 berichtet der Ordenspriester Pater Mathias Fuhrmann in seiner Beschreibung der Residenzstadt Wien über die sogenannte Tirnaischen Kreuzkapelle Folgendes: „Die Kapelle selbst sammt dem marmornen Crucifix Altar hat die Durchlauchtige Stifterin mit trefflichen Malereyen und vieler Vergoldung gezieret, so überhaupt 20 000 Gulden Rhein. gekostet haben soll ...“²²² Dieses Fresko soll von einer den Altar miteinbeziehenden barocken Verkleidung gerahmt gewesen sein.²²³ Im 19. Jahrhundert wurde die Kapelle einer umfangreichen Restaurierung unterzogen, in der die barocke Verkleidung entfernt und das Wandgemälde durch ein Fresko des Malers Ender ersetzt wurde.²²⁴ Leider wird nicht erwähnt, wer der Künstler des nun zu ersetzenden barocken Freskos war, noch welches Thema dieses behandelte. Im Barockmuseum von Salzburg jedoch befindet sich ein beidseitig bearbeitetes Blatt aus einem Skizzenbuch mit Zeichnungen aus Trogers engstem Umkreis. Die Vorderseite der Zeichnung dieses unbekanntenen Künstlers des 18. Jahrhunderts stellt eine Hl. Familie dar und trägt die Beschriftung: „Pressburg bey den Elisabethinen“. Die Rückseite aber, die uns hier interessiert, ist mit *Mildorfer in Stephan Kirch* bezeichnet und stellt eine



Abb. 96: Auferstehung Christi, Zeichnung nach Mildorfer, Barockmuseum Salzburg.

Auferstehung Christi dar (Abb. 96).²²⁵ Der Schluss, dass es sich hier um eine Studie nach dem verloren gegangenen Fresko der savoyischen Grabkapelle (Kreuzkapelle) im Stephansdom handelt und dieses von Mildorfer stammte, ist aus mehreren Gründen plausibel. Einerseits passt die Thematik zu einer Grabkapelle, zum anderen trägt die Komposition stark mildorferische Züge. Der über Eck gestellte Sarkophag, dem der Auferstandene entschwimmt, ist genauso gebaut wie in Milotice. Gleich einem Keil führt er in die Bildtiefe, und begrenzt den Vordergrund, in wel-

chem die erschreckten Soldaten voll Entsetzen vor der Erscheinung taumeln. Die kleinen betenden Engel und spielenden Putti in den Wolken könnten ebenso in Mildorfers Vorstellung entstanden sein wie die stark bewegten Figuren im Vordergrund. Der halbrunde Bildabschluss gibt vermutlich den barocken Zustand der Kapelle wieder, bevor sie durch die Restaurationen des 19. Jahrhunderts zur ursprünglichen gotischen Form zurückgeführt wurde. Nachdem Mildorfer nachgewiesenermaßen bis 1752 für die Prinzessin Liechtenstein in der Ritterakademie gearbeitet hatte und in den späten 60er-Jahren wieder im Damenstift beschäftigt war, lässt sich ihm die einstmalige malerische Ausstattung der Grabeskapelle mit großer Berechtigung zuordnen. Unter diesem Aspekt kann die genannte Zeichnung als Hinweis auf ein weiteres Werk gedeutet werden, welches unser Maler im Auftrag der großen Stifterin ausgeführt hatte.

Im adeligen Damenstift bei den Ursulinen (Johannesgasse) scheint Mildorfer für die Herzogin bis in die 70er-Jahre gearbeitet zu haben, da sich unter den Ausgaben dieser Institution ein kleiner Posten für den *Mabler Mülldorfer* findet,²²⁶ der sich nur auf Ausbesserungen einer schon bestehenden Arbeit beziehen kann. Entweder handelte es sich um die Reparatur der immer wieder erwähnten Spalierarbeiten in den Innenräumen oder aber des Freskos im Innenhof. Denn Klara Garas nahm wohl mit Berechtigung an, dass das ursprüngliche Fresko an der Hoffassade, *Die Weisheit spiegelt die Strahlen der göttlichen Erkenntnis*, eine Arbeit von Mildorfer gewesen sei (Abb. 97). Auch unter der Übermalung des späten 19. Jahrhunderts durch Andreas Groll (1850–1907) verrät das Gemälde noch Mildorfers Komposition.²²⁷ Über dem Brunnen des Innenhofes füllt eine Scheinarchitektur mit gemalter Kolossalordnung die ganze Höhe der ungegliederten Wandfläche aus und rahmt die symbolische Darstellung. Hoch oben in den Wolken sitzt die allegorische Figur der Weisheit und fängt die Strahlen der Erkenntnis



Abb. 97: Andreas Groll, Allegorie der Weisheit, Liechtensteinisches Damenstift, Wien, Innenhof.

in einem Spiegel ein. Bei kürzlich durchgeführten Restaurationsarbeiten des Freskos konnte im Bereich der rahmenden Architekturmalerei tatsächlich ältere Masse aus dem späten 18. Jahrhundert sichergestellt werden. Alte Ritzungen lassen hier Scheinkapitelle erkennen, die identisch sind mit denen in Mildorfers Kuppelgewölbe der Schlosskapelle von Fertöd (1766). Schon bei einer Restaurierung im Jahr 1979 wurde festgestellt, dass im Bereich der Scheinarchitektur noch die originale Masse des Freskos erhalten ist, das zentrale allegorische Bild jedoch im

19. Jahrhundert abgeschlagen und durch Andreas Grolls Gemälde ersetzt wurde. Groll, der für seine Übermalungen barocker Fresken bekannt war, setzte sein Gemälde, wohl unter Verwendung einer Skizze nach dem Original in Secco-Technik auf trockenem Malgrund auf. Dadurch erklärt sich die düstere Farbqualität der zentralen Darstellung, die auch nach der Reinigung ihren stumpfen Charakter beibehielt, während am Originalfresko der rahmenden Architekturmalerei die ursprünglich lichten Farben zutage kamen.²²⁸ Auch die spärlichen Reste einer freskalen Wanddekoration im Inneren des Damenstifts gehen laut Befund einer Restauration im Jahre 2000 auf die Originalausstattung des Gebäudes um 1767 zurück, wurden al-



Abb. 98a und 98b: Spaliermalerei, Liechtensteinisches Damenstift, Wien, Paradesaal.

lerdings bei späteren Ausbesserungen mit Leimfarbe übermalt (Abb. 98a, 98b, 98c).²²⁹ Leider ist die oben genannte, undatierte *Specifikation* der einzige Beleg für Mildorfers Aktivitäten im Damenstift und scheint aus der Zeit nach dem Tod der Herzogin 1772 zu datieren. Der Aufstellung ist nämlich zu entnehmen, dass bereits der regierende Fürst in seiner Funktion als Generalerbe große Zahlungen zu tätigen hatte, wofür er durch das Testament der Herzogin nach ihrem Tod verantwortlich gemacht wurde.²³⁰ So scheint Mildorfers Verpflichtung der Herzogin und dem Hause Liechtenstein gegenüber selbst über den Tod der

großen Mäzenin hinausgereicht zu haben. Es bleibt eine sehr bedauernswerte Tatsache, dass vom gesamten Aufgabenbereich des Savoyisch-Liechtensteinischen Hofmalers Mildorfer nicht ein einziges Werk unbeschadet in unsere Zeit gerettet werden konnte.

ANMERKUNGEN

- 205 A. Roschmann, *Tyrolis Pictoria et Statuaria*, Ferdinandum, Ms. Dip. 1032 Innsbruck 1755, Pars II, S. 39 ff.
 206 Herzogin Maria Theresia Felicitas von Savoyen-Carignan,



Abb. 98c: Wandgemälde mit Brunnen,
Liechtensteinisches Damenstift, Wien.

geborene Prinzessin von Liechtenstein, war die Gemahlin von Herzog Emanuel von Savoyen-Carignan, dem Sohn des Tomas Ludwig und Neffen des berühmten Prinzen Eugen.

- 207 Von ihrem Vater hatte sie bereits eine Anzahl von Herrschaften in Südmähren und Niederösterreich geerbt.
- 208 Turin, Archivio di Stato, Famiglie straniere, Liechtenstein.
- 209 J. von Falke, Geschichte des fürstlichen Hauses von Liechtenstein, Wien 1877, S. 359 ff.
- 210 Vaduz (Wien), Archiv der Fürsten von und zu Liechtenstein, Karton 543.

- 211 M. Stehlik: Notizen zur Wiener Tätigkeit von G. Fritsch, F. Kohl und W. Böhm, in: Sbornik praci Filosofické fakulty Brněnské, university, X, 1969, Řada uměnovědná, F. 5, S. 330.
- 212 M. Pötzl-Malikova, Eine Frau als Kunstmäzen Maria Theresia Felicitas, Herzogin von Savoyen-Carignan geborene Liechtenstein (1694–1772), in: Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin, 15–20. Juli 1992, S. 214.
- 213 A. Petrová-Pleskotová, in: Ars 2-3/1995, S. 234, bzw. S. 228.
- 214 Wie das Taufregister des Wiener Schottenklosters zeigt, waren die beiden Künstler wohl befreundet, denn 1759 war Pilgram Taufpate von Mildorfers erstem Sohn (Anton Joseph Vincenz Mildorfer starb bereits mit vier Monaten), siehe: Wien, Schottenpfarre, Taufregister Bd. 35, S. 68, 1759, 1. Jänner.
- 215 Vaduz (Wien), Archiv der Fürsten von und zu Liechtenstein, Karton 543, Quittung 28. Oktober: *Einhundert zwanzig Gulden Rheinisch, welche wegen der zum Hochherzog. Savoy. Stiftsgebäu gefertigten Wappen ... accordierten 450 fl. als der Rest per 50fl, dann wegen der Buchstaben ... 170 fl. als den verbleibenden Rest pro 70 fl. zusammen (120 fl.) ... richtig empfangen, ... Wien den 28. 8br. 1748, firmiert Balthasar Ferd. Moll, academischer Bildhauer.*
- 216 Vaduz (Wien), Archiv der Fürsten von und zu Liechtenstein, Karton 543, Quittung 10. Oktober 1748: *Einhundert dreissig Gulden welche mir wegen der in denen 2 Vorspringen gefertigten Mablerey ... dem dafür accordierten ... 330 ... in Abschlag ... als der noch verbliebene Restt ... Herrn Anton Pachner heut dato richtig bezahlet worden ... Wien. den 10. 8bris 1748, Signiert Joseph I. Mildorfer*
- 217 In Guache oder Öltempera gemalte Wandbespannungen. Auf verputzte Wand befestigt, dienten Spaliere als Ersatz für illusionistische Wandmalerei. Waldmann und Altmutter lieferten Beispiele für Wilten, Byss für Göttweig und Bergl für Schönbrunn. Maria Theresia Liechtenstein folgte hier auch der Vorstellung ihres Vaters, der vielmehr von beweglichem Wandschmuck hielt und dessen Vorteile gegenüber Freskomalerei besonders auch im Brandfall betonte.
- 218 Vaduz (Wien), Hausarchiv der Fürsten von und zu Liechtenstein, Karton 621.

- 219 G. J. Dlabacž, Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen, Mildorfer.
- 220 Fr. Gatti, Geschichte der k. k. Ingenieur- und k. k. Genieakademie, 1717–1869, Wien 1901, I. Teil, S. 113 ff.
- 221 Vaduz (Wien), Hausarchiv der Fürsten von und zu Liechtenstein, Karton 549, Stiftungen Wien, A–Z.
- 222 M. Fuhrmann, Historische Beschreibung und kurz gefasste Nachricht von der Römisch-Kayserl. und Königlichen Residenzstadt Wien und ihren Vorstädten, Dritter Theil, XXX. Capitel, Wien, 1770, S. 488.
- 223 H. Tietze, Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien. Österreichische Kunsttopographie, Band 23, Wien 1931, S. 307.
- 224 Vaduz (Wien), Hausarchiv der Fürsten von und zu Liechtenstein, Karton 549, Stiftungen Wien, A–Z: in einem mit Datum 5. November 1852 versehenen Schreiben an den regierenden Fürsten Alois von Liechtenstein berichtet ein unleserlich Unterzeichneter Folgendes: *Ender soll, wie ich von Kunstverständigen höre, das Hauptgemälde schön ausführen und ich bezweifle nicht, dass Hr. Architekt Ernst mit ihm in Harmonie und dem Zwecke entsprechend die weitere Decorirung leiten wird*
- 225 Salzburg, Barockmuseum, Inv. Nr. 1060, Feder in Schwarz über Bleigriffel auf Papier, laviert, 17 x 11 cm.
- 226 Vaduz (Wien), Hausarchiv der Fürsten von und zu Liechtenstein, Karton 530, Damenstift, ohne Datum, Consignation Nr. 257 ... Ausszügl des Hochadeligen Fräuleinstift, 1–24, Specification Nr. 5, *Dem Mahler Mülldorfer 12,42 fl.*
- 227 F. Jodl, Andreas Groll und die Freskomalerei in Österreich, in: Kunst und Kunsthandwerk, XI. Jahrgang, Wien, 1908, S. 401.
- 228 P. Pötschner, Der Brunnen im Hof des Savoyenschen Damenstift in Wien, in: Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 1981, 29, Heft 3/4, S. 96.
- 229 Mündliche Mitteilung des Restaurators.
- 230 Vaduz (Wien), Hausarchiv der Fürsten von und zu Liechtenstein, Karton 530, Nr. 257.

PROFESSOR AN DER WIENER AKADEMIE

Mildorfers Professur an der Wiener Akademie stellt wohl das spannendste und für die Nachwelt ergiebigste Kapitel seiner Tätigkeit dar. Weniger seine eigene Arbeit aus diesem Umfeld, die zahlenmäßig nicht einmal so sehr ins Gewicht fällt, interessiert, sondern die Entstehung eines eigenen Stils, dem sämtliche seiner Schüler unter seiner Anleitung das Gepräge gaben. Um 1750 hatte Mildorfer, gerade erst dreißig Jahre alt, auf künstlerischer Ebene bereits eine ganze Menge erreicht. Als Hofmaler der Herzogin von Savoyen war er mit dem Hause Liechtenstein verbunden und hatte mit dem Hofburgtheater bereits einen kaiserlichen Auftrag erhalten. Doch zunächst profitierte er von den Rationalisierungsbestrebungen, welche die Akademie nach van Schuppens Tod 1751 erfassten. (Natürlich war die Modernisierung der Akademie keine isoliert auftretende Erscheinung, sondern lässt sich nur im Zusammenhang mit den sich großflächig vorbereitenden Staatsreformen verstehen).²³¹

Die neue *kaiserlich-königliche Hofakademie der Mahler, Bildhauer und Baukunst* erhielt am 28. September 1751 ihre erste Rektoratsverfassung, durch welche die Vorstellung von einer bodenständigen österreichischen Kunstgesellschaft realisiert werden sollte. Schon im März hatte der neue Protektor Graf Losy von Losymthal Mehrheitswahlen angeordnet, um durch ein zeitgerechteres, demokratisches Prozedere Direktion und Lehrpersonal aufstellen zu lassen. Nun wurden nach strikt festgelegten Statuten jeweils drei Professoren für Malerei bzw. Bildhauerei „aus der mass der Associierten“ auf drei Jahre gewählt, desgleichen Rector, Sekretär und Assessoren durch *die mass der Honorarijs*. Am 9. Juni 1751 wurde Mildorfer also aus der Runde seiner Akademikerkollegen zum Professor der Malerei erwählt und gewann dadurch enorm an künstlerischer Autorität.²³² Aus den veröffentlichten Wahlprotokollen geht hervor, dass Troger 1751 zum Honorarius und 1754 zum Rektor, Mildorfer aber in allen drei Wahlgän-

gen, 1751, 1754, 1757 jeweils auf drei Jahre zum Professor gewählt wurde und folglich diese einflussreiche Position lange genug bekleidete, um eine eindeutig erkennbare Schülerschaft heranzubilden. In der Formung der dritten Generation österreichischer Barockmaler, jener Maler, die gleichaltrig wie er oder etwas jünger das Phänomen des Wiener Akademiestils der Jahrhundertmitte verkörperten, liegt sein großes Verdienst. Das knappe Jahrzehnt seiner Professur machte ihn ganz wesentlich verantwortlich für die Weiterentwicklung der Anregungen Paul Trogers und die Verselbständigung des sogenannten „Wiener akademischen Einheitsstils“. Zwar wurde sein Einfluss auf die Akademieschüler bald nach seinem Tod durchaus negativ gesehen. Im Werturteil der sogenannten fortschrittlichen Kunstauffassung des Klassizismus, die alles Barocke verurteilte, heißt es z.B. in den *Annalen der bildenden Künste für die Österreichischen Staaten* des Johann Rudolf Füssli im Jahre 1801 rückblickend über Mildorfer, dass dieser am Ausarten der Malerei in eine geschmacklose Manier tonangebend gewesen sei. Erst die jüngeren Kunsthistoriker und Theoretiker bezogen einen anderen Standpunkt und beschrieben die Charakteristika dieser Schule in ebenso geistreichen wie gefühlsbetonten Formulierungen. So spricht etwa Bruno Bushart von einem Stil, der „*allen späteren Klischees einer Akademiekunst diametral widersprach, und als revolutionäre Ausdruckskunst eine Parallele, auf anderer Ebene, zur Sturm- und Drangliteratur um den jungen Goethe um 1770*“²³³ darstellte. Was also sind die paradoxen Stilmerkmale dieses „unakademischen Akademiestils“? Franz Anton Maulbertsch, Johann Bergl, Franz Sigrist, Johann Cimbäl, Franz X. Anton Palko und alle anderen, die mit ihren voneinander kaum zu unterscheidenden Werken diesen „Einheitsstil“ vertraten, waren alle Mildorfers Schüler oder Kollegen. Ihm verdankten sie die expressive, freie Malweise, nach seinem Vorbild entworfen sie kühn geschraubte Figuren in exaltierter Gestik und

Gebärde mit skizzenhaft hingeworfenen Gesichtern. Ihre Bilder vermitteln durch willkürlich verteilte Lichteffekte den Eindruck unrealistischer Szenarien, in denen die Figuren in einer ungewissen Räumlichkeit schweben. In Licht und Farbe gebadet, reißen die Gestalten in manchmal unverständlich wirkenden Posen die Silhouetten der Kompositionen auf und werden zu Trägern eines übersteigerten Ausdrucks, der alle herkömmlichen Formen sprengt. Auch heute noch stehen Kunsthistoriker manchmal ratlos vor den Produkten dieser spannenden Künstlergruppe, als deren Spiritus Rector wir Joseph Ignaz Mildorfer ansehen können. Auch wenn ihn mancher seiner Schüler später überflügelte, wie der geniale Maulbertsch oder Bergl, der später sein eigenes Spezialistentum fand, so war es sicher Mildorfer, der sie während ihres Akademiestudiums prägte. Oft fällt es nicht nur schwer den Professor vom Schüler zu unterscheiden und die einzelnen Künstlerhände aus dieser komplexen Situation zu isolieren, sondern auch die künstlerische Abstammung der einzelnen Repräsentanten eindeutig festzustellen. Sie alle formten, teilweise aus eigenem Antrieb, teilweise durch die Rezeption der Vorbilder, das Konglomerat der Wiener Akademiemalerei um die Jahrhundertmitte.

Stellvertretend für das Schicksal einer Menge von Werken dieser Künstlervereinigung möchten wir an dieser Stelle die spannende Zuschreibungsgeschichte der beiden oben beschriebenen Gemälde des Brukenthal-Museums in einem kleinen Diskurs aufrollen. Obwohl die beiden Bilder noch in die Zeit vor Mildorfers Professur fallen, sollen sie an dieser Stelle behandelt werden. Die beiden Tafeln „*Petrus heilt einen Kranken*“ (Abb. 54) und „*Die Befreiung des Hl. Paulus aus dem Gefängnis in Philippi*“ (Abb. 56) wurden in den letzten drei Jahrzehnten von einer Reihe prominenter Kunsthistoriker in Abweichung von der traditionellen Zuschreibung an Mildorfer versuchsweise als Werke solch unterschiedlicher Maler wie Federico Bencovich (ca. 1677–1756), Paul Troger (1698–1762)

oder Franz Xaver Anton Palko (1724–1767) behandelt. Durch die profunde Kenntnis von Mildorfers Handschrift ist es uns aber gelungen, die traditionelle Zuschreibung an unseren Maler wieder zu besiegeln.

Bereits 1843 befanden sich die beiden Bilder in der durch ihren Begründer stark am Wiener Kunstgeschmack orientierten Brukenthalischen Sammlung in Hermannstadt (Sibiu). Der Grundstock des Hermannstädter Museums geht auf Samuel Breckner von Brukenthal zurück, der 1721 als Spross einer sächsischen Familie in Siebenbürgen geboren sein Leben lang für die Rechte der sächsischen Nation in seiner Heimat focht. Nach sehr erfolgreicher Laufbahn an der Wiener Hofkanzlei 1776 zum Gubernator von Siebenbürgen ernannt, kehrte er, von Maria Theresia hochdekoriert in seine Heimat zurück und residierte fortan in großem Stil auf seinem Schloss Freck bei Hermannstadt. Hier baute er eine erstrangige Gemäldesammlung auf, in der neben niederländischer, altdeutscher und italienischer Schule besonders auch die österreichische Malerei des 18. Jahrhunderts reich vertreten war. Schon Theodor von Frimmel, der anerkannte Wiener Kunstgelehrte, hob in seiner Beschreibung der brukenenthalischen Gemäldegalerie die Bedeutung der Wiener Malerei hervor und meinte „... *niemand der sich mit dem Studium der österreichischen oder süddeutschen Kunst des 18. Jahrhunderts befasst, sollte die Sammlungen Brukenthals unbeachtet lassen, da sie nahezu zweihundert österreichische Gemälde umfassen* ...“²³⁴.

Dem Katalog der Hermannstädter Gemäldegalerie von 1901, in welchem „*Sokrates [anstatt Paulus!] im Kerker*“, und „*Heilung eines Kranken*“ (Nummern 751 und 752) als Werke Mildorfers geführt sind, können wir eine bis ins Jahr 1843 zurückreichende Provenienz entnehmen.²³⁵ Derzufolge wurden die beiden Gemälde in diesem Jahr aus der Sammlung des in Hermannstadt wirkenden Wiener Malers Franz Neuhauser d. J. um jeweils 10 Gulden als Mildorfer erworben und im ersten handgeschriebenen

Katalog 1844 von J. G. Schaser unter den Eintragungen 92 und 93 als Johann(!) Mildorfer erwähnt. Bei dieser Zuschreibung blieb es auch in den gedruckten Katalogen 1893 und 1887.²³⁶ Im Jahre 1897 wurden beide Bilder im Zuge einer umfassenden Modernisierung der Galerie und der Aufarbeitung der Gesamtbestände restauriert. Das schwerer beschädigte Krankenheilungsbild wurde zu diesem Zweck dem Restaurator und Kustos der K. u. K. Akademie in Wien, Eduard Gerich, anvertraut, wo es „mit neuer Leinwand versehen“ wurde. Offenbar kam bei dieser Restauration keine Signatur zutage, die alte Zuschreibung an Mildorfer wurde aber von dem, mit der Wiener Akademiekunst bestens vertrauten Restaurator nicht angezweifelt. (Leider ist kein Quellenmaterial angegeben, um uns auf die Spuren der ersten Identifizierung zu führen.)

Noch 1959 hielt Jonescu an dieser Zuschreibung fest und betonte die hohe Qualität des „dem Troger sehr stilverwandten, aber in weit helleren Tönen malenden Mildorfer (1719–1765[!])“²³⁷. Einige Jahre später jedoch revidierte er sein Urteil und veröffentlichte im neuen Katalog des Hermannstädter Museums erstmals ein Detail des „*Wunders des Hl. Petrus*“ unter dem Namen Federico Bencovich (ca. 1677–1756).²³⁸ Dieser Gesinnungswandel ist detailliert in einem Aufsatz in *Arte Veneta* dokumentiert, in dem Jonescu aufgrund der evidenten Anklänge an Tiepolo einerseits und deutlich vorhandener Stilmerkmale Magnascos andererseits für einen venezianischen Maler plädierte, als welchen er den Dalmatiner Bencovich auffasste.²³⁹ Auch von Roberto Longhi wurde daraufhin Federico Bencovich ins Feld geführt, an welchen Vorschlag sich sowohl Gamulin, Pallucchini und Arslan als auch Kruno Prijatelj zunächst anschlossen. Entsprechend wurden beide Gemälde 1969 auf der Ausstellung *Venezianischer Malerei des 18. Jahrhunderts in Venedig*, unter Bencovich' Autorschaft ausgestellt.²⁴⁰ Bei genauerem Studium der beiden Exponate kam jedoch Grgo Gamulin zur

„... festen Überzeugung, dass die Bilder [Petrus heilt einen Kranken und Sokrates wird zur Flucht aus dem Kerker bewegt] für Troger in Anspruch genommen werden müssen ...“. Jonescu schloss sich dieser Beurteilung schließlich an und sprach von der Bereicherung der brukenthalischen Sammlung um zwei sichere Werke Paul Trogers.²⁴¹ Bei dieser begeisterten Zuschreibung konnte es offenbar nicht lange bleiben. Ein Jahr später bereits reihte Klara Garas die beiden Bilder nun in die Liste einiger Neuzuschreibungen an Franz Xaver Karl Palko (1724–1767) ein.²⁴² Wir möchten nun aber den Bogen schließen, Franz Xaver Karl Palko als Autor wieder ausklammern und auf die ursprüngliche Zuschreibung an Mildorfer zurückkommen. Beide Bilder können durch Stilvergleich mit seinen authentischen Arbeiten verlässlich in seinem Werk verankert werden.²⁴³ (Wie schwer auch Franz Xaver Karl Palko von seinen Kollegen an der Wiener Akademie abzugrenzen ist, zeigt die Debatte um zwei Bilder, die 1968 bei Christie's in London²⁴⁴ unter dem Namen Maulbertsch versteigert, in der Folge von Klara Garas für Palko beansprucht²⁴⁵ und schließlich von Kent Sobotik²⁴⁶ und Bruno Bushart²⁴⁷ wieder Franz Anton Maulbertsch zugeschrieben wurden.)

Nach diesen Ausführungen aber zurück zur Wiener Akademie. Einige der Preisstücke von Mildorfers Schülern haben sich erhalten und geben uns Aufschluss über die Maxime, die unter seiner Professur an der Akademie vorherrschten. Im November 1751 – Mildorfer hatte seine Professur erst fünf Monate lang ausgeübt – gewann der Tiroler Franz Anton Scopoli mit dem Bild *Opferung der Tochter Jephta* den Wettbewerb. Johann Bergl belegte den zweiten Platz, konnte aber schon im nächsten Jahr mit *Job auf dem Misthaufen* vor Franz Sigrist die Prämie gewinnen. In allen Bildern ist großer Wert auf eine perspektivische Architekturkulisse gelegt, vor der die Figuren durch äußerste Bewegung die Dramatik der Handlung unterstreichen. Ausführende Gesten und kühne Windungen der Körper lassen das akademische Studium am gestellten



Abb. 99: Ausgießung des Hl. Geistes (Pfingstwunder), Sopron, Heiliggeistkirche, Hauptaltar (Znaim).

Modell erkennen. Wie Haberditzl sich ausdrückte, kamen hier in der Verdeutlichung starker seelischer Emotionen „Missgestalt und alttestamentarische Dämonie“ zur Darstellung.²⁴⁸ Meist führen athletische Männerakte den Blick vom Bildrand ins Zentrum der Darstellungen. In Sigrists Preisstück, von dem wir uns durch eine Radierung und eine Vorzeichnung ein Bild machen können, geht die Figur des Job auf Luca Giordanos Gemälde gleichen Inhalts zurück. Auf dem „Misthaufen“ liegend ist Job in abwehrender Haltung mit aufgestütztem Ellbogen von schräg hinten gesehen. Die Repoussoirfigur, ein sitzender junger Mann in Rückenansicht mit entblößtem, muskulösem Rücken kommt in abgewandelter Form in all den genannten Bildern vor und verkörperte auch in Sigrists Preisstück beispielhaft den oben beschriebenen Akademiestil. Auch die lose herabhängenden Gewänder, welche die Körper der Assistenzfiguren kaschieren, sind typisch.

Die negative Beurteilung Mildorfers wich im 20. Jahrhundert einer ebenso despektierlichen Bewertung seiner Kunst als der eines unglücklichen Troger-Epigonen. Tatsächlich aber war Mildorfer die Triebfeder dieser expressiven Kunstbewegung, welche die konventionellen Ausdrucksformen zu einem kühnen Manierismus steigerte, bevor sie durch eine neue, abgekühlte Kunstauffassung verdrängt wurde, die schließlich als Klassizismus ihren Siegeszug feierte.

Da der Aufgabenbereich für die Professorenschaft der Akademie genau festgelegt und die zeitliche Verfügbarkeit sehr rigide eingeteilt war, ist es nicht verwunderlich, dass Mildorfer während seiner Professur außer den kaiserlichen Aufträgen, die fast alle in diesen Zeitraum fielen, in Wien kaum Gemälde hinterließ. Um 1750 entstanden in Sopron (Ödenburg) zwei sehr eindrucksvolle Bilder, die erst in den 1980er-Jahren als Mildorfers Werke wiedererkannt wurden. Bis dahin herrschte Unklarheit über diese beiden Altargemälde der Heiliggeistkirche von Sopron. Da Stephan Dorffmeister nachgewiesenermaßen der Urheber des

gesamten Freskoschmuckes dieser 1782 erweiterten Kirche ist, wurde ihm auch das Hauptaltarbild, *Die Ausgießung des Heiligen Geistes (Pfingstwunder)*, fälschlich zugeschrieben. Das rechte Nebenaltarbild, *Pieta*, wurde in der Topografie von Sopron einem Maler in der Art des Franz Sigrist zugeordnet.²⁴⁹ Sowohl Dorffmeister als auch Sigrist waren Joseph Ignaz Mildorfers Schüler an der Wiener Akademie und zeigen wieder die genannte Abhängigkeit von ihrem Lehrer. Die beiden Tafeln sind beispielhaft für die oben beschriebenen Schwierigkeiten, Mildorfers eigenes Werk von dem seiner Schüler abzugrenzen. Wie so viele Schöpfungen des 18. Jahrhunderts dämmerten die beiden Soproner Altarbilder, in der Folge des verhängnisvollen Desinteresses am Barock, lange Zeit unter falscher Zuschreibung vor sich hin. In diese Grauzone von lückenhafter Information und irrtümlicher Tradierung gelangte erst in den letzten Dezennien durch wiedererwachtes Interesse neues Licht. Mancher Irrtum konnte endlich aufgezeigt und die Soproner Gemälde dem richtigen Urheber, Joseph Ignaz Mildorfer, zugeordnet werden. G. Galvacs ist es zu danken, dass sich durch seinen wertvollen Beitrag nun der richtige Tatbestand rekonstruieren lässt.²⁵⁰

Die gotische Heiliggeistkirche von Sopron erhielt im Zuge eines geringfügigen Umbaus um 1754 einen neuen Hoch- sowie einen Seitenaltar mit dem dazugehörigen plastischen Schmuck. 1782 aber wurde eine umfassendere Neugestaltung der Kirche vorgenommen, in der Stephan Dorffmeister mit der gesamten Freskenausstattung betraut wurde und den linken Seitenaltar mit einem Kreuzigungsbild versah. (Kontrakte dazu haben sich erhalten.) Hauptaltar (*Pfingstwunder*) und rechter Nebenaltar (*Pieta*) wurden jedoch nicht erneuert, sondern lediglich während der Restaurationsarbeiten auseinandergenommen und nachher wieder mit den alten Blättern zusammengefügt, wofür ein Tischler 1783 gewisse Zahlungen erhielt, deren Quittungen sich erhalten haben. Durch diesen etwas komplizierten Sachverhalt kam es zur irrigen Zuschrei-



Abb. 99a: Pfingstwunder, Kopie, Franz-Liszt-Museum, Sopron.

bung des Pfingstbildes an Dorffmeister und der Pieta an einen Maler im Umkreis von Sigrist. Beide Annahmen sind aus stilistischen Gründen untragbar, während es sich um typische Arbeiten Mildorfers handelt, die in die Zeit seiner Professorentätigkeit an der Akademie fallen.

In der *Ausgießung des Heiligen Geistes* (Abb. 99)²⁵¹ fällt besonders die Verwandtschaft mit dem etwas früher entstandenen Fresko in Milotice auf, was schon durch das Thema bedingt ist. Hier wie dort ist die dramatische Reaktion der Apostel angesichts eines Wunders dargestellt. Die

in Milotice gefundenen Typen der theatralisch gestikulierenden Jünger schaffen im Altarbild von Sopron nicht nur Raumtiefe, sondern fangen als schemenhafte Repoussoirs mit weit geöffneten Armen das herabfallende Licht wie in einem Kelch ein. Unter Aufgabe des Realitätsbezuges der Formen arbeitet Mildorfer mit Lichtillusion. Zwei Drittel der Bildfläche sind von der Helle des durch die Taube ausgegossenen Heiligen Geistes eingenommen. In einem Kegel fällt das Licht auf Maria mit dem aufgeschlagenen Buch herab, die mit demutsvoll ans Herz gelegter Hand das blasse Gesicht nach oben wendet. Auf die Apostel aber fällt der Heilige Geist in leuchtenden Flammenzungen und befähigt sie zum Gebrauch aller Sprachen der Welt. Von dieser Erleuchtung erfüllt, glühen die Gesichter der Apostel wie von innerem Feuer entfacht. Engel umrahmen die Lichtquelle, im Vordergrund sitzt, gleichsam in einem Proscenium, der lesende Apostel Johannes und verweist auf die Offenbarung des Wunders.

Eine authentische Ölskizze zum *Pfingstwunder* (Abb. 85) befindet sich in der Ungarischen Nationalgalerie Budapest (Inv. Nr. 6476, Öl auf Leinwand, 55 x 33 cm), wird aber entsprechend der älteren Tradition noch meist als Dorffmeister zitiert.²⁵² Außerdem hat sich im Franz-Liszt-Museum von Sopron (ehemals Sammlung Storno), eine kleine Kopie erhalten (Abb. 99 a), die durch einen reizvoll geschnitzten Rahmen mit eingelassenen Medaillons das Pfingstwunder durch alt- und neutestamentarische Szenen erweitert und so ein kleines Privataltärchen bildet.²⁵³

Ganz andere Mittel werden im Altarblatt mit der *Pieta* eingesetzt (Abb. 100).²⁵⁴ Hier ist Mildorfer zuallererst um die plastische Form bedacht. Erinnerungen an freiplastische Darstellungen dieses sich zur Andacht eignenden Themas sprechen den „Bildhauer“ in ihm an und bringen seine Meisterschaft an den Tag, Körperlichkeit voll durchzumodellieren. Die Komposition steigt in zwei sich kreuzenden Diagonalen auf, in deren Schnittpunkt der verwundene Körper des Christus in helles Licht getaucht



Abb. 100: Sopron,
Heiliggeistkirche, Seitenaltar.

erscheint. Wie in Stein gehauen reflektiert der glatte Korpus des Gekreuzigten in großflächigen Partien das Licht, sein leblos herabhängender Arm, das nach hinten gesunkene Haupt mit den tiefen Augenhöhlen sind sehr realistisch wiedergegeben und haben stark bildhauerische

Qualität. Die schmerzhaft wendende Muttergottes wendet sich gebrochen ab, hält mit verkrampften Händen hier ein Tuch, dort den Dolch an ihrem Herzen. Der tote Sohn liegt in einer Torsion in ihrem Schoß, Magdalena salbt seine Beine, die Füße sind hinter einen Felsen geglitten.



Abb. 100a: Troger, Hl. Margarethe mit Heiligen, St. Margarethen.

Maria Salome klammert sich an den dunklen toten Arm des Leichnams, dessen zweite Hand von Johannes wehmütig gehalten wird. Dornenkrone und Salbgefäß nehmen den leeren Vordergrund ein. Alle Figuren sind im wahrsten Sinn des Wortes versteinert. Wie aus grob gehauenen Stein bauscht sich das spröde Gewand der Frau, die sich an den realistischen Arm klammert, und stehen die Umhänge von Maria und Johannes gleichsam erstarrt im Raum. Der gelängte Körper des Christus verrät genaues Anatomiestudium, das an der Akademie ernsthaft betrieben wurde. Noch einmal zeigt sich die Nähe zu Troger. Der herabhängende Arm mit der edlen Fingerhaltung geht wieder auf den Soldaten des Welsberger Bildes mit *Hl. Margarethe und Heiligen* zurück (100a) oder noch direkter auf Stiche nach Pittoni. Den Typ von Maria Magdalena kennen wir

aus Trogers Bild *Christus bei Simon* im Sommerrefektorium des Prämonstratenserstiftes Geras von 1738.²⁵⁵

Die Typen der Madonna mit den schweren Augenlidern und des Johannes, der als junger Mann mit schwarzem, dichten Haar und scharfen Augenbrauen charakterisiert ist, erinnern noch an Bilder aus Mildorfers eigenem Akademiestudium. Die beiden jungen Frauen im rosigen Inkarnat aber – Magdalena, deren Haar in blonden Strähnen auf Hals und Schulter fällt, und Maria Salome, deren Locken eine hohe Stirn mit lichtem Scheitel umrahmen – sind typische Frauengestalten der mittleren Reifezeit.²⁵⁶ Nur an Magdalena, die die Salbung vollzieht, wird durch Lichtmalerei Bewegung suggeriert, sonst ist alles starr. Der Hintergrund ist in düsterem Licht aufgelöst, weder ein Engel noch ein Putto in der Himmelszone spendet Trost. Es ist Abend und die Tat ist vollbracht.

Die beiden Altargemälde sind sicher zur selben Zeit entstanden und führen noch einmal vor Augen, mit welcher Wandlungsfähigkeit sich Mildorfer den verschiedenen Anforderungen näherte. Für das jeweilige Thema bedient er sich sozusagen einer entsprechenden Tonart. In der Pfingstdarstellung arbeitet der Maler viel stärker mit Farbillusionismus, löst die Formen weitgehend auf und setzt die Farbe bewusst ein, um das Wunder der Ausgießung des Heiligen Geistes sichtbar zu machen. In der Beweinung nähert er sich mit skulpturenhafter Technik der Erfassung des leiblichen Dramas.

Etwa zehn Jahre später nahm Mildorfer noch einmal das Thema der Beweinung auf und schuf mit der *Pieta* aus St. Moritzen bei Telfs in Tirol eines seiner ergreifendsten Gemälde. Indem er hier aber die Darstellung im Sinne der neuen Sensibilität auf ein Andachtsbild reduzierte, verzichtete er auf die dramatische Inszenierung, die sein Charakteristikum als Akademieprofessor war.²⁵⁷

Außer den genannten Gemälden führte Mildorfer neben seiner Professur die beiden Freskoaufträge für den kaiserlichen Hof, Menageriepavillon in Schönbrunn und

die Kaisergruft bei den Kapuzinern, aus, und schuf sein erstes Werk auf ungarischem Boden. Denn auch er verlegte wie die meisten Wiener Maler ab der Jahrhundertmitte seine Tätigkeit zunehmend in die Kronländer, besonders nach Ungarn, wo durch die lang anhaltende Türkenbesetzung ein Vakuum im Kunstsektor entstanden war, das nun mit großer Energie gefüllt wurde. Von Adeligen und Kirchenfürsten kamen in Ungarn nun repräsentative Aufträge, aber auch Kloster- und Wallfahrtskirchen wurden neu gegründet oder schon bestehende verändert und dem neuen Kunstwillen angepasst. Daneben aber wurden auch lokale Pfarrkirchen neu ausgestattet.²⁵⁸ Auch die vier Altargemälde von Dub an der March in Mähren (1756) gehören wohl noch der Ära seiner Akademieprofessur an, doch entfernte sich Mildorfer hier langsam vom Experimentalstil der Akademie und stimmte sich in eine beruhigtere Aussageform ein. Hier in den Kronländern, fernab von der kaiserlichen Akademie, herrschte ein anderes Credo, dem unser Maler mit seiner schon erwähnten Wandlungsfähigkeit nachkam.²⁵⁹

Der eigenwillige Künstler, der zwischen seiner Tiroler Herkunft, der beherrschenden Künstlerpersönlichkeit Paul Trogers und dem aufgeschlossenen Milieu um Franz Stephan von Lothringen seinen eigenen Weg einschlug, muss für seine Akademieschüler ein starkes Charisma gehabt haben. Und trotzdem war sein Aufenthalt an dieser Institution begrenzt. Mildorfer war sicher kein bequemer Beamter und im Rahmen der Akademie offenbar wenig kompromissbereit. Wir können nur mutmaßen, wie es für ihn und einige offenbar gleichgesinnte Kollegen im September 1759 zum Akademieverbot gekommen war. Am 11. September wurden ihre Namen auf der Liste derjenigen Mitglieder des Lehrpersonals der Akademie angeführt, denen die *academie dauernd verboten* war.²⁶⁰ Um den dritten schlesischen Krieg zu finanzieren, der sich als „Siebenjähriger Krieg“ hinzog und ungeahnte Geldsummen verschlang, sah sich die Regierung gezwungen,

weitere, bis dahin ausgenommene Gesellschaftsschichten zu besteuern, um durch einen reicheren Steuerfluss die Kriegsführung einigermaßen zu modernisieren. Selbst ständischer Adel und geistige Stände wurden ihrer Steuerprivilegien beraubt und auch das Bildungswesen, darunter auch die Akademie, blieb von diesen fiskalen Reformen nicht verschont. Im September 1759 wurde deshalb an der Akademie jene Liste vorbereitet, welche Aufschluss über die verfügbaren, nun steuerpflichtigen Fakultätsmitglieder gab.²⁶¹ Allerdings gehörten Mildorfer sowie seine Kollegen Balthasar Moll, Christoph Janeck und Jakob Müller (Mollinarolo) dieser Institution bereits nicht mehr an und konnten nicht erfasst werden. Es musste also schon irgendwelche Differenzen mit der Leitung der Anstalt gegeben haben, bevor die finanzielle Angelegenheit aufgerollt wurde. Bisher wurde immer fälschlich angenommen, eine Verweigerung, die Steuern zu zahlen, hätte zum Ausschluss der betroffenen Professoren geführt. Vermutlich hatten sich jedoch die genannten Kollegen gegen die Abweichung von jener Rektoratsverfassung von 1751 aufgelehnt, durch welche sie auf demokratische Weise zu Professoren gewählt und Unterberger und Troger abwechselnd zu Direktoren gekürt worden waren. Als man nun am 28. August 1759 den Direktor der Universität, Martin van Meytens, ohne vorausgehende Wahl zum Rektor der Akademie bestellte, wurde dies wohl als Missachtung demokratischer Errungenschaften angesehen und als Rückschritt zu obrigkeitlichen Maßnahmen empfunden und abgelehnt. Gegen dieses zentralistische Prinzip und die daraus resultierende Bevormundung hatten sich die oben genannten kritischen Köpfe vermutlich gewehrt, was wohl zu ihrer Entlassung führte. Es ist anzunehmen, dass Staatskanzler Wenzel Kaunitz von Rietberg für diese Veränderungen verantwortlich war. Sein Postulat, Kunst zur Unterstützung der Staatsräson einzusetzen, war wohl schon ein Thema, bevor 1766 mit der Gründung der „freyen kaiserl. Königl. Kupferstecher-Akademie“ des

Jakob Schmutzer unter Kaunitz' Protektorat endgültig die Weichen zu einem neuen Kunstverständnis gestellt wurden. Hier, an der Wende zu einem neuen Weltbild, prallten zu verschiedene Vorstellungen von den Aufgaben der Kunst aufeinander. Mildorfer konnte sich diesem neuen Trend offenbar nicht beugen und so endete seine Schaffensperiode als Professor, deren Meriten erst zweihundert Jahre später voll erfasst wurden, vorzeitig.

ANMERKUNGEN

- 231 L. A. Ronzoni, Paul Troger und die Wiener Akademie, in: Barockberichte, 38/39, Salzburg, 2005, S. 558.
- 232 Wien, Archiv der Akademie, Verwaltungsakten, 1751, folium. 85; wörtlich abgedruckt im Wienerischen Diarium 1751, Nr. 46; vgl. Johannes Kronbichler, Michael Angelo Unterberger 1695–1758, Salzburg 1995, S. 257.
- 233 B. Bushart, in: Franz Anton Maulbertsch, Ausstellung anlässlich seines 250. Geburtstags, Wien, München, 1974, S. 22.
- 234 Th. von Frimmel, Studien und Skizzen zur Gemäldekunde, II. Wien 1916, S. 142.
- 235 M. Csaki, Führer durch die Hermannstädter Gemäldegalerie, Hermannstadt, 1901.
- 236 Nummern 426 und 425 respektive 751 und 752.
- 237 T. Jonescu, Frunzetti, in: Österreichische Zeitung für Kunst und Denkmalpflege 1959, XIII. Heft 3/4, S. 93.
- 238 Musée Brukenthal, Sibiu, 1964, fig. 95.
- 239 T. Jonescu, Tre dipinti del Bencovich al Museo Brukenthal di Sibiu, in: Arte Veneta 1966, S. 268.
- 240 P. Zampetti, Dal Ricci al Tiepolo, I pittori di figura del Settecento a Venezia, Catalogo della Mostra, Venezia 1969.
- 241 T. Jonescu, Paul Troger-Bilder im Brukenthal-Museum, in: Alte und moderne Kunst 1970, S. 20.
- 242 K. Garas, Antonio Galli Bibiena et Franz Karl Palko, in: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 37, Budapest 1971, S. 77 ff.
- 243 Siehe im Detail: Kapitel Akademiejahre.
- 244 Christie's, London, Auktion 29. November 1968, Nr. 96, 97, „Allegory of Mortality“ und „Allegory of Liberality“ Öl auf Leinwand, je 53,75 x 41,25 cm.
- 245 K. Garas, Franz Anton Maulbertsch, Neue Funde, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Wien 1971, Nr. 59, S. 13. – K. Garas, Antonio Galli Bibiena et Franz Karl Palko, in: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 37, Budapest 1971, S. 74.
- 246 Ausstellungskatalog: Central Europe 1600–1800, John and Mable Museum of Art, Nr. 83, Abb. S. 70.
- 247 B. Bushart, Der lyrische Maulbertsch, in: Festschrift Kurt Rossacher, Imagination und Imago, Salzburg 1983, S. 25.
- 248 F. M. Haberditzl, Franz Anton Maulbertsch, Sonderheft der Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Wien, 1977, S. 113. (2006, Hg. G. Frodl, M. Krapf S. 67).
- 249 Sopron, Topographie, 1956, S. 383.
- 250 G. Galavics, Barock, Budapest 1983, S. 277, und in: Baroque art in Central-Europe, Crossroads, Budapest 1993, S. 291.
- 251 Öl auf Leinwand, ca. 220 x 120 cm.
- 252 K. Garas, E. Nyerges, in: Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis in Ungarn, Museum Langenargen am Bodensee, Sigmaringen 1984, Katalog der ausgestellten Werke, S. 155, (Dorfmeister).
- 253 M. Mojzer, Frühe Maulbertschkopien in Ungarn, in: Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis in Ungarn, Museum Langenargen am Bodensee, Sigmaringen 1984, S. 72, Abb. 3.
- 254 Pieta, Öl auf Leinwand, 220 x 126 cm.
- 255 I. Schemper-Sparholz, Der Bildhauer Jakob Christoph Schletterer (1699–1774) und die Tiroler in Wien, in: Reiselust und Kunstgenuss, Barockes Böhmen, Mähren und Österreich (Hg. F. Polleross), Petersberg 2004, S. 149, Abb. 7.
- 256 Johannes kennen wir sowohl aus Milotice als auch aus der *Heilung eines Kranken* im Brukenthal-Museum, die jungen Frauen deuten in Richtung Dub an der March, 1756.
- 257 Siehe im Detail unter Kapite Maler der Empfindsamkeit.
- 258 Zu Mildorfers Fresken für den kaiserlichen Hof ist das entsprechende Kapitel zu vergleichen.
- 259 Siehe im Detail unter Kapitel, Aufträge in Mähren.
- 260 Wien, Archiv der Akademie der Bildenden Künste, Fasc. 1711 ff., II. Sept. 1759, *Liste der Personen, welchen die Akademie dermal verboten ... Janeck, Mülldorfer, Moll, Müller ...*
- 261 Wien, Archiv der Akademie der bildenden Künste, Verwaltungsakten, 1759. (Am 13. Oktober 1759 wurden 143 Gulden als erhaltene Steuern quittiert.)

KAISERLICHE AUFTRÄGE

Mildorfer war an keinem der Projekte des von Maria Theresia favorisierten Architekten Nikolaus Pacassi (1716–1790) beteiligt, stattdessen erhielt er sämtliche seiner kaiserlichen Aufträge aus dem Umfeld Jean Nicolas Jadots (1710–1761), des Hofarchitekten Franz Stephans von Lothringen.²⁶² Dieser lothringische Architekt war sicher der bedeutendste unter jenen Künstlern, die ihrem Herzog seit 1737 beim Transfer der *Maison Lorraine* in die Toskana zur Seite standen und auch auf den Stationen des späteren Römisch Deutschen Kaisers seine künstlerische Entourage bildeten. Bereits 1732 zum *architecte ordinaire* ernannt, hatte Jadot anlässlich der Hochzeit seines Herzogs mit Maria Theresia 1736 in Lunéville einen „temple à l’hymen“ entworfen und dem neu erwählten Herrscherpaar des Großherzogtums Toskana zum Einzug in Florenz 1738/39 einen Triumphbogen errichtet.²⁶³ Jadot war also von früh an der lothringischen Dynastie verpflichtet und blieb zeit seines Lebens der bevorzugte Architekt des Kaisers.

Als Hofarchitekt und Inspekteur über die öffentlichen Bauten in der Toskana war Jadot von zahlreichen Künstlern und Wissenschaftlern umgeben die, von Lothringen mitübersiedelt, nun der *reggenza lorenese* in der Toskana auf die Füße halfen. Nach der Kaiserwahl folgten sie ihrem Souverän in treuer Ergebenheit nach Wien und arbeiteten hier und in den Kronländern fast ausschließlich für ihn. In unserem Zusammenhang sei hier auf den Betreuer der herzoglichen Sammlungen Jean-Joseph Chamant (1699–1767) hingewiesen, der wie Franz Joseph Wiedon für Mildorfer später von Bedeutung sein sollte. Einige wichtige Projekte Jadots, die auch für Mildorfer potenzielle Mitarbeit bedeuteten hätten, konnten leider wegen der anhaltenden Kriege nicht ausgeführt werden und haben sich der Nachwelt nur in Form ihrer Pläne und Entwürfe erhalten. (Zu erwähnen sind die anlässlich der Kaiserkrönung Franz Stephans in der Nähe von Heidelberg geplante Gedächtniskirche sowie das umfangreiche Vorhaben, sämtliche Baukörper

der Wiener Hofburg in einem groß angelegten Neubau zu vereinen.²⁶⁴) Andere Werke wurden zwar ausgeführt, haben sich aber nicht erhalten, worunter das Hofburgtheater als früheste Zusammenarbeit mit Mildorfer besonders interessant wäre. Erst nach dem Frieden von Aachen 1748 konnten vom Hof wieder einige Bauprojekte in Angriff genommen werden und Jean Nicolas Jadot wurde nun zu jenen Aufgaben herangezogen, die nicht in der Hofburg, sondern im „Kaiserhaus“²⁶⁵, der Schaltstelle für lothringische Angelegenheiten, beschlossen wurden. Diese den persönlichen Interessen Franz Stephans dienenden Arbeiten entstanden meist in engem Kontakt mit der Wiener Akademie und ihren Künstlern. Hier muss sich der Kontakt mit Mildorfer ergeben haben, der, anfangs noch Schüler und später selbst Professor der Akademie, deren intellektuelle Erneuerung miterlebt hatte.

Die engen Beziehungen des Kaisers zur Wiener Akademie ergaben sich aber auch über das Hofbauamt, dessen oberstes Organ gleichzeitig die *Ober Aufsicht* über die Kaiserlich Königliche Akademie innehatte. 1750 wurde Adam Philipp Graf Losy von Losymthal zum Generalbaudirektor bestellt und Jadot zum *Kaiserlichen Bau-inspector und Controlor*. Damit war die Abhängigkeit der Akademie vom Hofbauamt zementiert, da sie aus den Geldern des Hofbauamts finanziert wurde. Anhand der Kammerzahlamtsrechnungen kann man die Umverteilung der finanziellen Mittel genau verfolgen.²⁶⁶ (So flossen durch die Hand des Generalbaudirektors seit 1753 für den Betrieb der Akademie 100 000 Gulden, aus denen Salärs der Professoren sowie Verwaltungs- und Extraspesen beglichen wurden. 1759 wurde der Betrag auf 152 000 erhöht). Dem aufgeschlossenen, vom Freimaurergedankengut geprägten Franz Stephan von Lothringen waren die Reformideen dieser nach Frankreich orientierten Institution wichtiges Anliegen und er fand in seinem Protegé Jadot und dessen Mitarbeitern Geistesverwandte.



Abb. 101: Menageriepavillon, Deckenfresko.

Gleich nach dem Friedensvertrag, 1748, ließ Maria Theresia die kaiserliche Grablege unter der Kapuzinerkirche *Zur Hl. Maria von den Engeln* um einen kleinen Anbau erweitern. Als sich dieser jedoch als nutzlos erwies und wieder abgerissen wurde, reifte der Plan zu einem großzügigen Ausbau durch Jean Nicolas Jadot. Der Kuppelbau auf dem Gelände des Sakristeigartens im Inneren des Klosterverbandes wurde aber erst 1753 in Angriff genommen, da sich der Kaiser, nach dem überwundenen Krieg aufatmend, zuerst mit einem erfreulicheren Plan befasste.

Seinem großen Interesse an exotischen Tieren folgend zog Franz Stephan den Ausbau der Menagerie von Schönbrunn zunächst dem Gruftbau vor und beauftragte Jadot 1751–1752 mit der Planung des gesamten Geländes unter besonderer Berücksichtigung des intimen zentralen Pavillons.²⁶⁷ In einem geometrisch durchgeformten Ensemble wurden 13 sogenannte Logen für die verschiedenen Tierarten entworfen, zwischen denen vom achteckigen Pavillon ausgehende Alleeen wie der Schweif eines Kometen die Verbindung zu Schloss und Park herstellten.

Der Pavillon erhebt sich über einem relativ hohen Sockel, hat an vier Seiten halbrunde Türöffnungen unter dekorativ geschwungenen Aufsätzen, die mit Voluten,

Vasen und Genien geschmückt sind. Die dazwischen liegenden, etwas zurückversetzten Wände sind von großen Fenstern durchbrochen, die den Innenraum reichlich mit Licht versorgen. Das darüber liegende, unbeleuchtete Mansardendach ist an der Außenwand von einem Geländer bekrönt. Im Inneren des Raumes schafft eine gemalte Balustrade den Durchblick in die antike Fabelwelt am flachen Kuppelgewölbe (Abb. 101). Über dieser von Najaden und Blumenvasen unterbrochenen, gemalten Brüstung öffnet sich dem Auge des Betrachters die unbekannte, rätselhafte Welt der klassischen Mythologie mit ihren Göttern, Halbgöttern, Helden und Fabelwesen. Konzentrisch über der Scheinarchitektur aufgebaut sind die Grotten, Flüsse und Haine der arkadischen Landschaft von mythologischen Figuren bevölkert, die von Jupiter und Juno, dem höchsten Götterpaar, aus dem lichten Zenit herab in ihrem Treiben beobachtet werden. Auf Wolken und Landschaft verstreut, begleiten geflügelte Genien das fantastische Geschehen.

In Verzicht auf eine bildmäßige Hauptansicht sind die einzelnen Szenen in starker Verkürzung radial über der Scheinarchitektur angeordnet. Mit einer liebevollen, bis ins kleinste Detail gehenden Darstellung von Landschaft, Pflanzen- und Tierwelt gelingt es Mildorfer, den entrückenden Zauber einer märchenhaften Traumlandschaft zu vermitteln. In Anlehnung an die Metamorphosen des Ovid sind hier Verwandlungen von Mensch zu Tier, Verquickungen zwischen Göttlichem und Menschlichem sowie die Götter des antiken Pantheon mit ihren allzumenschlichen Schwächen voll Heiterkeit und Nachsicht wiedergegeben.

Für die Bewertung dieses Freskos und das Verständnis der ihm zugrunde liegenden künstlerischen Ideen des Malers steht uns als seltene Stütze eine Entwurfszeichnung zur Verfügung. Der Mangel an grafischem Material ist ja einer der vielen bedauerlichen Umstände, die es uns so schwer machen, Mildorfer als Künstler wirklich gerecht

zu werden. Außer vereinzelt Entwurfsskizzen, die man an den Fingern einer Hand aufzählen kann, einem Konvolut von Zeichnungen des Museums Ferdinandeum in Innsbruck, welches unter dem Namen Mildorfer läuft, und manchen diskutierbaren Zeugnissen seiner Akademiezeit hat sich kaum etwas Gezeichnetes erhalten. Umso begrüßenswerter war die Veröffentlichung von vier Federzeichnungen aus der Prager Nationalgalerie, die erstmals 1970 als authentische Werke Mildorfers identifiziert wurden.²⁶⁸ Zwei davon wurden damals dem Kuppelfresko der Maria Theresia Gruft zugeordnet, während K. Garas etwas später in der dritten eine Vorzeichnung zum Menageriepavillon erkannte.²⁶⁹

Wenn sich heute das Programm des ovalen Freskos an der Decke des Pavillons aus einer Einteilung in vier Hauptszenen entlang dem Kuppelrand ablesen lässt, so entspricht dies offenbar nicht dem ursprünglichen Plan des Malers. In der Entwurfszeichnung füllen die bildhaft aufgefassten, auf einen Bezugspunkt ausgerichteten Hauptszenen des Programms eine kreisrunde Fläche²⁷⁰ (Abb. 187). Im Gegensatz dazu gibt es nun im ausgeführten ovalen Malgrund des Deckengemäldes kein Oben und Unten, sondern nur mehr ein Zentrum, aus welchem Jupiter und Juno herunterblicken.

In einer wesentlich umfangreicher konzipierten Komposition läuft die Handlung nun über dem Bildrahmen in zwei entgegengesetzte Richtungen auseinander. Ein zwischen zwei Bäumen aufgebautes Lager aus behauenen Bossen bildet den Ausgangspunkt. Durch den Rhythmus der Scheinarchitektur akzentuiert, ergeben sich nun vier Darstellungsbereiche, denen man, wie wir sehen werden, die vier Jahreszeiten zuordnen kann.

Über jener Stelle, an welcher Kaiserin Maria Theresia später (1766) Balthasar Molls Büste des Franz Stephan von Lothringen aufstellen ließ, beginnt die Erzählung. Zwischen zwei Eichen, an deren Wurzeln eine Quelle entspringt, bilden Felsblöcke eine Art Tribüne, auf der eine



Abb. 102: Menageriepavillon. Tribüne zwischen zwei Eichen, Detail aus Abb. 101.

alte und eine junge Person unter einer schattenspendenden Draperie lagern. Die weisende Geste des bärtigen Mannes könnte ihn als den Erzähler der Handlung charakterisieren (Abb. 102). Kindliche Genien streuen Blumengirlanden und Diana blickt, von ihren Hunden begleitet, mit dem Bogen in der Hand mild lächelnd von den Wolken herab. Auch der Ausdruck des durch Adler und Pfau charakterisierten obersten Götterpaares ist ruhig und zufrieden. In dieser Szene ist alles statisch und in sich ruhend.

Wie anders gestaltet sich die Handlung im Bann des Pan, der weiter rechts am Felsen sitzend mit dem Klang der Syrinx zu dithyrambischem Tanze lockt (Abb. 103). (Um die Orientierung zu vereinfachen, werden die Begriffe links und rechts aus der besprochenen Zeichnung beibehalten). Ein Satyr führt mit seinen Bocksprüngen den Reigen junger Mädchen an, aus dessen Wirbel ein nackter Bacchant, eine Blumengirlande nach sich herziehend, neben einer jungen Frau in eine Grotte taumelt. Zu Füßen der Panherme, welche den Baum vom Bacchanal trennt, gießt der junge Bacchus Wein in eine Schale. Daneben liegt eine trunkene Mänade, von einem roten Tuch nur teilweise bekleidet, in ekstatischer Verrenkung auf einem Felsen ausgebreitet. Vor dem hell beleuchteten Hintergrund, in dem eine Grazie Weinranken in die Höhe hält, bildet sowohl der dunkle Rückenakt des Bacchus als auch die zeltförmige Draperie ein Tiefe schaffendes Repoussoir. Das Bacchanal steht hier für den Herbst.

Die nächste Szene weiter rechts, die wir als Sommer deuten wollen, steht im Zeichen Cupids, der tänzerisch über einem transparenten Wäldchen schwebt und mit seinem Pfeil nach neuen Zielen Ausschau hält. Direkt unter ihm sieht man im lichten Hain ganz zart angedeutet die Köpfe von zwei vergnügt lachenden Personen, während sich im dunklen Eichenwald eine aggressive Raptuszene abspielt. Von Cupids Macht ergriffen, lässt sich der Kentaur nicht mehr halten, keine noch so widerstrebende Gebärde hilft der erschreckten Frau, der dunkle Wald verschluckt das Opfer auf dem kraftvollen Körper des Fabelwesens (Abb. 104).

Vom linken Baum der Tribüne ausgehend rollt sich die Handlung in entgegengesetzter Richtung auf. Hier hebt eine in einen Vogel verwandelte Nymphe gerade ab, um ihrem halb menschlichen Vogelgefährten unter einer schwarzen Wolke zu folgen (Abb. 105). Um den kahlen Weidenbaum gruppieren sich allerlei exotische Vögel, andere wiederum durchschneiden mit ihren Schwingen



Abb. 103: Menageriepavillon, Detail, Satyrreigen.

die kristallklare Winterluft. Hier ist der südliche Winter geschildert, dem Betrachter aus nördlichen Regionen nur durch die zugrunde liegende Fabel erkennbar und verständlich gemacht. In Arkadien fällt kein Schnee, auch ist es in unserem Fall nicht Boreas, der als Kälte blasendes Symbol des Winters auftritt, sondern es sind die halb menschlichen Fabelwesen Ceyx und Alcyone, die bei Ovid in Eisvögel verwandelt wurden. In dieser Sage personifiziert der windbeherrschende Aiolis den Winter. Denn über ihn wird im elften Buch der Metamorphosen Folgendes berichtet: Alcyone, seine Tochter, beweinte ihren geliebten Gemahl, den die Wogen des Meeres verschluckt

hatten. Durch diese tiefe Trauer zu Mitleid bewogen, entschlossen sich die Götter jedoch, das liebende Paar durch eine Verwandlung in Vögel wieder zu vereinen. Um dem nun gefiederten Liebespaar die Aufzucht der Nachkommen zu erleichtern, hielt Äolus (Aiolis) die eisigen Winde in Haft und gewährte Alcyone Ruhe zum Brüten. In den je sieben Tagen vor und nach Wintersonnenwende, den sogenannten Alcyonen, bleiben seither die Meere ruhig.²⁷¹

In den Wolken über der Verwandlungsszene scheint sich der Wechsel vom Winter zum Frühling zu vollziehen. Das dunkel aufgetürmte Gewölk hellt sich zu einem rosa Wolkensitz auf, in dem Flora hoch über Merkur und



Abb. 104: Menageriepavillon, Raptusszene mit Kentaur, Detail aus Abb. 101.



Abb. 105: Menageriepavillon, Ceyx und Alcyone, Detail aus Abb. 101



Abb. 106: Menageriepavillon, Detail, Jo und Argos.

Argus thront. Ein Blumen streuender Genius flattert um Flora, die selbst auf eine rote Blume blickt. Dieses letzte Bild im Zeichen des Frühlings fehlte in der Zeichnung noch. Darunter ist eine Szene dargestellt, die sich am klarsten aus den Metamorphosen interpretieren lässt. Es ist die Geschichte der Nymphe Jo, die als Opfer einer der vielen Liebschaften Jupiters von diesem in eine weiße Kuh verwandelt wurde, um vor Junos Blick verborgen zu bleiben (Abb. 106). In ihrem Argwohn geschärft, bestellte Juno jedoch den hundertäugigen Argos, um bei Tag und Nacht über die weiße Kuh zu wachen und eine Begeg-



Abb. 107: Menageriepavillon, Detail, Blumenvase.

nung mit Jupiter zu verhindern. Vom Leid der Nymphe betroffen, entschloss sich Jupiter daraufhin, den Götterboten Merkur mit dem Caduceus auszuschicken, um Argos einzuschläfern und zu töten. Seit dieser grausamen Begebenheit zieren die hundert Augen des getöteten Argos den Schweif von Junos Pfau. Argos verkörpert als Wächter mit dem Hirtenstab den erdverbundenen Schäfer-Typus und ist in kräftigen Farben gehalten, während Merkur schon durchsichtiger und gleichsam ätherischer dargestellt ist. Die weiße Kuh aber hebt sich kaum noch vom hellen Felsen ab.

Die Szenen laufen konzentrisch um den Kuppelrand, sind alle zum Mittelpunkt perspektivisch verjüngt und in starker Untersicht gegeben. In den vier Segmenten symbolisieren die mythologischen Darstellungen die Jahreszeiten: Flora mit ihren Blumen deutet die Szene mit Jo und Argus

als Frühling, das Bacchanal auf der gegenüberliegenden Seite stellt den Herbst dar, der zum Sommer mit der Raptuszene überleitet, während der Winter durch die selten verwendete Fabel von Ceyx und Alcyone dargestellt ist.

Die schmale Scheinarchitektur funktioniert ausschließlich als Abgrenzung zwischen realer Architektur und Erzählungsbereich und betont mit den Blumenvasen die Verteilung der Malfläche (Abb. 107). Grundsätzlich ist diese Lösung fest in der Tradition der Wiener Freskomalerei verankert. Der aufsteigende Realraum ist an seiner höchsten Stelle von einem Rahmen bekrönt, der über die Begrenzung des Plafonds hinwegtäuschend den Blick in einen idealen Bereich öffnet. Im streng hierarchisch aufgebauten Götterhimmel der *Pietas austriaca* gab es für irdische Details keinen Platz. Meist kulminierte das Programm in der Hl. Dreifaltigkeit, der Verklärung des Schutzpatrons oder einer Götterallegorie. Darunter verteilten sich auf Wolken Heilige und alttestamentarische Figuren und, meist ganz am Kuppelrand, kirchliche Würdenträger oder Stifter. Wenn im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts auch Personen und Götter der Antike in den Programmen Aufnahme fanden, so als Allegorien oder Personifikationen, besonders zum Lob des Herrscherhauses.

Im Menageriepavillon betritt Mildorfer insofern neuen Boden, als er den Deckenspiegel nicht mehr als Himmelsraum auffasst, in dem über Wolkenstaffagen hinweg das höchste Göttliche durch Lichtillusion entrückt erscheint. In dem profanen Gebäude wird der Plafond nun Schauplatz eines idealen Erdenraumes. Nach dem Programm eines sichtlich klassisch geschulten Dichters wird die Decke Schauplatz einer vollkommen diesseitigen Darstellung der antiken Götterwelt. Auch wenn Jupiter und Juno von den Wolken herabschauen, so ist die Welt der griechisch-römischen Mythologie eben nur in einer Landschaft mit Bergen, Fluren und Gewässern vorstellbar. Als Bildschöpfung versteht sich dieses Fresko bereits ganz im Sinne des Rokoko.

Der Menageriepavillon wurde ein beliebter Aufenthaltsraum des Kaiserpaares, welches, folgt man einer Eintragung des Oberhofmeisters Khevenhüller von 1752, hier häufig das Frühstück einzunehmen geruhte. Mildorfer aber zeigte sich mit diesem Werk als ein dem kaiserlichen Auftrag würdiger Künstler und erreichte gleichzeitig den Gipfel seines eigenen Schaffens. Als nächstes vom Hof beauftragtes Werk steht das Fresko an der Kuppel der Maria-Theresia-Gruft, wenn auch unter ganz anderem Vorzeichen, qualitativ auf demselben hohen Niveau.

Dass für die letzte Ruhestätte der Römischen Kaiser Deutscher Nation in Wien die so unauffällige und wenig spektakuläre Kapuzinerkirche *Zur hl. Maria von den Engeln* gewählt wurde, hat seine Grundlage in einer ausgeprägten Affinität der Habsburger zu diesem strengen Reformorden der Franziskanischen Gesellschaft. Schon 1600 wurden die ersten Kapuzinermönche in der Wiener Vorstadt St. Ulrich sesshaft. Sowohl ein ausgeprägter Totenkult der Herrscherdynastie als auch die aus Spanien übernommene Franziskanermystik bilden die Basis zur sukzessiven Gestaltung der Kaisergruft. Kaiserin Anna (1585–1618), die streng katholische Gemahlin Kaiser Matthias', hatte schon 1617 den Entschluss gefasst, in Wien eine Kirche mit Konvent für den Kapuzinerorden zu stiften, um sich und dem Kaiser in dieser asketischen Gesellschaft eine Grabstätte zu sichern. (In ihrem Geburtsort Innsbruck hatte ihre Mutter, Anna Katharina von Mantua, bereits 1593/94 ein Kapuzinerkloster errichtet, wodurch die ebenso fromme spätere Kaiserin offenbar geprägt wurde). 1618, ein Jahr nachdem der kaiserliche Hof von Prag nach Wien zurückgekehrt war, wurde, dem Prager Vorbild folgend, durch Laurentius von Brindisi das Wiener Kapuzinerkloster am Mehlmarkt – heute Neuer Markt – gegründet. 1622 fand die Grundsteinlegung der Kirche statt, welche jedoch weder die Stifterin noch der Kaiser erlebten. Erst 1633 konnten die Särge des kaiserlichen Paares aus einer provisorischen Ruhestätte im Königinnenkloster St.



Abb. 108: Kapuzinergruft, Wien, Kuppelfresko gesamt.

Clara in den ersten Gruftraum bei den Kapuzinern überführt werden. Seither wurde die Krypta ständig erweitert. Auch Maria Theresia war es wichtiges Anliegen, sich und ihrem Gemahl ein würdiges Grabmal zu errichten und damit gleichzeitig ein schon lange überfälliges Herrschermonument für ihre Untertanen zu setzen.

1753 war es nun so weit, den lang geplanten effektiven Ausbau der Kaisergruft in Angriff zu nehmen. Wieder wurde Franz Stephans bevorzugter Architekt Jean Nicolas Jadot de Ville Issey mit der Aufgabe betraut. Der mit einer Ovalekuppel eingewölbte Zentralraum wurde zügig aufgerichtet, bevor Jadot im Oktober dieses Jahres Wien für immer verließ, um sich in Brüssel niederzulassen. Am 25. April 1753 war Baubeginn, drei Monate später stand der fertige Kuppelraum und Mildorfer konnte an die Freskierung des Innenraumes schreiten. Am 13. Oktober wurde der Kuppel die bronzene Laterne Balthasar Molls

aufgesetzt, die am Sockel die Jahreszahl 1753 trägt. Mit dem monumentalen Doppelsarkophag für Maria Theresia und ihren Gemahl Kaiser Franz Stephan sollte in Wien ein kaiserliches Denkmal ganz spezieller Art entstehen. Die kolossale Tumba erfüllte neben ihrer primären Bestimmung als letzte Ruhestätte des Herrscherpaars auch die Aufgabe eines repräsentativen Monuments. Anfangs wurden in der Krypta täglich mehrere Messen gelesen, wodurch das Mausoleum zu einer öffentlich zugänglichen Kultstätte der Untertanen wurde.²⁷² Der reich mit komplizierten ikonografischen Details geschmückte Prunksarg Balthasar Ferdinand Molls sollte mit einem eschatologischen Deckenfresko ergänzt werden. Die beiden Tiroler Künstler Moll und Mildorfer wurden zu diesem Vorhaben an der Akademie rekrutiert und konnten an der Begräbnisstätte des kaiserlichen Herrscherpaars den Höhepunkt einer seit Jahren bestehenden Synergie erreichen.



Abb. 108a: Pendentif mit Schlangenurne, Kapuzinergruft, Wien.

Auch für das Gewölbefresko der Maria-Theresia-Gruft lässt sich anhand der beiden oben genannten Zeichnungen der Prager Nationalgalerie der geistige und technische Reifungsprozess von der ersten Idee des Malers zum ausgeführten Werk nachvollziehen. Die beiden Studien, eine mit neutestamentarischem Thema (*Auferweckung des Lazarus*), die zweite mit einem alttestamentarischen (*Vision des Propheten Ezechiel*), müssen spontane erste Gedanken des Künstlers gewesen sein, da sie, ähnlich wie im Menageriepavillon, nicht mit den Gegebenheiten der zu freskierenden realen Architektur übereinstimmen.²⁷³ Im oberen



Abb. 108b: Stucco finto, Kapuzinergruft, Wien.

Abschnitt der Zeichnung *Auferweckung des Lazarus* ist eine Lukarne nur angedeutet, während die Fensteröffnungen am Rand in Untersicht und konsequent durchgezeichneter Perspektive die Illusion von tief in die Kuppelschale einschneidenden Mansardenfenstern erzeugen. Das umlaufende Gesims ist nur stellenweise ausgeführt und beschränkt sich auf ein mehrfach abgestuftes Profil. Zur Ausführung des Freskos wurde schließlich der alttestamentarischen *Vision des Propheten Ezechiel* (Ez. 37) der Vorrang gegeben und Mildorfer blieb dadurch, vielleicht unter dem Druck der Auftraggeber, bei einem Thema, mit dem er sich schon früher beschäftigt hatte.²⁷⁴ Interessant sind hier auch die verschiedenen scheinarchitektonischen Vorschläge, die Mildorfer für die Gestaltung des restlichen Innenraums gab. Für die Pendentifs stellte er zwei Lösungen vor. Einmal eine sehr dekorativ aufgefasste Nische, deren flacher Sims den einfachen Bilderrahmen des Kuppelrunds direkt berührt. In diesem *stucco finto*-Ensemble findet eine verhältnismäßig kleine männliche Büste ihre Aufstellung. Diesem Vorschlag, den wir aus heutiger Sicht rokokohaft nennen würden, setzte Mildorfer einen stärker modellierten, mehr plastischen entgegen, der dann schließlich auch zur Ausführung gelangte. Hier setzte er



Abb. 109: Ezechiël,
Kapuzinergruft,
Wien, Detail aus
Abb. 108.

unter einem Triglyphensims eine vollplastische Scheinarchitektur mit raumschaffenden Voluten an, deren Sinn weniger im Dekorativen als in der Raumillusion lag. Große, voll plastische Vasen füllen nun diese Nischen aus (Abb. 108a). Dieselbe Lösung verwendete Mildorfer zur selben Zeit noch einmal in der Kapelle des Esterházysschlosses von Pápa. Mit der detaillierten Architekturmalerei hinterließ uns Mildorfer hier ein stichhaltiges Argument seiner Kompetenz auf diesem Gebiet (Abb. 108b).

Was das ausgeführte Fresko formal vom Entwurf unterscheidet, ist wieder die Kuppelform. Mildorfer konzipierte in beiden Zeichnungen einen kreisrunden Malgrund mit vier hohen, halbrund geschlossenen Fensteröffnungen. Im Zuge des Baus ergab sich aber eine ganz neue Gewölbefituation, auf die Mildorfer von beiden Entwürfen abweichend eingehen musste. Um im vorgegebenen Baukomplex des Kapuzinerklosters auf begrenztem Raum die nötige Höhe zu erreichen, die eine Beleuchtung von

außen möglich machte, entschied sich Jadot für die Konstruktion einer elliptischen Kuppel. Auf Serlios Theorien zurückgehend und sich an Vignolas ovalen Sakralräumen orientierend, hatte schon de Pomis am Mausoleum Ferdinands II. in Graz einen ovalen Kuppelraum errichtet.²⁷⁵

Für Mildorfer bedeutete der ovale Kuppelbau nun eine größere Fläche, um seine Komposition unterzubringen (Abb. 108). Anstelle der hochgezogenen Fenster kamen nun kleinere, hochovale Luken, durch die an drei Seiten das Tageslicht einströmt. Die vierte Öffnung führt in das Klostergebäude. Ursprünglich wurde das Mausoleum außerdem an drei der Seitenarme durch halbrund geschlossene Fenster über dem Gesims beleuchtet. Beim neuerlichen Erweiterungsbau der Gruft durch Franz II. im Jahre 1824 wurde ein Fenster vermauert und die Stirn des Seitenarmes unter dem Gesims als Durchgang zur neuen, sogenannten Franzensgruft geöffnet. Dadurch hüllt sich der Guftraum heute in düsteres Dunkel, während zur Zeit



Abb. 110: Kapuzinergruft, Odem blasender Engel, Detail aus Abb. 108.



Abb. 111: Kapuzinergruft, Auferstehende, Detail aus Abb. 108.



Abb. 112: Kapuzinergruft, Wiederbelebte, Detail aus Abb. 108.

der Entstehung etwas mehr Licht eindringen konnte. Das Größenverhältnis der Figuren zur Kuppelschale hatte sich im Fresko gegenüber den beiden Entwürfen verändert. Um die relativ schwache Beleuchtung der Gruft zu kompensieren, räumte Mildorfer dem lichten Himmel einen viel größeren Bereich ein. Dem eine reale Laterne vortäuschenden hellen Auge Gottes setzte er himmlische Wesen mit flatternden Flügeln und aufgebauschten Gewändern vor, welche die Illusion eines viel höheren Raumes erzeugen. Gleich dem Rahmen einer Linse begrenzen sie das Blickfeld in deren Brennpunkt das gebündelte Licht des symbolhaften Dreiecks erstrahlt. Hier könnte man vergessen, um welches Thema es sich handelt, so zart und verspielt tummeln sich diese Rokokogeschöpfe in der Luft. Aus der Höhe wird den Toten auf den Gräberfeldern der himmlische Odem eingehaucht: „*Da kam der Odem in sie, und sie wurden wieder lebendig und stellten sich auf ihre Füße, ein überaus großes Heer*“ (Ez. 37, 10) (Abb. 110). Ezechiel steht mit majestätischer Geste mitten im Knochenfeld, in dem es sich überall regt und bewegt, „*siehe da rauschte es, als ich weissagte, und siehe, es regte sich, und die Gebeine rückten zusammen ...*“ (EZ. 37, 7). Darüber hinaus schwingt noch der Topos der Überwindung

von Häresie mit. Im selben Kapitel der Bibelstelle wird die Wiedervereinigung der abtrünnigen Söhne Israels unter dem einen Hirten David prophezeit, worin man vielleicht ein Gleichnis für die eigene, noch nicht lange überwundene schismatische Vergangenheit der Kirche sehen kann. Obwohl Ezechiel eigentlich jugendlich und bartlos beschrieben wird, gab ihm Mildorfer das Aussehen seiner bekannten Greisenfiguren (Abb. 109). Weißhaarig und vollbärtig erinnert uns der Prophet an Petrus im Brukenthal-Museum in Sibiu oder an manche Gottvaterfigur unseres Malers. Der schauerliche Reigen der Wiedererweckten zerreißt die Konturen der vorbereiteten Zeichnung. Im Fresko ragen die Auferstehenden nun mit emporgerissenen Armen und aufbäumenden Körpern über dem Kuppelrand in den Himmel (Abb. 111). Hier erhebt sich ein kraftvoller Männerakt triumphierend aus dem Gestrüpp und blickt dem Licht entgegen, dort entflieht ein anderer, seine Hände unter dem Leben spendenden Odem weit ausstreckend der Finsternis (Abb. 112). Mensch und Natur entwirren sich, Baumstrünke sehen aus wie Menschenkörper, Leichname wie Felsen. Mit allen nur möglichen Bewegungen und Verrenkungen wird experimentiert. Zur Veranschaulichung der Prophezeiung



Abb. 113: Kapuzinergruft, Triumphierender, Detail aus Abb. 108.

sind alle Register der Emotionen gezogen, der Klang ist schrill, alles ist in Aufruhr und strebt in einem Crescendo dem Höhepunkt zu. Im Zentrum steht das Auge Gottes und gibt dem Menschen Hoffnung.

Die Maria-Theresien-Gruft blieb nicht der letzte Erweiterungsbaubau der kaiserlichen Grablege, gleichwohl stellt sie den künstlerischen Höhepunkt an habsburgischem Trauerpomp dar. Bereits aus dem lang gestreckten, niedrigen unterirdischen Raum (Karlsgruft), der zum Kuppelraum mit dem riesigen Doppelsarkophag führt, sieht man das imposante Monument des Kaiserpaares im Gegenlicht vor einer Fensteröffnung erscheinen. Die Silhouette der beiden halb aufgerichteten Figuren, die nebeneinander auf der monumentalen Tumba des Balthasar Ferdinand Moll ruhen, krönt den Aufbau dieses *theatrum sacrum*. Aus der niedrigen, tonnengewölbten Krypta zur Schwelle des zwei Geschosse hohen Kuppelbaus gelangt, wird der Betrachter von der unerwarteten Höhe überrascht. Hoch

aus Mildorfers Fresko strömt hier imaginäres Licht vom Auge Gottes herab. Durch den Kunstgriff der sorgfältig abgestuften Farbintensität gelingt es dem Maler auch hier wieder, die Illusion von himmlischer Ferne zu vermitteln. Am Kuppelsaum arbeitet Mildorfer mit kräftigen Pigmenten, wobei ein sattes Burgunderrot der Draperien mit hellem Blau abwechselt und die terrestrischen Abschnitte in Grün und erdigen Brauntönen realistisch wiedergegeben sind. Dem Thema entsprechend liegt äußerstes Augenmerk auf den sich wiederbelebenden menschlichen Körpern. In den unglaublichsten Torsionen entwinden sich diese Rümpfe der toten Materie, erheben ihre Arme in devoter Anbetung und flüchten schließlich triumphierend aus dem Totenreich (Abb. 113). Beim Eintreten erfasst man die beiden Ausschnitte mit Ezechiel rechts und den Auferstehenden links als zusammengehörnde Komposition, aus deren Scheitel der größte Genius seinen wiederbelebenden Odem herablässt. Vermittelte

die Landschaftsdarstellung des Menageriepavillons in der Sprache des Rokoko den Zauber eines verlorenen Arkadiens, so wird die Natur hier, der Situation und dem Thema entsprechend, als Mittel verwendet, um den überwältigenden Stimmungsgehalt der alttestamentarischen Vision auszudrücken. Die beiden Szenen über dem Kopfende des Sarges sind nur beim Umschreiten des Katafalks in der richtigen Perspektive zu sehen. Trotz des leicht gestreckten Grundrisses, der in der Längsachse nur wenig über ein griechisches Kreuz hinausreicht, wirkt das Mausoleum als Zentralraum, dessen Zentrum vom Sarkophag eingenommen ist. Wären alle Arme des Raumes gleich lang und hätte die Kuppel dadurch einen kreisförmigen Grundriss, so wäre das Fresko in seiner Gesamtheit nur schwer zu überblicken. Außerdem wäre der gewaltige Doppelsarg zu nah am Altar gestanden, der sich ursprünglich an jener Stelle befand, die heute vom Sarg Josephs II. eingenommen wird.

Der architektonische Aufbau des Kuppelraums ist streng klassisch. Durch die konsequente Abfolge von polierten Stuckmarmorvorlagen und den dazwischen liegenden hell verputzten Flächen wirkt die Gruft feierlich ruhig. Ein stark profiliertes Gesims unterteilt den Raum in zwei Geschosse, wovon die unteren Wandflächen unverziert, die oberen jedoch an allen Putzflächen mit Mildorfers *stucco finto* überzogen sind. In feiner Illusionsmalerei sind die sphärischen Dreiecke mit Kronen tragenden Schlangennurnen ausgefüllt, die in plastisch gemalte Nischen unter Voluten gesetzt sind. (Hier hielt sich Mildorfer an den zweiten Entwurf). An den schmalen Tonnengewölben über den Seitenarmen des Zentralraumes und an den Stirnwänden neben den Fenstern ist graugrüner Stuck imitiert, dazwischen spannen Engelchen Festons und goldene Girlanden. Ein gemalter Triglyphenfries bildet die Verbindung zur elliptischen Kuppel, in der an den Fenstereinrahmungen wieder dieselbe Stuckimitation aufgenommen wird. Typisch für die Mitte des

18. Jahrhunderts, als sich seine Fresken meist auf wenige, in der weiten Himmelsfläche lose verteilte Figuren beschränkten, überzieht Mildorfer auch hier große Flächen mit zarter Illusionsmalerei. Um ein gewisses Vakuum auszugleichen, füllte er nun häufig die gliedernden Bauelemente des Raumes mit Stuckimitation. Im Menageriepavillon von Schönbrunn konnten wir die gemalten Büsten und Vasen bewundern, die, als galante Requisiten an den Bildrahmen gesetzt, dazu beitrugen, das Rokokoambiente des Interieurs zu schaffen. Auch in der Schlosskapelle von Esterháza (Fertöd), 1764, wurde Mildorfer vom Fürsten beauftragt, die Architekturmalerei selbst anzufertigen. Die gemalte Kuppel bildet hier den Rahmen, innerhalb dessen sich die Muttergottes in ihrer Zuwendung an Stephan ganz in die irdische Sphäre herabsenkt, um für den Betenden nahe zu erscheinen.

In den Büchern des geheimen Kammerzahlamtes ist im Zusammenhang mit der Kapuzinergruft keine Erwähnung von Mildorfer zu finden, was nicht weiter verwundert. Da zwischen den kaiserlichen Hof als Auftraggeber und die ausführenden Künstler verschiedene Instanzen geschaltet waren, übernahm wohl der kaiserliche Schatzmeister die Verteilung der Gelder. Wie schon erwähnt, war Graf Losy von Losymthal seit 1750 Generalbaudirektor, dem alle Hofarchitekten, der Hofbauamtschreiber und ein Kammerzahlmeister (Schatzmeister) unterstanden. Letzterer führte als besondere Vertrauensperson des Kaisers und seiner Gemahlin die geheimen Kassabücher.²⁷⁶ Seit 1749 bekleidete dieses Amt Karl Johann Edler von Dier und ihm, dem organisatorischen Leiter in der Kapuzinergruft, widmete Moll auf der linken Kopfendseite des Prunksarges²⁷⁷ folgende Inschrift: *Administratiōe Caroli Josephi Nobilis Domini a Dier Consiliaru Caesareo: Regii actualis Aulici, et Sacri Aerarii Praefecti B. F. Moll F.* Erstaunlicherweise taucht auch in den Annalen des Wiener Kapuzinerklosters zwischen 1718 und 1759 Mildorfers Name nicht auf. Für das Jahr 1753 finden wir eine

Stelle, in welcher der Name eines Malers (offenbar aus der Erinnerung) nachträglich mit Bleistift eingefügt wurde, sich aber nicht Mildorfer liest, sondern Joann Obermiller. „Anno 1753 ...“, heißt es, „... *pictor vocatur Joann Obermiller*“.²⁷⁸ Da sich leider keine Kontrakte erhalten haben, können wir das Entstehungsdatum des Freskos nur durch die zeitliche Klammer zwischen Juli 1753 (Fertigstellung des Kuppelbaus) und August 1754 (Einweihung) festlegen.

Durch den rokokohaften Dekor gelang es Mildorfer in der Gruft bei aller feierlichen Theatralik des „*Pompe funèbre*“ doch einen Hauch von Hoffnung zu geben, was ganz der Stimmung Maria Theresias entsprach, die sich beim Anblick des fertigen Gruftraumes zum oft zitierten Ausspruch begeistern ließ, „*Hier wird einmal gutt ruhen seyn*“.²⁷⁹

Als Franz Stephan von Lothringen in seinen erfolgreichen Bestrebungen, ein habsburgisch-lothringisches Familienvermögen aufzubauen, eine Reihe von Herrschaften in Ungarn erwerben konnte, nahm er wie immer seine lothringischen Künstler mit, um den neuen Besitzungen ein repräsentatives Aussehen zu verleihen. Mit Jean-Joseph Chamant (1699–1767) und Franz Joseph Wiedon (1703–1782) kam auch Mildorfer auf die bedeutendsten dieser neuen Krongüter, Holitsch²⁸⁰ (heute Holič) und Sassin (ung. Sasvár, heute Šaštín). Die beiden benachbarten Herrschaften, deren Kaufurkunde von 1749 datiert, gehörten damals zum ungarischen Komitat Neutra. Während Franz Stephan in Holitsch nicht nur sein Privatschloss aufwendig ausbauen, sondern auch ein Kapuzinerkloster errichten ließ, stiftete Maria Theresia auf der Herrschaft Sassin, die bereits das Kultbild einer Pieta des 16. Jahrhunderts beherbergte, die Wallfahrtskirche *Maria mit den sieben Schmerzen* und übergab das Kloster dem Paulinerorden. (Aus Gründen der leichteren Übersicht werden im weiteren Text die zeitgenössischen Namen Šaštín und Holič verwendet).

1755 erhielt Mildorfer den Auftrag, für die Kirche des Kapuzinerklosters in Holič drei Altargemälde zu malen.

Die Kapuzinerklosterkirche wurde am 2. Juli 1755 unter dem Patronat des hl. Franziskus von Assisi geweiht. Mildorfer hatte das Hauptaltargemälde (*Hl. Franziskus*) und zwei Nebentargemälde (*Hl. Theresia* und *Hl. Antonius*) geliefert und wurde dafür vom kaiserlichen Hof direkt bezahlt. Einerseits entspricht die Wahl dieser von den Kapuzinern bevorzugten Heiligen der Tradition des Ordens, andererseits spielten die Themen auf die Namenspatrone des Herrscherpaares – Franz und (Maria) Theresia – an. In der Holič'er Gutsverwaltung werden 1755 unter Nr. 451 das Hochaltarblatt mit 130 fl. und unter Nr. 452 die beiden Seitenaltäre für insgesamt 200 fl. als Ausgaben vermerkt.²⁸¹ Im Rentamtsbuch der Herrschaft findet sich folgende Eintragung: „*Dem Kaysl. königl. Mahler Accademiae Professori H. Joseph Ignatz Milldorfer von dass Hoch altar Blatt Sancti Franciscum Seraphium vorstellend in die Capuciner Kirchen 130. fl. [und] von die blätter in die zwey Seitthen ältärn Sti Anthony e Sta Theresia—200.fl.*“.²⁸² 1833 befanden sich das Hochaltarblatt (*Hl. Franziskus*) und das Seitenaltarbild der *Hl. Theresia* nicht mehr in der Kapuzinerkirche, sondern in der Schlosskapelle, wie in einem ausführlichen Schlossinventar dokumentiert wird. Offenbar waren die beiden Gemälde nach der Auflösung des Kapuzinerklosters dorthin gekommen.²⁸² Eine in der Pfarre erhaltene kanonische Registration von 1851 nannte nur noch das Bild des hl. Franziskus.²⁸³ In der heutigen Pfarrkirche hängt wohl am linken Seitenaltar ein *Hl. Antonius*, die schwache Arbeit eines späteren Künstlers, dem aber vielleicht Mildorfers Bild als Vorbild zugrunde liegt. Leider können wir heute keines der drei genannten Altarblätter lokalisieren.

1754 hatte Jean Joseph Chamant die malerische Gesamtausstattung der Šaštiner Wallfahrtskirche übertragen bekommen. Als Architektur- und Theatermaler hatte er das große rahmende und gliedernde Konzept des Baukörpers zu entwerfen, in welches die Figurenmaler dann ihre Kompositionen stellen konnten. Bei der prunkvollen

Ausstattung einer Wallfahrtskirche wie Šaštín, die weniger auf intime Religiosität zielte, war eine Arbeitsaufteilung nach den verschiedenen Kompetenzen der Künstler keine Seltenheit. Dieser Auftrag ging allerdings nicht vom Kaiserhaus aus, obwohl gerade Šaštín Maria Theresia so sehr am Herzen lag, sondern von den Ordensherren selbst. Österreich hatte große Probleme, den Siebenjährigen Krieg zu führen, zu dessen Finanzierungen nicht nur alle möglichen Steuern eingehoben werden mussten, sondern sich Maria Theresia auch gezwungen sah, von ihrem Gemahl ein Darlehen von rund einer Million Gulden anzunehmen. Deshalb stiftete sie wohl immer wieder große Beiträge für das Heiligtum, für die Honorare der gesamten Freskenausstattung mussten die Ordensherren jedoch selbst aufkommen. So verhandelten die Pauliner direkt mit Chamant, wobei man sich auf einen Kompromiss einigen musste. Die anfängliche Forderung des „kaiserlichen Cabinetmalers“ von 24 000 rheinischen Florin konnte vom Prior auf 6 000 reduziert werden.²⁸⁴ Im Jahrbuch des Paulinerklosters ist der Arbeitsbeginn mit Datum 1754 verbrieft, der Abschluss der Arbeit dagegen ist mit Chamants Signatur und der Jahreszahl 1757 bestätigt. So liest man in einer Kartusche über der Orgelempore „*anno domini MDCCLVII Giuseppe Chamant pinxit*“, worauf dieser Künstler als allein verantwortlicher Autor in die Kunstgeschichte einging. Neuerdings aber kursiert eine berechtigte Debatte darüber, ob und wie weit Mildorfer für die Figurenmalerei des Deckengewölbes der Kirche verantwortlich ist. Dass Mildorfers Altargemälde der Kapuzinerkirche in Holič nicht mehr auffindbar sind, wurde bereits mit Bedauern erwähnt, trotzdem ist die Tatsache wichtig, dass seine Bilder 1755 in Holič hingen, als Chamant hier ein Jahr nach Unterzeichnung des Šaštíner Vertrags die Heiligen-Grab-Kapelle bei den Kapuzinern freskierte. Er konnte also Mildorfers Gemälde sehen, was ihn vielleicht veranlasste, den Wiener Akademieprofessor als Figurenmaler zu seinem Großunternehmen nach

Šaštín mitzunehmen. Die Quellen sprechen vom Angebot des Klosters, Unterkunft und Pension nicht nur für Chamant, sondern auch für seine Mitarbeiter zu übernehmen. Leider sind keine Namen genannt.²⁸⁵

Nicht nur die vier Flachkuppeln des Langhauses, der Chorraum und das Gewölbe über der Orgelempore sowie die Decken der Seitenkapellen sollten freskiert werden, sondern der ganze Innenraum in *stucco finto* illusionistisch zu einer einzigen großen Kulisse verwandelt werden. Chamant war der Maler, der solches bewerkstelligen konnte. Er, der zunächst in Nancy Architekturmalerei studiert und sich in diesem Fach bei Francesco Galli-Bibiena in Bologna weiter ausgebildet hatte, war einer der Künstler, die Franz Stephan von Lothringen aus seiner Heimat berufen hatte, um auf seinem Lebenspfad Feste und Trauerfeiern mit ephemeren Dekorationen zu schmücken. 1746 schien er im Atelier Antonio Galli-Bibienas in Wien auf und konnte 1752 einen großen Erfolg für sich verbuchen, denn am 22. Jänner dieses Jahres wurde er durch kaiserliches Dekret zum zweiten Theatralarchitekten und -ingenieur ernannt. Diesen Aufstieg verdankte er zum Teil der Tatsache, dass sich der *cavaliere di musica* Losy von Losymthal über die allzu häufige Abwesenheit des Galli-Bibiena beklagt hatte.²⁸⁶ Wenngleich mit diesem neuen Amt keine Besoldung verbunden war, so setzte es den Künstler doch in die günstige Position, hohe, und im Fall von Šaštín sogar übersteigerte Honorare zu fordern. Mit ihm, dem kaiserl. königl. Theateringenieur, wurde die Innenausstattung verhandelt und er nahm offenbar die Figurenmaler seiner Wahl in Anspruch.

In Šaštín konnte Chamant sein theatralisches Talent voll zur Geltung bringen. Sämtliche Gewölbefelder sind von aufwendig und abwechslungsreich gestalteten Rahmen begrenzt, die den Blick in die verschiedenen Figurendarstellungen führen. Aber nicht genug damit, so sind alle aufgehenden Wände, Bögen und Friese mit einem dichten Netz aus fingiertem Stuck überzogen (Abb.



Abb. 114: Wallfahrtskirche Šaštín, Wandfresken.

114). In dieser Scheinwelt wird die Wandfläche zur diaphanen Architektur, öffnen sich dem Betrachter Durchblicke in lambrquinverhangene Emporen, in Logen, deren Vorhänge von Quastenschnüren zurückgehalten werden. Grisaillebüsten und Balustraden mit Blumenvasen unterteilen dieses festliche Interieur in eine fingierte Mehrgeschossigkeit. Schon Klara Garas warf die Frage auf, welcher Figurenmaler wohl dem Hauptunternehmer und Architekturmaler Chamant zur Seite stand, und brachte als erste Joseph Ignaz Mildorfer ins Spiel.²⁸⁷

Dieser Meinung schlossen sich auch Ivo Krsek und Anna Petrová-Pleskotová an.²⁸⁸ In Saur's Künstlerlexikon wird der gesamte Figürschmuck Mildorfer zugeschrieben, wobei doch etwas Vorsicht geboten ist.

An den verschiedenen Gewölbeabschnitten sind sicher einige Hände zu unterscheiden. Grundsätzlich gehören alle jene Felder in Mildorfers Nähe, die durch extrem helle Farbigekeit und einen sich illusionistisch weit und tief öffnenden Himmel auffallen. In diesem lichten Äther sind auf Wolkenbänken spärlich verteilte Figuren von Engeln umgeben, die in starker Untersicht mit Blick zum Beschauer als Repoussiors dienen. Der kompositionelle Aufbau ist meist etwas bizarr. Ausführende Gesten, flatternde Gewänder und der rauschende Flügelschlag der Engel zerreißen die ohnehin unruhigen Konturen. Dies sind Merkmale, die wir aus Mildorfers Fresken in der Kapuzinergruft, der Schlosskapelle von Pápa oder dem Menageriepavillon und schließlich aus der Kapelle des *Kindes Jesu* in der Pfarrkirche St. Nikolaus in Znaim kennen. Bei näherem Hinsehen erkennen wir aber auch vertraute Figurentypen, unverkennbare Idiosynkrasien und darüber hinaus Mildorfers schwungvollen Duktus.

Im Gewölbefeld über dem Gnadenbild ist die *Verherrlichung Gottvaters* (Abb. 115) dargestellt, der unter dem flutenden Licht des Heiligen Geistes mit dem Szepter in einer Hand und weit ausholendem Segensgestus auf die Menschen herabsieht. Er thront zuoberst auf einem Wolkenturm, der sich in einer Serpentine bis über den gemalten Bildrand heruntersenkt und von anbetenden Engeln belebt ist. Wie in den meisten Darstellungen des Schöpfers verwendet Mildorfer ganz zarte Farben, die gleichsam die Scheu verraten, den Allvater mit erdgebundenen Mitteln darzustellen und ihn in eine imaginative Ferne entrücken sollen. Das Gewand Gottes ist in denselben zarten Grün- und Lilatönen gehalten, zu denen Mildorfer rund zehn Jahre später wieder in der Schlosskapelle von Fertöd greifen sollte. (Auch die linke Turmkapelle am Hafner-



Abb. 115: Wallfahrtskirche Šaštín, Deckenfresken Detail Gottvater.

berg von 1755 bietet sich zum überzeugenden Vergleich an). Die tragenden Engel haben durchaus menschliche Züge und kämpfen unter der Last. In verrenkter Haltung bemühen sie sich, durch kräftigen Flügelschlag und mit starken Armen gegen die Schwerkraft anzukämpfen. Es sind dieselben Himmelsboten wie in Pápa, die Mildorfer ja fast um die gleiche Zeit (1754) geschaffen hatte. Auch der Aufbau des Wolkengebildes, das sich wie eine Rauchschwade entfaltet, ist identisch. Wie in der Kapuzinergruft zerreißen am linken Bildrand spitz zulaufende Flügel, Beine und Arme der Engel die Kontur der Komposition. Das bekannte kleine Engelchen, das am rechten Bildrand seine Arme betend zum Himmel erhebt, fehlt auch nicht. So wie die Seitenkapelle der Nikolauskirche in Znam

(um 1760) erfuhren die Fresken der Šaštíner Kirche durch eine Reihe von Restaurationen einige Veränderung, was an beiden Objekten ein verzerrtes Bild der ursprünglichen Qualität bewirkt. Aus all den genannten Stilmerkmalen können wir diese *Verherrlichung Gottvaters* in die Reihe von Mildorfers Schöpfungen aus der Zeit, in der er seinen künstlerischen Zenit bereits erreicht hatte, einreihen.

In den nächsten drei Jochen (Schweißstuch der Veronika, Heiliges Kreuz, Scheinkuppel) sind andere Künstler am Werk, aber im vierten Feld des Langhauses (aus der Sicht vom Altar), im Joch vor dem Engelskonzert über der Orgelempore, begegnen uns wieder Mildorfers Züge. Hier ist die *Verherrlichung der Eucharistie* dargestellt (Abb. 116). Im Zentrum des querovalen Gewölbefeldes schwebt



Abb. 116:
Wallfahrtskirche
Šaštín, Decken-
fresken, Eucharistie.



Abb. 117: Wallfahrts-
kirche Šaštín,
Deckenfresken,
Engelskonzert.



Abb. 118: Wallfahrtskirche Šaštín, Engelsgruppe, Deckenfresken, 1. Kap. Rechts vom Altar aus.

ein kompakter Wolkenaufbau unter einem zartblauen Himmel, der, für Mildorfer typisch, unendliche Weite suggeriert. Die Spitze der Rautenkomposition wird von der Allegorie der Kirche eingenommen, die mit Blick zum Himmel den goldenen Kelch emporhält und die freie Hand auf dem aufgeschlagenen Buch an ihrer Seite ruhen lässt. Große und kleine Engel begleiten sie, hier anbetend, dort ein Weihrauchgefäß schwenkend oder die Wolke von unten unterstützend. Putti tummeln sich im freien Himmelsraum im Verein mit Cherubsköpfchen und finden Möglichkeiten, sich in den Wolken nützlich zu machen. Ein kleiner Engel darf sogar das große Buch stützen. Die Stimmung ist heiter und leicht, ein Produkt des Rokoko, wozu auch die hellen Farben beitragen, die sich nur in den Gewändern der beiden in *scorcio* gesehenen Engel intensivieren. Das tiefe Blau im Gewand des Engels mit dem

Räucherfass unterstreicht die Tiefenwirkung dieser von Mildorfer immer wieder verwendeten Figur, und jene ist es nicht zuletzt, die auch dieses Fresko als sein Werk auszeichnet.

Über der Orgelempore schließlich findet ein schwungvolles *Engelskonzert* statt (Abb. 117). Auf Geige, Gambe und Orgel wird musiziert, ein Putto schlägt die Pauke und zwei Engel blasen im Fluge ihr Kornett. Die Farbintensität nimmt von unten nach oben ab, sodass der singende Engel hoch oben neben der Orgel kaum sichtbar ist. Obwohl die Komposition für Mildorfer zu gedrängt und die Farbgebung zu tief erscheint, sind die Gesichtszüge der Engel doch nicht fremd. Der Geiger mit dem etwas sentimental Gesichtsausdruck und der überaus dynamische Bläser mit dem flatternden, grünen Gewand und den schwungvoll gemalten Flügeln könnten Mildorfers Schöp-



Abb. 119: Wallfahrtskirche Šaštín, Engel und Grisaillefigur, Deckenfresken, 2. Kap. Rechts.

funken sein. Dies alles in Betracht ziehend, lässt sich dieses Feld nur mit einem Fragezeichen zu Mildorfers Anteil an der Ausstattung von Šaštín rechnen. (Eine starke Anlehnung an Trogers Fresken gleichen Themas in der Jesuitenkirche von Győr 1747 und im Dom von Brixen vor 1750 ist nicht zu übersehen, allerdings ist für Mildorfers Arbeiten der 1750er-Jahre diese Abhängigkeit bereits untypisch).

An dreien der insgesamt sechs Kuppeln über den Seitenkapellen fällt wieder die bezaubernde, helle Farbgebung auf, die den weiten Himmel für tänzerisch agierende Engelsgruppen öffnet. Als echte Rokokogeschöpfe gehören sie Mildorfers Schaffen um die Jahrhundertmitte an. In der ersten Kapelle rechts (aus der Sicht vom Altar) sind *zwei Engel* nebeneinander dargestellt (Abb. 118). Der eine mit geöffnetem Gefieder, der andere mit über der Brust gefalteten Armen und geschlossenen Flügeln. Die meis-

terhaft ausgewogene Komposition, zu der die kleinen balgenden Putti im rechten Vordergrund beitragen, erinnert an die besten Tafelbilder Mildorfers, besonders die Schutzengelbilder des Diözesanmuseums von Brixen. Wie denn der Engel mit den geschlossenen Flügeln denselben eigenartigen Gesichtszug von Hagens Schutzengel trägt, dessen Stirn unabgesetzt in die Nase übergeht. Auch die gekreuzten Hände mit den unnatürlich gespreizten Fingern stammen aus Mildorfers Fundus. Die in wenigen plastischen Falten organisierten Gewandberge und schließlich die schwungvoll gezeichneten Gefieder mit dem dunkelbraunen Grat und den weiten hellen Federn weisen alle auf Mildorfer als den verantwortlichen Maler. Dasselbe gilt für die Decke der zweiten Seitenkapelle rechts, wo aus dem leeren Himmelsraum durchsichtige Wolken und Lichtstrahlen über einen gemalten Rahmen fallen und ein



Abb. 120: J. L. Kracker, Engelsgruppe, Wallfahrtskirche Šaštín, 1. Seitenkapelle links (vom Altar aus).

Engel in Untersicht neben einer Grisaillefigur den Blick in die Tiefe führt (Abb. 119). Weniger überzeugend lässt sich das Deckenfresko der ersten linken Seitenkapelle (aus der Sicht vom Altar) in Mildorfers Arbeiten einreihen, wenngleich uns auch hier manches vertraut erscheint. So deutet der Engel mit den unruhig in den Himmel ragenden Armen, Beinen und Gewandzipfel in Mildorfers Richtung. Auch der bewusst eingesetzte Kontrast zwischen der lichterfüllten Raumtiefe und der davon dunkel abgesetzten *Engelsgruppe* im linken Bildabschnitt sprechen für unseren Maler (Abb. 120). Allerdings fehlt den Engelsfiguren das Brio mildorferischer Figuresprache. Sie wirken glatt, in geschlossener Malweise ausgeführt lassen sie eine gewisse Spannung vermissen. Neuerdings wurde Johann Lucas Kracker (1719–1779), der Autor der Nepomuk- und Paulusaltarbilder, als mutmaßlicher Autor ins Feld geführt. Diesem Vorschlag können wir uns mit geringen Vorbehalten anschließen, umso mehr, als er auch für die

Engel mit dem Schweißstuch der Veronika an der ersten Langhauskuppel vorgeschlagen wird.²⁸⁹ Es ist nicht leicht, die Hände der beiden gleich alten Maler, Mildorfer und Kracker, voneinander abzugrenzen. Dass beide von Paul Troger geprägt sind, in dessen Werkstatt sie wenn auch nicht zur gleichen Zeit ein und aus gingen, ist hinreichend bekannt. Mildorfer, der Tiroler, hatte wohl schon früher bei seinem Landsmann eine Anlaufstelle zum Aufbau seiner eigenen Entwicklung gefunden. Kracker dagegen wird, obwohl schon viel früher an der Akademie immatrikuliert, erst um 1745/46 in Trogers Werkstatt vermutet.²⁹⁰ Damals hatte Mildorfer bereits sein Kuppelfresko am Hafnerberg vollendet. Entsprechend hatte Mildorfer die Anregungen des Vorbildes auch zu größerer Eigenständigkeit verarbeitet, während Kracker seine Abhängigkeit nie verleugnete und für seine eigenen Aufträge manches Zitat von Troger übernahm. (Krackers Deckenfresko im Prunksaal des Kleinröpstlichen Palastes von Erlau bezieht eine

Menge von Anregungen aus Trogers ehemaligem Fresko des Stiegenhauses von Geras. Der Bozzetto im Diözesanmuseum Brixen gibt uns eine gute Vorstellung dieses verlorenen Freskos). Welchen Einfluss jedoch Mildorfer auf Kracker ausgeübt hatte, kommt in Winterhalters Bericht *Mährische Künstler in Znaim und Gegent* zur Geltung, in dem es heißt, Kracker sei von der Wiener Akademie in der Art Trogers und Mildorfers gut ausgebildet (im Jahr 1746) nach Brünn gekommen.²⁹¹ Obwohl im selben Jahr wie Mildorfer geboren, verlief Krakkers Entwicklung ziemlich unterschiedlich. Kracker, der Wiener Bildhauersohn, war wohl zunächst für dieselbe Laufbahn wie sein Vater programmiert. Schon 1733 findet sich sein Name in der Schülerliste der Akademie, wo nach Gipsabdrücken und dem Modell gezeichnet wurde. Er scheint sein Akademiestudium nie offiziell abgeschlossen zu haben und befand sich auch 1745 nicht unter den *academiciens*, die dem Hofmarschall auf einer Liste angeführt wurden. Mildorfers rasanter Aufstieg nach seiner Ankunft in der Kaiserstadt wurde bereits beschrieben, er scheint an der Akademie die große Hoffnung unter den zahlreichen Schülern gewesen zu sein. Bei Kracker fiel Trogers Kunst der voll plastischen Gestaltung auf fruchtbaren Boden, Mildorfer dagegen eignete sich mehr seine expressive Ausdrucksweise an.

Aus heutiger Sicht verwundert die Tatsache, dass der Architekturmaler als Hauptunternehmer in Šaštín auftrat, der nach seiner Wahl die verschiedenen Figurenmaler heranzog, ohne deren Namen überhaupt zu erwähnen. Auch wenn die Figurenmaler heute viel größere Bedeutung als er haben, bleiben ihre Namen für uns ein Rätsel. Allerdings entspricht dies der Usance des 18. Jahrhunderts, für die wir mehrere Beispiele kennen. So setzte Mildorfers Schwiegervater, der Architekturmaler Franz Joseph Wiedon in Schloss Hetzendorf bei Schönbrunn seine Signatur prominent an die Decke der Schlosskapelle, die er mit Architekturmalerie versah, deren Figureschmuck jedoch vom wesentlich berühmteren Daniel Gran stammt. Dieselbe

Praktik kann im Sommerrefektorium von Seitenstetten beobachtet werden. Aus demselben Grund findet man auch in den Kammerzahlamtsbüchern selten Hinweise auf individuelle Wand- und Deckengemälde, da die Honorare der verschiedenen Künstler in das Entgelt für die gesamte Innendekoration eines Gebäudes einverleibt wurden.²⁹² Aus diesem Grund werden wir nie mit einwandfreier Sicherheit all jene Hände auseinanderhalten können, die hier gemeinsam am Werk waren und den feierlichen Gesamteindruck dieser Wallfahrtskirche schufen, die auch heute noch den Pilger mit ihrer Farbenpracht entzückt.

Über den letzten kaiserlichen Auftrag, am Kärntnerthortheater in Wien, geben uns nur mehr Auszüge aus der „Theatral Casse“ Aufschluss. Da die Fresken (genauso wie diejenigen im Hofburgtheater) beim Abbruch des Theaters 1870 zugrunde gingen, sich leider weder Skizzen noch sonstige Vorarbeiten erhalten haben, können wir uns nur durch einen kolorierten Stich aus dem Jahre 1825 eine vage Vorstellung von Mildorfers Arbeit machen. Im Blick auf Proszenium und Bühnenraum erkennen wir hier dieselbe Architekturmalerie wie in der Schlosskapelle des Grassalkovich-Schlusses in Pressburg, das er um dieselbe Zeit freskierte. Eine Scheinarchitektur an der Laibung täuscht Kassetten und Stuckornamentik vor, während in den beiden Zwickeln beflügelte Genien ins Horn blasen. Von der Decke ist im Stich nur ein kleiner Ausschnitt sichtbar, der keinen Rückschluss auf den ehemaligen Zustand geben kann.²⁹³ Somit ist von seiner Tätigkeit am Kärntnerthortheater, die sich von November 1762 bis Juni 1763 hinzog und eine gemalte *Carthina*, den freskierten *Plafond* und *Basreliefs* beinhaltete, nichts mehr vorhanden. Es muss sich um einen größeren Auftrag gehandelt haben, für den Mildorfer immerhin ungefähr sechshundert Gulden erhielt.²⁹⁴

Wenn sich die kaiserlichen Aufträge auch auf einige wenige Werke beschränken, so sind es aber gerade diese, die Mildorfer losgelöst von zwingenden Vorbildern und

im Rokokogeist der lothringischen Künstlerkolonie um den Kaiser zur Ruhe gekommen, auf der Höhe seines Könnens zeigen.

ANMERKUNGEN

- 262 Jadot wurde 1740 mit dem Prädikat Seigneur de la Baronnie de Ville Issey de Rambucourt et de Resoncourt in den Adelsstand gehoben.
- 263 J. Garms, Der Architekt Jean-Nicolas Jadot (1710–1761), in: Lothringens Erbe. Franz Stephan von Lothringen (1708–1765) und sein Wirken in Wirtschaft, Wissenschaft und Kunst der Habsburgermonarchie, R. Zedinger (Hg.), Katalog zur gleichnamigen Ausstellung auf Schloss Schallaburg, St. Pölten 2000, S. 211 ff.
- 264 J. Schmidt, Die alte Universität in Wien und ihr Erbauer Jean Nicolas Jadot, Wien 1929.
Géza Hajós, L'Architecte Jean Nicolas Jadot et la colonie lorraine de Vienne, in: Les Habsbourg et la Lorraine, Collection diagonales, Nancy 1987, S. 189.
- 265 Wien, Wallnerstraße.
- 266 A. Hekler (Hg.), J. Fleischer, Das kunstgeschichtliche Material der Geheimen Kammerzahlamtsbücher in den staatlichen Archiven Wiens von 1705–1790, in: Quellschriften zur Barocken Kunst in Österreich und Ungarn, Bd. I, Wien 1932, Nr. 114.
- 267 Jean Nicolas Jadot, Entwurfzeichnungen für die Menagerie in Schönbrunn: Wien, Graphische Sammlung Albertina, Az. 5497 (M. 40/ U. 13/ Nr. 55), datiert 1751 und Az. 5496 (M. U. 13/ Nr. 54). Zitiert nach J. Garms, Lothringens Erbe, S. 226, Anm. 29. (Vgl. Anm. 263.)
- 268 P. Preiss, Zeichnungen von Joseph Ignaz Mildorfer in der Prager Nationalgalerie, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 24, Wien 1970, S. 159.
- 269 K. Garas, Unbekannte Fresken von Josef Ignaz Mildorfer, in: Mitteilungen der Österr. Galerie 24/25, Wien 1980/81, S. 127.
- 270 Nationalgalerie Prag, Graphische Sammlung, *Bacchanal*, lavierte Federzeichnung mit schwarzer Tinte, Papier, Durchmesser 30,8 cm, Inv. Nr. K 36800.
- 271 Ovid Metamorphosen, Liber XI. 700.
- 272 J. Edler v. Kurzböck, Neueste Beschreibung aller Merkwürdigkeiten Wiens. Ein Handbuch für Fremde und Inländer, Wien 1779, S. 134.
- 273 Nationalgalerie Prag, Graphische Sammlung, *Auferweckung des Lazarus*, lavierte Federzeichnung, Papier, 33,5 x 31,1 cm, Inv. Nr. K 36803,
Vision Ezechiels, lavierte Federzeichnung, Papier, 42 x 45 cm, Inv. Nr. K 36802.
- 274 Das vom Innsbrucker Archivar Anton Roschmann 1755 erwähnte Bild *Der Prophet Ezechiel, um den sich die Totegebeine beleben*, wurde von uns weiter oben bereits erwähnt, die vorbereitende Zeichnung des Ferdinandeums wird im Kapitel von Mildorfers Zeichnungen behandelt.
- 275 G. Frodl, Die Sakralarchitektur des Grazer Hofkünstlers Giovanni Pietro de Pomis, Diss. Uni. Wien 1966, S. 90 ff.
- 276 B. Pohl, Das Hofbauamt – seine Tätigkeit zur Zeit Karls VI. und Maria Theresias, Dissertation, Wien 1968, S. 43.
- 277 Aus der Sicht des Betrachters.
- 278 Protocollum der Kaisergruft in: Annales Domestici F. Min. Capucinatorum pro Familia vienn. intro urbem ab ann. 1718–1758.
- 279 Erste Beschreibung aus dem Jahre 1772 durch die beiden Benediktinergelehrten aus St. Blasien in der Schweiz: Marquardus Herrgott-Martinus Gerbertus, Monumenta Augustae Domus Austriae, Topographia, Principium Austria, Tom I.–IV. St. Blasien 1772, I, Kap. 6, S. 446 fl. Darauf aufbauend: Cölestin Wolfsgruber, Die Kaisergruft bei den Kapuzinern in Wien, Wien 1887.
- 280 Deutsch = Holitsch, ungarisch = Holics, heute slowakisch = Holič.
- 281 J. Cincik, Barokové fresky Jeana Josepha Chamanta a Antona F. Maulbertscha na Slovensku, Martin 1938, S. 21.
- 282 Mündliche Mitteilung von Dr. Szabolcs Serfözö.
- 283 A. Petrová-Pleskotová, Ein unbekanntes Altarbild von J. W. Bergl in Holič, in: Acta Hist. Art. Hung. Tomus 34, 1989, S. 180.
- 284 S. Serfözö, A sasvári pálos templom és a kegyszobor kultusza a 18. században. (Die Paulinerkirche von Sassin und der Kult der Gnadenstatue im 18. Jahrhundert.) Dissertation, Budapest, 2007.
- 285 Obwohl der Kontrakt zur Ausstattung der Wallfahrtskirche mit dem Paulinerorden ausgehandelt wurde und nicht, wie bei den Gemälden in Holič, mit dem kaiserlichen Hof, wollen wir die Arbeit doch als kaiserlichen

- Auftrag behandeln. Gleichzeitig war Mildorfers Tätigkeit in Šaštín für weitere Folgearbeiten in Ungarn wichtig, weshalb wir im Kapitel seiner ungarischen Tätigkeit noch einmal auf seine Beziehung zum Paulinerorden zurückkommen werden.
- 286 Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, OmeA., Konzeptions Protokoll, 1752, Karton 20.
- 287 K. Garas, in: Művészettörténeti Értésítő, 1984, S. 181 (Rezension zu: Anna Petrová-Pleskotová: Maliarstvo 18. storičia na Slovensku, Bratislava 1983).
- 288 I. Krsek, in: Umění, XXXV, 1987, S. 378, Anm. 5. Anna Petrová-Pleskotová, in: Ars 1990, S. 92.
Vgl. Auch: Jan Papco, Rakúsky barok a Slovensko / Österreichisches Barock und die Slowakei, I.–II. Bojnice 2003, S. 662–669.
- 289 Slowakisches Barockhandbuch (Dejiny slovenského výtvarného umenia), Bratislava 1998, S. 469.
- 290 A. Jávor, Der Maler Johann Lucas Kracker (1719–1779) im Dienste der Prämonstratenser, in: Reiselust und Kunstgenuss, Barockes Böhmen, Mähren und Österreich, Petersberg 2004, S. 187.
- 291 A. Jávor, Johann Lucas Kracker, Ein Maler des Spätbarock in Mitteleuropa, Prag 2004, S. 351.
- 292 A. Hekler (Hg.), J. Fleischer, Das kunstgeschichtliche Material der Geheimen Kammerzahlamtsbücher in den staatlichen Archiven Wiens von 1705–1790, in: Quellenchriften zur Barocken Kunst in Österreich und Ungarn, Bd. I, Wien 1932, S. 42.
- 293 Außer Mildorfer wurde der Maler Hetzendorffer zum Malen des Proszeniums beauftragt (Theatral Cassa, Bd. 368, Nr. 65) und der Bildhauer Schletterer an der Fassade beschäftigt.
- 294 Wien, Hofkammerarchiv, Hof und Kammer Zahlamtsrechnungen, Theatral Cassa, Bd. 368, Nr. 68, 69, 70, 71, (9. Nov. 1762–17. Dez. 1762, 18. März–19. April 1763, 11. Juni 1763).
1763: (Band 368, Theatral Cassa, erste Quartalrechnung über Empfang und Ausgab ...) Zur Erbaung des abgebrannten Comedihaus nächst dem Kärntner Thor und gehörige Einrichtung desselben.
- Nr. 68: *Dem Jos. Ignaz Mildorfer für Mahlen der Carthina in ersagtem neu Theater nach Originalkontrakt des 9. (N) gbris 1762 ... am 23. gbris 1762 ... 60 Gulden*
- Nr. 69 ... 17. (Dez) xbris 1762 ... 130 Gulden, zusammen aber wie unter Nr. 69, 190 Gulden
- Nr. 70 ... *Plafond: 400 (Derselbe wegen des allda zu mahlen gehabtten Plafonds, infolge hier in originali anschliessenden(?) Kontrakt 18. März 1763 ..., den 4. März 1763 ... 60 Gulden, den 29. März 1763 ... 60 Gulden, den 19. April 1763 ... 280 Gulden, zusammen 400 Gulden.*
- Nr. 71 ... *Mehr demselben für zwei gemahlenen Basreliefs auf Theater- (atrium?) allda den 11 Juni 1763 ... 49 Gulden 30 Kreuzer.*

BÜRGERLICHE AUFTRÄGE

Um ein beträchtliches habsburgisches Privatvermögen aufzubauen, genügte der landwirtschaftliche Ertrag der genannten ungarischen Herrschaften des Kaisers, Šaštín und Holič, bei Weitem nicht. Angeregt durch seinen lothringischen Finanzberater Toussaint, entwickelte Franz Stephan von Lothringen nun auf diesen Herrschaften voll Weitsicht und mit ökonomischem Talent und modernem Unternehmergeist eine Reihe von Fabriken. Durch den Ausbau und die gezielte Förderung von Industrie und Manufakturwesen gelang es ihm, nicht nur seiner zahlreichen Nachkommenschaft eine finanziell gesicherte Zukunft zu garantieren, sondern auch die erschöpften Staatsfinanzen endlich zu sanieren. Sozusagen als Nebenprodukt kündete sich dabei die zukunftsweisende Umstrukturierung von einer feudalistischen zu einer bürgerlichen Gesellschaft an. Aus diesem neu aufkommenden Bürgertum, dessen betriebsame Unternehmer nun erstmals für ihre wirtschaftlichen Leistungen auch geadelt wurden, erhielten nun die Künstler ihre Aufträge. Nicht mehr großartige Freskenzyklen kamen zur Ausführung, sondern bescheidenere Gemälde wohl noch religiösen Inhalts, die oft in irgendeiner Weise Bezug zum Gewerbe ihrer Auftraggeber zeigten.

Eines der bedeutendsten Tafelgemälde, die Mildorfer für diese neue Klientel schuf, ist *Die Hl. Dreifaltigkeit mit den Hl. Florian und Johann von Nepomuk sowie den Pestheiligen Rochus und Sebastian* (Abb. 121). Ursprünglich schmückte das Bild den Altar in der Schlosskapelle der Thurnmühle, einem Ansitz bei Schwechat, dessen temporärer Besitzer Karl Zaillner von Zaillenthal wohl als Auftraggeber des Gemäldes gelten kann. Nach einigen Besitzerwechseln wurde hier zunächst eine Tuchfabrik untergebracht, die unter dem Namen „kayserlich privilegierte orientalische Compagnie“ lief und 1745 an die „Kayserl. Königl. Cottonfabrique-compagnie“ weiterverkauft wurde.²⁹⁵ Gesellschafter und Direktor dieser

als Ableger der Šaštíner Fabrik zu betrachtenden Schwechater Cottonfabrik war seit 1755 genannter Joseph Karl Zaillner, seines Zeichens „bürgerlicher Handelsmann“. Dieser Industrielle, der für seine Verdienste im Rahmen der Industrie als Karl Zaillner von Zaillenthal geadelt wurde, war ab 1768 Teilinhaber, bevor er 1772 starb und über sein Vermögen Krida eröffnet wurde. 1821 musste der Betrieb geschlossen werden, da die Konkurrenz mit den in England billiger produzierten Textilien zu groß war. Nachdem ein Brand Schloss und Mühle übel zugerichtet hatte, wurde 1859 Anton Dreher der nächste Besitzer der Thurnmühle, starb aber bereits vier Jahre später. Mildorfers Gemälde überlebte all diese Wirrnisse und befand sich in den 1920er-Jahren noch in der Schlosskapelle.²⁹⁶ Aus dem Besitz der Familie Anton Drehers gelangte es schließlich in die Österreichische Galerie in Wien, wo es sich heute noch befindet. (Öl auf Leinwand, 2,41 x 1,39 m, Mitte unten signiert: Josep: Mildorffer).²⁹⁷

Die Darstellung der Heiligen Dreifaltigkeit in Verbindung mit Pestheiligen hatte in Österreich eine große Tradition, wobei man unwillkürlich an all die Hauptplätze ländlicher Gemeinden denkt, die von einer Pestsäule mit Heiligen unter der Trinität geschmückt wurden. Johann Bernhard Fischer von Erlach betonte ja in der Vorbereitung zur Pestsäule am Wiener Graben die Notwendigkeit, etwas *Ungemeines* zu erfinden, da „... *die Säulen auf denen Dörffern fast allzu gemein werden wollen*“²⁹⁸. Auch in der Malerei wurden nun Bilder mit diesem Thema gefüllt. Im Gemälde aus der Thurnmühle sind unter der Heiligen Dreifaltigkeit die beiden Pestheiligen Sebastian und Rochus mit Florian, dem Schutzpatron vor Feuersbrunst, und dem Brückenheiligen Johann von Nepomuk vereint. Die ungewöhnliche Zusammenstellung der vier Heiligen lässt sich aus der spezifischen Lokalität des Auftragswerkes erklären. In der Schlosskapelle, deren Besitzer



Abb. 121: Dreifaltigkeit und Pestheilige, Öl auf Lwd.,
2,41 x 1,34 m, Österr. Galerie, Belvedere.

seinen Wohlstand der örtlichen Textilmühle verdankte, durfte der heilige Florian nicht fehlen, um das Textilunternehmen vor Brandgefahr zu bewahren. Ebenso wichtig war der heilige Johann von Nepomuk, der die Mühle vor Hochwasser des Schwechatflusses beschützen sollte.

Die ausgewogene, auf dem breiten Wolkenberg im Vordergrund fest verankerte Komposition setzt sich aus zwei voneinander abgesetzten Bereichen zusammen. Der untere Abschnitt umfasst die Vierergruppe der Heiligen, die durch sprechende Gesten ihrer Arme und ein modellierendes Hell-Dunkel einen kompakten Block bilden. Von dieser Figurengruppe, deren plastische Formen von klarem Licht ausgeleuchtet sind, hebt sich die himmlische Sphäre eindrucksvoll ab. Hier erscheinen Christus unter dem Kreuz und Gottvater mit großem Segensgestus durch ein helles Sfumato optisch entrückt. In zwei sich kreuzenden Diagonalen steigt die Handlung vom hell beleuchteten, behelmtten Florian in seinem vergoldeten Kriegspanzer hinauf zu Sebastian und weiter bis zu Gottvater. Sebastian bildet, seine bekannt schöne Figur unter einem weiten Tuch preisgebend, mit seinem dunkelhaarigen Kopf den Schnittpunkt mit der zweiten Bilddiagonale. Diese wird von Nepomuk hinauf zum Kreuz geführt. Die beiden römischen Soldaten formen im Wechselspiel von Licht und Schatten die Raumtiefe, welche die Szene wie auf einem Podium unter der Hl. Dreifaltigkeit erscheinen lässt. Die Strahlen der Heiligengeisttaube heben den gütig herabblickenden Christus als Quelle des Trostes hervor und umspielen die Märtyrer mit unterschiedlicher Intensität. Johann von Nepomuk, der zierlich und in sich gekehrt in der rechten untern Bilddiagonale kniet, hält das Kreuz mit inniger Geste zum Gebet. An seiner Bekleidung als Domherr lässt sich Mildorfer in zartester Feinmalerei am Hermelinumhang und der Verzierung des weißen Chorhemdes aus. Sein Barett ist im Schatten kaum erkennbar, ebenso wenig die fünf Sterne hinter seiner Schulter. Am linken Bildrand ist der heilige Rochus



Abb. 122: Putto mit Bottich, Detail aus Abb. 121.

vom glockenartig gebauschten Umhang des Sebastian teilweise verdeckt. Er ist als alter Mann mit weißem Bart charakterisiert, weist mit der rechten Hand auf die offene Wunde an seinem Bein und blickt über den Pilgerstab hinweg in das Bildzentrum. Der Hund mit dem rettenden Brot im Maul ist im Halbschatten kaum zu sehen. Dort, wo sich Florians rechte Hand beinahe mit dem Kreuz des Johann von Nepomuk berührt, sitzt ein kleiner, blonder Putto im Vordergrund und kippt den Bottich leicht um, sodass Wasser über seinen Rand rinnt (Abb. 122). Wenn die beiden Soldatenmartyrer Mildorfers bekannten athletischen Typus verkörpern und auch Christus' Körper mit dem vom Wundmal durchbohrten weit ausgestreckten Bein betont jugendlich und muskulös wiedergegeben ist, so wirkt Gottvater unter dem aufgetürmten Gewand durchsichtig und entrückt.

Joseph Karl Zaillner, der schon 1755 als Direktor der Schwechater Kottonfabrik genannt wird, war als gut situierter Industrieller kunstbeflissen und hatte sich gemein-

Aus urheberrechtlichen Gründen darf die Abbildung an dieser Stelle nicht gezeigt werden.

Abb. 123: Hl. Eligius, Öl auf Lwd., 85,5 x 71 cm, Dorotheum, Wien. Wien, Dorotheum, Auktion Alte Meister, 5. Oktober 2005, Nr. 206.

sam mit seiner Frau bereits in der näheren Umgebung von Schwechat als großzügiger Stifter gezeigt. (Im November 1755 vermachte Zaillers Gemahlin testamentarisch 4 000 Gulden für einen Schulbau in Kleinschwechat). Nun stellt sich allerdings die Frage, ob das Gemälde ursprünglich für die Thurnmühle vorgesehen war oder erst später dorthin gelangte, wobei die Leinwand etwas beschnitten werden musste, um das Bild an den Altarraahmen der Thurnmühle anzupassen.²⁹⁹ Auf einer Fotografie, welche das Gemälde anlässlich seiner Restauration ohne Rahmen zeigt, ist ersichtlich, dass die Leinwand am Rande Teile der Darstellung preisgibt, die sonst unter dem Rahmen verschwinden. So wird das Barett des heiligen Johann von Nepomuk auf der rechten Bildseite fast vollständig vom Rahmen verdeckt, während links der Arm des heiligen Rochus

teilweise unter dem Rahmen verschwindet. Im oberen Bereich sind rechts der Engel unter Gottvater und links das Kreuz abgeschnitten. Ein Standortwechsel des Bildes, bevor es auf den Altar der Thurnmühle gelangte, würde diese Reduzierung der Malfläche erklären. (Nachdem in der Gemeinde Schwechat eine der Heiligen Dreifaltigkeit geweihte, ältere Pfarrkirche 1764 wegen schlechten Erhaltungszustandes zum Abbruch kam, könnte man theoretisieren, dass das Dreifaltigkeitsbild mit Pestheiligen ursprünglich aus dieser Kirche kam). Ob für die Kirche gestiftet oder für die Kapelle in der Thurnmühle erworben, in beiden Fällen weist das Thema mit den Patronen Florian und Nepomuk stark in das Umfeld der Textilindustrie, die sich unter den Schutz der beiden Heiligen stellen musste. (Wie die Chronik beweist, wurden ja tatsächlich Schloss und Mühle im 19. Jahrhundert Opfer eines Brandes.) Um 1755 war der Besitzer der Thurnmühle Zaillner von Zaillenthal zu Ansehen gekommen, 1772 verstorben und bereits im darauffolgenden Jahr begann der Niedergang des Familienvermögens. Aus den genannten Umständen ergibt sich für die Entstehung des signierten Bildes der Raum um 1760, was auch stilistisch zu vertreten ist.³⁰⁰

Im Jahr 2005 kam ein Gemälde, das in der Vergangenheit unter Trogers Namen lief, im Wiener Dorotheum zur Auktion und konnte von der Autorin dieser Monografie Mildorfer zugeschrieben werden.³⁰¹ *Der heilige Eligius* (Öl auf Leinwand, 85,5 x 71 cm) hat, ähnlich wie das beschriebene Bild aus der Schwechater Cottonfabrik, einen ursächlichen Zusammenhang mit der neu entstehenden Industriegesellschaft (Abb. 123). Seit der Jahrhundertmitte ließ Franz Stephan von Lothringen neben Textilfabriken auch verschiedene Manufakturen zur Gold-, Silber- und Kupferverarbeitung errichten. Zunächst in Mähren und dann in Wien und Niederösterreich entstand eine Reihe von Betrieben, die durch Metallverarbeitung wirtschaftlichen Aufschwung brachten. Da der heilige Eligius Schutzpatron der Goldschmiede ist, stammt der Auftrag zu dem



Abb. 124: August Zenger, Hl. Eligius, Stich nach Mildorfer, Nationalmuseum, Ljubljana.

Gemälde vermutlich aus diesem Wirkungsbereich. Auch stilistisch lässt sich die Arbeit gut in den Zeitraum nach 1750 einreihen. Eligius ist als der Almosen verteilende Bischof von Noyon mit Pluviale und Mitra dargestellt. Ein Engel hält ihm auf einem goldenen Tablett Pretiosen und ein Gefäß bereit. Hier und in der Gestaltung des Brokat zeigt sich Mildorfers Meisterschaft in Feinmalerei. Wunderbar sind die Edelsteine des Kreuzes an der Brust des Heiligen und am Verschluss seines Gewandes mit feinem Pinsel ausgeführt, während das fließende Gewand in freier Malweise alle Schattierungen von Weiß ausschöpft. Der

Typ des Engels und des würdigen Bischofs geht jeweils auf Troger zurück, allein die Art, wie Bart des Greisen und Haartracht des Engels in einem schimmernden Licht aufgelöst sind, verraten Mildorfers Hand, der ja mit seiner Lichtmalerei Wegbereiter zu Maulbertsch' Farbausbrüchen wurde. Der Bettler im Vordergrund erinnert wieder an Typen des Dalmatiners Bencovich. Nur durch die Unkenntnis von Mildorfers Eigenständigkeit wurde das Gemälde wegen seiner hohen Qualität Paul Troger zugeschrieben. Es gibt keinen direkten Hinweis zu seiner Entstehung, *Der heilige Eligius* muss den Zeitgenossen aber bekannt gewesen und bemerkenswert erschienen sein, denn der Kupferstecher August Zenger fertigte nach dem Bild einen Stich an, der heute im Nationalmuseum von Laibach (Ljubljana) aufbewahrt wird (Abb. 124).

ANMERKUNGEN

- 295 M. Fuhrmann, Historische Beschreibung und kurz gefasste Nachricht von der Römisch-Kaysrl. und Königlichen Residenzstadt Wien und ihren Vorstädten, IV. Wien 1770, S. 532.
- 296 J. Ableidinger, Geschichte von Schwechat, Schwechat 1929, S. 343.
- 297 E. Baum, Katalog des österreichischen Barockmuseums im unteren Belvedere in Wien, Wien 1980.
- 298 I. Schemper-Sparholz, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Barock (Hg. H. Lorenz), München/London/New York 1999, S. 496.
- 299 Eine alte Aufnahme des Schlossaltars mit dem Gemälde in situ befindet sich im Denkmalamt Wien. Nach W. G. Rizzi sind Stuck und Altaraufbau um 1760 zu datieren. Vgl. W. Prohaska, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. IV, Barock (H. Lorenz Hg.), München/London/New York 1999, S. 441.
- 300 W. Prohaska, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. IV, Barock, (Hg. H. Lorenz), München/London/New York 1999, S. 440.
- 301 Wien, Dorotheum, Auktion Alte Meister, 5. Oktober 2005, Nr. 206.



Abb. 125: Pieta, Telfs, Heimatmuseum.

MALER DER EMPFINDSAMKEIT

Wie wir gesehen haben, war Mildorfer sehr wesentlich am Zustandekommen der anticlassischen Strömung der Wiener Akademie beteiligt, jener ungezügelter, ausdrucksstarken Sonderform, die mit der *Sturm und Drang*-Bewegung verglichen wurde.³⁰² Aber parallel dazu zieht sich durch sein gesamtes Schaffen eine weitere Qualität, die aus der Auseinandersetzung mit einer anderen Geisteshaltung seiner Zeit entstanden ist, nämlich der *Empfindsamkeit*. Unter diesem ästhetischen und ethischen Begriff vollzog sich der Wandel von fest strukturierten Normen der Kunst zu subjektiven Ausdrucksformen, mit dem Ziel, im Menschen starke Emotionen auszulösen. Dabei wurden oft bisher bindende Regeln der Darstellung außer Acht gelassen, solange ein unmittelbarer Bezug zu den Gefühlen des Betrachters hergestellt werden konnte. Wir dürfen *empfindsam* aus unserem heutigen Geschichtsverständnis allerdings nicht zu eng fassen und bei Laurence Sternes literarischem Begriff *sentimental* anknüpfen. In der Übersetzung als *empfindsam* in die Geschichte eingegangen, wurde der Begriff mehr und mehr verwässert und als Modewort strapaziert, um jede überschwängliche Gefühlsverfassung zu bezeichnen. Im ursprünglichen Sinne hafteten dem Ausdruck durchaus moralische Eigenschaften an, da ein sittlicher Mensch über starke Emotionen, insbesondere über Mitleid verfügen sollte und es Aufgabe des Künstlers war, im Zuhörer oder Betrachter solche Emotionen zu erwecken. In einer Art „Synchronismus der Künste“ geriet nicht nur die Musik der Wiener Vorklassik in den Sog der neuen Tendenzen, welche heute unter dem Namen *Empfindsamkeit* zusammengefasst werden. Auch die bildende Kunst zielte nun darauf, den Menschen durch subjektive, gefühlsbetonte Darstellungen unmittelbar und individuell zu berühren und seine Mitgefühle anzuregen.

In der Musiktheorie gab es hierzu methodische Anleitungen für Komponisten, die den Zuhörer durch Überraschungseffekte und den Wechsel von Dissonanz und

Konsonanz bei ständiger Aufmerksamkeit halten und ihn innerlich wach und empfänglich für Emotionen machen sollten. Dazu eignete sich besonders der berühmte „tränenreiche Seufzer“ der Musik der Empfindsamkeit, ein langer dissonanter Vorschlag mit harmoniefremden Tönen, der Spannung erzeugend zu einer Entspannung hindrängt. In das Medium Malerei übertragen können genau dieselben Kriterien herangezogen werden, um manchen sogenannten Überraschungseffekt und gewisse Ungereimtheiten zu erklären, welche Mildorfers Gemälde, besonders die nach 1750 entstandenen, kennzeichnen. Seine gefühlsbeladenen Figuren sind oft in einem Zustand von geradezu befremdendem Ausdruck dargestellt und in unverständlich wirkenden Körperverrenkungen festgehalten. Im Betrachter erzeugt dies eine ähnlich ungewisse und spannungsgeladene Empfindung, die sich nur durch eigenständiges Weiterdenken auflöst und klärt.

Ist es verwunderlich, dass Mildorfer in der Malerei zu ähnlichen Lösungen kam wie die Komponisten der *Empfindsamkeit*, wo er doch mit Joseph Haydn (1732–1809), einem der wichtigsten Vertreter des empfindsamen Stils der Wiener Musiktradition, eine Zeit lang Auftraggeber und Mäzen teilte? Die sogenannten „Esterházy-Jahre“, in denen Haydn Hofkapellmeister des Fürsten Nikolaus Esterházy in Fertöd (Esterháza) war, deckten sich zum Teil mit Mildorfers Freskentätigkeiten für denselben Fürsten. Beide Künstler arbeiteten im selben Zeitgeist, und möglicherweise gab es auch kunstbezogene Gespräche bei einem der vielen überlieferten gesellschaftlichen Anlässe mit Künstlern aller Gattungen.³⁰³ Beide scheint eine gewisse Freude am Experimentieren verbunden zu haben. Was der Maler an Effekten durch komplizierte Bewegungsformen und expressive Farben erzielte, strebte der Musiker nun durch Hinzufügen von gesteigerter Dynamik und Chromatismus an.³⁰⁴ Nach Haydns eigenen Worten verdankte er dem Studium des theoretischen



Abb. 126: Mildorfers Signatur, Detail aus Abb. 125.

Werkes Christoph Philipp Emanuel Bachs, des Protagonisten der Musik der Empfindsamkeit, wichtige Anregungen. In seinem Traktat „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ proklamierte dieser den Wechsel vom barocken, „altmodischen“ Stil seines Vaters Johann Sebastian zur neuen, empfindsamen Musikauffassung seiner Generation. In Haydns Werken aus den Esterházy-Jahren erkannte C. P. E. Bach überlieferterweise seinen „Schüler wieder, der als einziger seine Schriften ganz verstanden habe ... und Gebrauch davon zu machen“ wisse.³⁰⁵

Für den Maler spielte der Wandel von der Pietas Austriaca, der hochbarocken kollektiven Frömmigkeit, hin zu den stärker vom Individuum getragenen, subjektiven Glaubensformen der herannahenden Aufklärung eine große Rolle. War es Aufgabe der hochbarocken Sakralkunst gewesen, Dogmen und Kirchengeschichte sowie das Gottesgnadentum des Herrscherhauses voll Pathos und mit ausgefeilter Rhetorik zu vermitteln, so wurde es Anliegen des Malers der Empfindsamkeit und des Rokoko, die Gefühlswelt der Heiligenfiguren und der biblischen Gestalten zu vergegenwärtigen und den Betrachter zur privaten Andacht anzuregen. Nicht lehr-

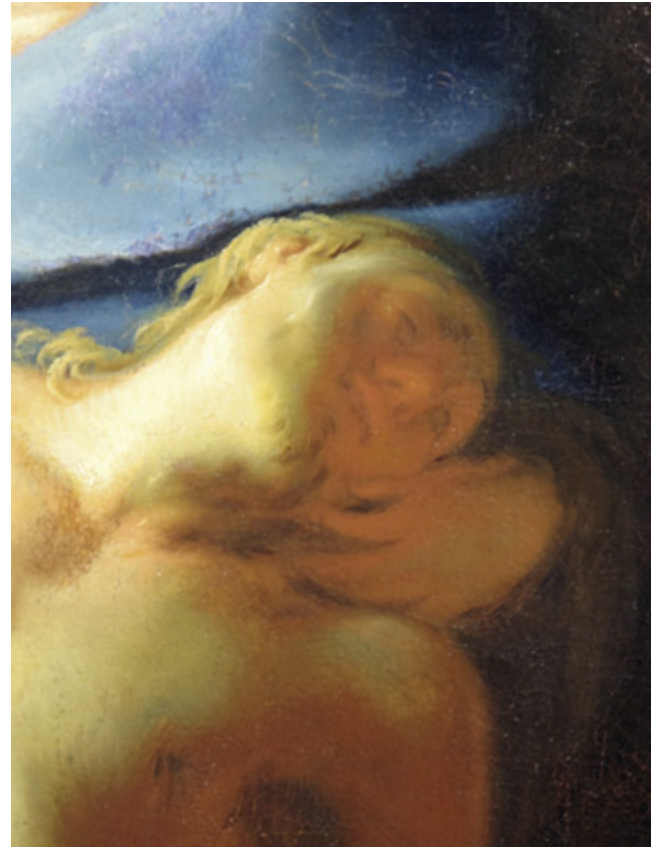


Abb. 126a: Christi Haupt, Detail aus Abb. 125.

haft, sondern von innen her nachvollziehbar sollte nun die religiöse Botschaft übermittelt werden. Der geistige Inhalt wurde weniger narrativ als vielmehr kontemplativ übertragen, was sich schon in der Auswahl der Themen zeigte. Eine besondere Ausformung dieser Geisteshaltung stellt das sogenannte Andachtsbild dar, von welchen unser Maler eine ganze Menge geschaffen hat. Wie wir gesehen haben, malte Mildorfer schon in seinen ersten Wiener Jahren einige kleinformatige Bilder mit dem Jesuskind und seinen Eltern, die als intime Andachtsbilder gedacht waren und dem jungen Maler Gelegenheit boten, nach Trogers Vorbild seine eigenen malerischen Mittel auszuprobieren. Aber auch in seiner Reifezeit griff er immer wieder Themen auf, die sich zur stillen, privaten Andacht eigneten. So entstand unter dem Zeichen der Empfindsamkeit die *Pieta* aus St. Moritzen bei Telfs in Tirol als eines seiner subtilsten Bilder (Abb. 125).³⁰⁶

Zum ersten Mal wurde dieses mit I. I. Mildorfer signierte Gemälde bei der Maulbertsch-Ausstellung 1974 einer größeren Öffentlichkeit gezeigt und regte durch seine hohe Qualität die Gemüter der Kunsthistoriker an, die Mildorfer immer noch gerne als einen Troger-Epigonen unter vielen anderen ansahen (Öl auf Leinwand, 169 x 115 cm)³⁰⁷. Zu diesem Zeitpunkt schmückte das Bild, obwohl etwas zu groß für den Hauptaltar, die Kalvarienkirche von St. Moritzen, wohin es vermutlich aus der Pfarrkirche St. Paul in Telfs gelangt war, nachdem diese Kirche eine neugotische Ausstattung erhalten hatte und die meisten Altarbilder ersetzt wurden. Heute befindet sich die *Pieta* im Heimatmuseum von Telfs. Zuerst von Ringler veröffentlicht und nach 1760 datiert,³⁰⁸ schlich sich in der Folge die irrtümliche Meldung von der Entdeckung der Jahreszahl 1742 in die Literatur ein und sorgte für weitere Verwirrung, was die Chronologie in Mildorfers Schaffen anging. Manch kritischer Kunsthistoriker blieb jedoch bei der späten Datierung, da das Bild wohl signiert ist, aber kein Datum existiert und eine Frühdatierung um 1742 untragbar ist (Abb. 126).³⁰⁹ Fand Mildorfers *Pieta*-darstellung in Sopron mit den drei Marien und Johannes noch einen breiteren Erzählungsraum und war die Komposition noch stark an älteren italienischen Tafelgemälden orientiert, so löste Mildorfer in der späteren *Pieta* die Quintessenz, in ihrer Eigenständigkeit fest umrissen, aus dem größeren Erzählungsinhalt heraus und verdichtete sie in der Art eines Andachtsbildes. Maria ist mit ihrem toten Sohn in Golgatha ganz verlassen, das Salbgefäß im Vordergrund ist umgekippt, ein verlorener Nagel erinnert an den Kreuzestod. In dieser düsteren Stimmung am Fuß des Kreuzes fällt das äußere Licht nur jeweils auf eine Seite der im Profil gezeigten Figuren und trotzdem sind ihre Gesichter von innerem Glühen erhellt. Wie ein Trost wirkt dieses innere Leuchten und in der Geste der Madonna ist weniger Verzweiflung als vielmehr Resignation vor der Erfüllung der Prophezeiung ausgedrückt. Zwei En-

gelchen über Marias Haupt lockern die Stimmung auf und erinnern an die Erlösung. Die Auffassung des Themas hat sich seit der früheren *Pieta* in Sopron verändert (Abb. 100). Ging es dort noch mehr um das historische Drama, so breitet sich hier eine wehmütige, einsichtsvolle Stimmung gleichsam in Molltonart über der Szene aus. In der offenen Malweise wirkt das lyrische Bild skizzenhaft. Die Kontur ist aufgelöst und verschwimmt stellenweise mit dem Hintergrund (Abb. 126a). Die unrealistisch-labile Lage des Leichnams Christi spricht gegen jedes Naturgesetz. Der Betrachter sieht hier weniger die historische Figur Mari-



Abb. 127: Hl. Antonius, Öl auf Lwd., 75 x 53 cm, Stift Stams.

ens, sondern die trauernde Mutter schlechthin, er erlebt einen religiösen Inhalt, der unabhängig von Raum und Zeit Beständigkeit hat. Die Pieta wird hier zum Symbol der Trauer und des Schmerzes, in dem sich der Betrachter in seiner Versenkung verlieren soll.

Bei Restaurationsarbeiten an einem Gemälde aus der Stiftsgalerie des Tiroler Zisterzienserklosters Stams, *Der heilige Antonius mit dem Jesuskind*, wurden 1972 Mildorfers Initialen im linken Vordergrund des Bildes entdeckt. Dadurch konnte auch dieses reizvolle Andachtsbild in das Werk unseres Malers aufgenommen werden. Bezeichnend für Mildorfers Auffassung während seiner „empfindsamen“ Zeit ist wieder die Konzentration auf das innige Verhältnis zwischen dem Franziskanerheiligen und dem Jesuskind (Abb. 127). In einem imaginären, von Wolken erfüllten Raum ist der Heilige ausschnitthaft dargestellt. In stiller Zärtlichkeit beugt er sich zum kleinen Kind, dessen ausgestrecktes Ärmchen er leise berührt. Mit halb geschlossenen Augen genießt der berühmte Franziskanerprediger diesen Augenblick friedlicher Zweisamkeit. Die Legende berichtete über die Vision des Antonius, dem im Hause eines reichen Gastgebers das Jesuskind erschienen war. Vom hellen Licht der himmlischen Erscheinung erschreckt, hatte der Hausherr die Tür geöffnet, um Zeuge dieser wunderbaren Begegnung zu werden. Mildorfer stellte die Szene ohne jede genaue Ortsdefinition dar. Es ist nicht erkennbar, ob der Heilige kniet oder steht, ob seine Füße den irdischen Boden berühren oder ob er auf Wolken schwebt wie das Jesuskind. Wichtig ist Mildorfer nur der Stimmungsgehalt und diesen erzielt er durch gefühlvollen Ausdruck und zarte Lichtmalerei. Ein kleiner Putto hält den Palmzweig in einer Hand und scheint in einem Buch zu lesen. Damit ist auf die Gelehrtheit und Beredsamkeit des Heiligen und auf sein Wiederfinden eines verschwundenen Psalters angespielt. Putti und Cherubsköpfe füllen den Rest des Bildes. In ausgewogenem Kontrast erscheinen im Gewand kräftige Farbwerte, wäh-

rend bei der Gestaltung des zarten Inkarnats des Kindes, der geflügelten Wesen und der Wolken helle Pastelltöne überirdische Klänge vermitteln. Das rot glühende Gesicht des Heiligen, seine merkwürdig ausgebreiteten Finger und die weiche Modellierung der Körper- und Gewandmassen erinnern an die Tafelbilder in der Hafnerbergkirche (Donat, 1752, und Benedikt mit Scholastika, 1755). Aus dieser Analogie kann auf ein Entstehungsdatum nach 1750 geschlossen werden.

Das intime Andachtsbild kam Mildorfers Disposition als empfindsamer Maler entgegen und fand sich in all seinen Schaffensabschnitten immer wieder. So stammt sein *Joseph Nährvater Jesu* (56 x 48,5 cm, Öl auf Leinwand)³¹⁰ sicher aus der Zeit seiner Professur, da es von seinem Schüler Jakob Mathias Schmutzer (1733–1811) nachgestochen wurde (Abb. 128).³¹¹ Schmutzer trat am 20. Mai 1749 in die Wiener Akademie ein und war laut Eintragung in den Akademieakten zunächst „... *nicht als Medailleur begabt, sondern als Historienmaler, welche er in den Anfangsgründen bei Mildorfer erlernt hat*“. In der Zeit seines Studiums bei Mildorfer entstand wohl sein Stich nach dem Bild seines Lehrers, also noch bevor er 1762 nach Paris ging, um bei Johann Georg Wille weiterzulerernen. Allerdings dürfte seinem Stich *S. Joseph Nähr-Vatter Jesu* (J. Mülldorfer pinx. J. Schmutzer sc.) eine andere Variante desselben Gemäldes von Mildorfer zugrunde gelegen sein, da die Proportionen nicht übereinstimmen und im Stich zwei Cherubsköpfe über dem Jesusknaben schweben, die im Linzer Bild fehlen. Durch das schmalere Format des Sticks sind die am rechten Bildrand des Ölbildes angedeuteten Blumen abgeschnitten. Der Stich ist seitenverkehrt und wesentlich detaillierter in der Ausführung (Abb. 129). Das stärker aufgerichtete Kind hat hier ein kleines Schöpfchen über der Stirn, der ganze Kopf ist stärker von der Kontur des ihn umfassenden Armes abgehoben und dadurch deutlicher von seinem Nimbus umstrahlt. Josephs Blick, der im Gemälde träumerisch



Abb. 128: Joseph Nahr Vater Jesu, Öl auf Lwd., 56 x 48,5 cm, Slg. Pfatschbacher, Linz.

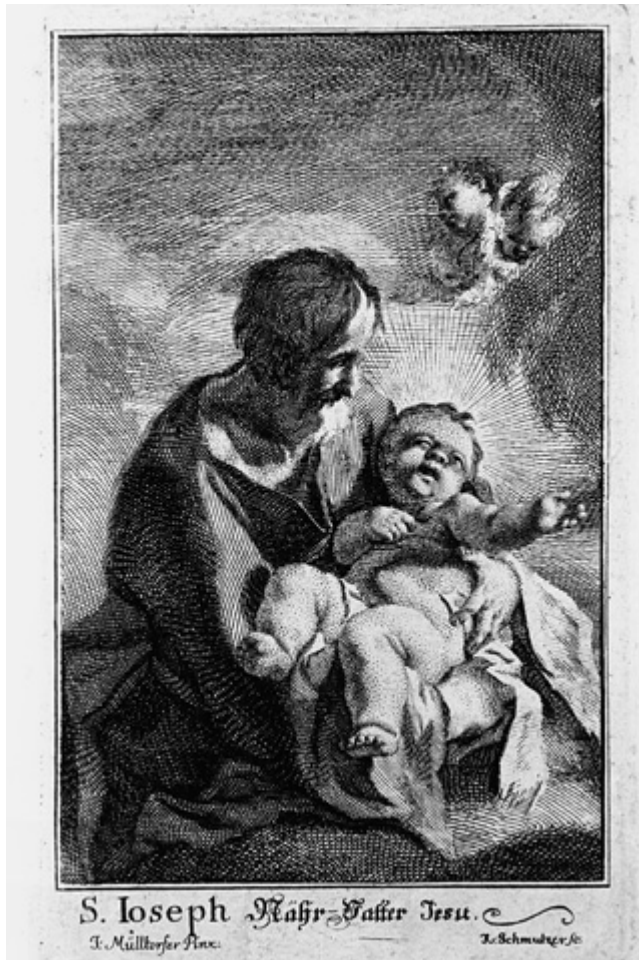


Abb. 129: Joseph Nährvater Jesu, Schmutzer-Stich nach Mildorfer, Albertina, Wien.

über das Kind schweift, ist im Stich viel intensiver auf den Knaben gerichtet. Da der Bildausschnitt in der Grafik viel überzeugender wirkt als im Linzer Gemälde, ist Letzteres wohl eine Studie zu einem endgültigen Bild, oder aber eine von vielen und vielleicht nicht die glücklichste Variante desselben Themas. Wenn man das in die 50er-Jahre fallende Schülerverhältnis Schmutzers zu Mildorfer in Betracht zieht, ergibt sich für das Gemälde eine Datierung um 1755. Trotz des skizzenhaften Charakters des kleinen Bildes finden sich nichtsdestoweniger gewisse

Parallelen zum monumentalen, ehemaligen Altargemälde der Thurnmühle, *Die Heilige Dreifaltigkeit mit Pestheiligen*, das ja durch seine helle Farbigkeit und einen rokokohaften Stimmungsgehalt auch in das Dezennium nach der Jahrhundertmitte gehört.³¹²

Auch *Der heilige Leopold* (Öl auf Lwd., 64 x 48 cm) gehört zu diesem Genre. (Abb. 130).³¹³ Ganz intim, von einem begrenzten Raum umschlossen, ist der Heilige als Halbfigur in beschaulich-religiöser Stimmung dargestellt. Jede Aktivität, die auf historisches Geschehen oder seinen Lebenslauf anspielt, ist bewusst unterlassen. Seine geistige Tätigkeit unterbrechend, auf welche ein aufgeschlagenes Buch am Leseputl hinweist, richtet der Heilige sein Angesicht zum Himmel, den er dem Zuflucht nehmenden Betrachter empfiehlt. Die fünf goldenen Lerchen (Adler?) auf blauem Grund und der rote Herzogshut stechen als intensivste Farbakzente ins Auge und bestimmen den Heiligen als österreichischen Landespatron. Weder signiert noch durch Quellen belegt, lässt sich das Gemälde jedoch durch Mildorfers typische Malweise und den bekannten Figurentyp in sein Werk einfügen. Wieder springt der Maler von detaillierter Feinmalerei in manchem Detail (Hände und Gesicht) zu freier Stimmungsmalerei mit großzügigem Farbauftrag. Gemeinsam mit dem Akademiepreisstück und anderen Gemälden gelangte auch der *Heilige Leopold* 1964 aus dem Besitz Hofrat Dr. Karl Möser (Zuschreibung an Mildorfer) an das Museum Ferdinandeum. Die gesetzte Darstellungsweise des Heiligen, der Verzicht auf dramatisches Pathos und das Fehlen jeder hochbarocken Theatralik deuten auf eine Entstehung um 1760 hin.

Seit dem Jahr 1984 hängen im Diözesanmuseum von Brixen vier äußerst qualitätsvolle Gemälde unter dem Namen Joseph Ignaz Mildorfer.³¹⁴ Von Dr. Dr. Karl Wolfsgruber im Besitz der Familie Tratter in der Umgebung von Sterzing (Vipiteno) entdeckt und durch Stilvergleich richtigerweise Joseph Ignaz Mildorfer zugeschrie-



Abb. 130: Hl. Leopold, Öl auf Lwd., 64 x 48 cm, Museum Ferdinandeum, Innsbruck.



Abb. 131: Der Engel erscheint Hagar in der Wüste, Diözesanmuseum Brixen.



Abb. 132: Ismael, Detail
aus Abb. 131.

ben, wurde die Bilderfolge als Zyklus der vier Lebensalter gedeutet und unter den Titeln Schutzengel von Hagar, Tobias, Daniel und Elias (Bileam!) katalogisiert. Leider ist die ältere Provenienz der Gemälde nicht bekannt. Nach Aussage der gegenwärtigen Besitzer wurden die Bilder in den 1930er-Jahren entweder in Innsbruck oder im Raume Sterzing in Südtirol erworben. Das genaue Entstehungsdatum dieser vier bewegenden Bilder, dem wir uns nur durch Hypothesen nähern können, interessiert hier weniger als Mildorfers ganz spezifische Auffassung der religiösen Themen.

Anhand von Figuren des Alten Testaments, die in auswegloser Situation durch die Hilfe eines Engels errettet wurden, soll hier der gläubige Betrachter auf die Existenz jenes gnadenreichen Vermittlers zwischen Gott und Menschen hingewiesen werden. Durch den bewussten Verzicht auf jede narrative Ausschmückung der Bibelstellen und die Konzentration auf den spirituellen Austausch zwischen menschlichem Opfer und dem Himmelsboten nähert sich Mildorfer auch in diesen vier Gemälden wieder dem von ihm bevorzugten Typus des Andachtsbildes. Etwas ungewöhnlich für dieses Genre ist die Wahl von Szenen aus dem Alten Testament, die meistens zu ausschweifender Historiendarstellung anregen.

*Der Engel erscheint Hagar in der Wüste*³¹⁵ bezieht sich auf Genesis 21 (Abb. 131). Hier wird die wunderbare Be-

gegnung Hagers mit dem Engel geschildert, durch den die ägyptische Magd von Abraham und Sara mit ihrem Kind in der Wüste vor dem Verdursten errettet wird. Aus Sorge um ihre eigene Kinderlosigkeit hatte Sara Abraham geraten, mit Hagar ein Kind zu zeugen, um seine Nachkommenschaft zu sichern. Bald nach der Geburt dieses Kindes jedoch, das den Namen Ismael erhielt, stellte sich auch in der Ehe Kindersegen ein. Als sich aber im Laufe der Zeit zwischen Ismael und Abrahams legitimen Sohn Isaak gewisse Rivalitäten entwickelten, wurde Abraham von seiner eifersüchtigen Ehefrau gezwungen, die Magd mit dem Kind zu verstoßen und in die Wüste zu verbannen. In der Einöde verirrt, mit aufgebrauchtem Wasservorrat, musste Hagar hilflos zusehen, wie ihr Kind langsam verdurstete. Um seinen Tod nicht weiter mitanzusehen zu müssen, legte die verzweifelte Mutter das Kind etwas zur Seite, als ihr plötzlich ein Engel erschien und sie auf eine rettende Quelle aufmerksam machte. Mildorfer veranschaulicht den Moment der Berührung von Himmlischem und Irdischem, an der sich wie durch einen Funken strahlendes Licht entzündet, während sich die Peripherie des Geschehens in dunkle Braun- und Grüntöne hüllt. Der gottgesandte Engel ist im Begriff, Hagar die Augen zu öffnen. „Der Gott tat ihr die Augen auf und sie erblickte einen Wasserquell“, heißt es im 19. Vers. Aber noch hat sie die Botschaft nicht ganz erfasst. Der Betrachter weiß be-

reits mehr als Hagar. Im Hintergrund rieselt ein kräftiger Quell zwischen bewachsenen Baumstrünken über terrassenförmiges Terrain. Im dunklen Grün, das mit Weiß- und Hellblauhöhungen belebt ist, schildert der Maler mehr ein Bächlein seiner alpinen Heimat als die biblische Wüstenlandschaft, die er im Vordergrund nur skizzenhaft andeutet. Hier liegt der matte Knabe Ismael, von einem roten Tuch leicht bedeckt, auf dem kargen Boden. Nur durch das Licht, das seinen Körper und das rote Tuch vom Hintergrund abhebt, ist er ideell in den Erlösungsvorgang einbezogen. Als flüchtig hingeworfene *macchia* wirkt sein Körper wie aufgelöst. Mildorfer, der uns in vielen seiner Werke solch ansprechende Kinderbilder des Jesusknaben und der fröhlich agierenden Engelchen hinterließ, hielt sich im vorliegenden Bild kaum an der Darstellung des todgeweihten Ismael auf. Mit den vage angelegten Gesichtszügen, der viel zu großen linken Hand und den nicht näher definierten Füßen, die mit dem farblichen Untergrund verschwimmen, ist dieses Kind zum Attribut der Handlung geworden (Abb. 132).³¹⁶

Von der Wucht der himmlischen Erscheinung erschreckt, richtet die junge Frau ihren Oberkörper in jeher Drehung auf und hält sich vor dem gleißenden Licht ein Tuch schützend über die Augen. Ihr muskulöser Oberarm steht in Kontrast zu den zarten, kleinen Händen. Ihre Reaktion auf die wunderbare Erscheinung ist mit solch heftigem Ausdruck geschildert, der selbst vor einer anatomischen Verzerrung der Figur nicht haltmacht. In einem schwer nachvollziehbaren doppelten Kontrapost ist Hagar's Körper in voller Bewegung erfasst. Dem Gesicht mit den aufgequollenen Augenlidern, der breiten Nase und dem leicht geöffneten Mund mit aufgeworfenen Lippen sieht man die Qual der jungen Frau an, die um ihr Kind geweint hat. Etwas derb ist die Magd dargestellt, deren rotes Gewand spröde und wie aus Holz geschnitzt wirkt, deren blauer Umhang sich im Vordergrund in großflächigen Formen türmt. Mit malerischem

Geschick gelingt es Mildorfer die Illusion haptischer Mannigfaltigkeit der Oberfläche zu vermitteln. Hagar's weich modelliertes Inkarnat steht in krassem Gegensatz zum kantig gemalten Gewand, das den Körper der jungen Frau umhüllt. Mit breiter, offener Pinselführung sind die wenigen Falten von Hagar's Bekleidung pastos in Ölfarbe aufgelegt. Wie glatt wirkt dagegen der Engel, der als klar umrissene, lang gestreckte Figur, von einer seidig schimmernden Draperie leicht umhüllt, aus der Bildtiefe über Hagar herab gleitet und mit gezielter Geste auf das erlösende Nass deutet. Sein sehr feminines Antlitz scheint von innen heraus zu strahlen.

Trotz der etwas unruhigen Komposition sind die beiden Figuren nicht nur durch Blickkontakt und den Rhythmus ihrer aufeinander bezogenen Bewegungen verbunden, sondern auch durch eine konsequente Lichtführung zusammengehalten. Reich an Zwischentönen baut sich die helle Farbpalette der zentralen Gruppe auf dem Grundakkord Ziegelrot, Blau, Gelb und Weiß auf und erzielt durch großzügiges Nebeneinandersetzen der einzelnen Farben interessante Nuancen. Im Gegensatz der Bewegungsrichtungen – hier Aufrichten, dort Herabsinken – aufeinander reagierend, heben sich die beiden hellen Körper vom summarisch angedeuteten, dunklen Untergrund ab.

Das zweite Schutzengelbild, *Tobias mit dem Engel Raphael*³¹⁷, stellt eine selten dargestellte Szene aus dem 6. Kapitel des Buches Tobias dar. In einer griechischen Übersetzung des verschollenen hebräischen Originaltextes wird Folgendes berichtet: Nach der Zerstörung des israelitischen Königreichs wurde der alte Tobias in Ninive gefangen genommen. Alt und erblindet sah er sich gezwungen, seine materielle Not zu lindern und seinen Sohn Tobias nach Ekbatana in Medien auszusenden, um hier Geld abzuholen, das ihm Anverwandte schuldeten. Auf seiner langen Wanderung in Begleitung eines Weggefährten, der sich später als Erzengel Raphael enthüllte, erreichte



Abb. 133: Tobias mit dem Engel Raphael, Diözesanmuseum, Brixen.

der Jüngling das Ufer des Tigris. Beim Fußbad im Fluss von einem riesigen Fisch bedroht, sprang er erschreckt in Sicherheit, wurde aber vom Engel angewiesen, den Fisch an Land zu ziehen und mit ihm gemeinsam zu verspeisen. Herz, Leber und Galle aber sollte er sorgfältig aufbewahren, um damit später Wunder zu bewirken.³¹⁸ Die Szene mit dem Fisch am Ufer wurde in der bildenden Kunst seltener geschildert als andere Stellen des Textes. Häufigere Darstellung fanden Tobias' Wanderung in Begleitung des Engels, das gemeinsame Fischmahl oder die Heilung der Augen seines Vaters (mit der Fischgalle). Mildorfer wählt so wie im Hagar-Bild den Moment höchster dramatischer Spannung, in welchem der Engel seinen Auftrag vermittelt, dessen Inhalt Tobias noch nicht versteht (Abb. 133). Auch hier geht es dem Maler um die Berührung von Mensch und Geisteswesen. Wie in einer Momentaufnahme ist der tänzerische Bewegungsablauf in dem Augenblick festgehalten, als der Engel neben Tobias aufsetzend diesen mit zwingender Geste im Ansatz zur Flucht zurückhält und ihn auf seine Aufgabe mit dem Fisch verweist. Durch dieses unvermutete Innehalten der Bewegung ergibt sich Tobias' ungewöhnliche Haltung mit der geknickten Körperachse und wird die Serpentinlinie der überlängerten Gestalt des Raphael verständlich. Die Figuren rotieren um eine imaginäre, zwischen ihren beiden Körpern stehende Senkrechtachse im Gegenuhrzeigersinn, wobei die ausgestreckten Arme, Beine und Flügel wie die Blätter eines Windrades vom Schwung erfasst sind, der auch die flatternden Gewänder aufbauscht. Um die beiden Körper, deren Beine den Boden kaum berühren, in einer sicheren Ponderation zu verankern, bedurfte es einer großen Vorstellungsgabe des barocken Malers, der ja nur im Rahmen der gestellten Akademie-modelle Körperstudien betreiben konnte. Was dem Auge unserer Zeit aus einer bis auf die Spitze getriebenen Körperbeherrschung in Sport und modernem Tanz geläufig ist, war im 18. Jahrhundert nur intuitiv erfassbar. In der



Abb. 134: Ignaz Günther, Schutzengel, Koprivna, Pfarrkirche.

ausgewogenen Komposition halten sich die schwerelosen Figuren wie im Tanz gegenseitig in Balance. Bis auf die skizzenhaft am Horizont des Wassers angedeutete Stadt und einen schmalen Streifen von Uferböschung im Vordergrund scheint kein realer Rahmen die Handlung zusammenzuhalten. In rokokohafter Weise befinden sich die Figuren gleichsam im Atmosphärischen. Hier sind starke Anklänge an süddeutsches Rokoko spürbar. Die labil wirkenden Figuren mit den langen, klar umrissenen Armen und Beinen, mit den herzförmigen Gesichtern, deren Lockenumrahmung an Rokokoschnörkel erinnert, könnte man ins Malerische übertragene Figuren des bayrischen Bildhauers Ignaz Günther nennen. Wie wir gesehen haben, hatte Mildorfer 1753 Gelegenheit, den begabten jungen Bildhauer aus München kennenzulernen, der in diesem Jahr nicht nur die Wiener Akademie besuchte, sondern sogar den großen Wettbewerb gewann. Da die



Abb: 135. Fisch, Detail aus Abb. 133.

Malereiklassen auch von Bildhauern besucht wurden und das „desegno“ als gemeinsame Grundlage zu Malerei und Bildhauerei von ein und demselben Professor unterrichtet wurde, kam es hier auf jeden Fall zu Kontakten zwischen Mildorfer als Lehrer und dem anregenden Vertreter der bayrischen Bildhauerei. (Auch bei den Akademiekollegen Maulbertsch und Bergl hinterließ Günther nachhaltigen Eindruck). Es ist immer schwierig, im künstlerischen Austausch den „Gebenden“ vom „Nehmenden“ zu un-

terscheiden. Fest steht jedenfalls, dass Mildorfers Engelbilder Assoziationen zu Günthers Altarausstattung in Koprivna bei Olmütz wachrufen, welche Mildorfer von seiner Arbeit in der mährischen Wallfahrtskirche Dub an der March (1756) leicht besuchen konnte (Abb. 134). Noch frappierender ist die Ähnlichkeit mit Günthers späteren Münchner Werken, wie der großartigen Schutzengelgruppe von 1763 (heute im Münchner Bürgersaal, vor der Säkularisation Eigentum der Schutzengelbrüderschaft bei der Karmeliten-Klosterkirche St. Nikolaus). Auch im Farbkanon ist das Bild typisch rokokohaft und steht in gewisser Weise den Venezianern um Tiepolo näher als der österreichischen Malerei um Troger.

Aus den vier Brixener Gemälden sticht *Tobias mit dem Engel Raphael* durch seine extreme Expressivität und Dynamik hervor. Mit ungehemmter, rasanter Pinselführung baut der Maler in langen Zügen das hell beleuchtete Inkarnat der jugendlichen Gestalten auf, lässt sich das Gewand im Vordergrund wie rote Felsen aufschichten und gegen den Himmel wuchtig ausflattern. Auch hier vibrieren die Gesichter gleichsam aus innerer Gemütsbewegung, strahlt ein übernatürliches Licht, in welchem die Schwingen des Engels scheinbar im Äther schwimmen. Im Vordergrund begnügt sich Mildorfer mit einigen sicheren Pinselstrichen, um das grüne Ufer anzudeuten und das Wasser, aus dem der Fisch gerade springt, in Blau und Weiß glitzern zu lassen (Abb. 135).

Das Thema des jungen Tobias ist reich an Symbolik, die in der Geschichte unterschiedlich ausgelegt wurde. Einerseits steht schon der Fisch als Symbol für Christus, andererseits galt auch Tobias, der dem Vater durch Auflegen der Fischgalle das Augenlicht wiederherstellte, immer als Gleichnis für Christus, der dem blinden Volk das Licht Gottes bringt. In Mildorfers Bild liegt die Emphase, ganz typisch für einen Maler der Empfindsamkeit, im Vorbildcharakter, den der junge Protagonist durch sein Vertrauen auf den Engel und seine innige Beziehung mit



Abb. 136: Der Engel trägt Habakuk zu Daniels Errettung in die Löwengrube, Diözesanmuseum Brixen.

ihm annimmt. Durch Tobias' Vermittlung soll der devote Betrachter des 18. Jahrhunderts den Glauben an die Fürsprache des Engels erfahren.

*Der Engel trägt Habakuk zu Daniels Errettung in die Löwengrube*³¹⁹ bezieht sich auf Daniel 14, Vers 35–36 (Abb. 136). Die Legende berichtet aus der Babylonischen Gefangenschaft, in der Daniel als Knabe am Hof Nebukadnezars als Berater und Traumdeuter wirkte. Nach der Eroberung Babylons durch den Perserkönig Kyros entwickelte sich zwischen diesem König und Daniel eine Freundschaft. Als Daniel jedoch eines Tages das Götzenbild Bel zerstörte und den geheiligten babylonischen Drachen tötete, richtete sich das Volk auf und zwang den König, den Verräter zu den Löwen in die Zisterne werfen zu lassen. Am siebenten Tag jedoch fand der König den Gefangenen, von den Löwen unberührt und durch Brot und Brei des Propheten Habakuk gespeist. Durch das Wunder bekehrte sich der König darauf Daniels Bekenntnis an. Als Antwort auf den unerschütterlichen Glauben Daniels hatte Gott einen rettenden Engel beauftragt, Habakuk am Haarschopf aus Galiläa zur Löwengrube zu tragen, um Daniel mit Speisen zu versorgen. Auf unserem Bild spielt sich die Begebenheit im Inneren der überkuppelten Zisterne ab. Daniel, offenbar im Gebet überrascht, blickt mit ekstatischem Ausdruck über seine rechte Schulter zur ersehnten rettenden Erscheinung auf. Neben ihm kauern sanft die Löwen wie domestizierte Tiere, aus den Mauerfugen des antikisierenden Innenraumes sprießen Gewächse, im Vordergrund ist etwas Gras am kalten Boden angedeutet. Auch hier verrät Daniels abgewandte Schulterhaltung sein Erschrecken vor der hell leuchtenden Erscheinung. Durch sie sind Daniels Gesicht und seine gefalteten Hände in ein überirdisches Licht getaucht, während das dumpfe Kellergemäuer im Halbdunkel bleibt.

Ein schmaler, vertikal durchlaufender Graben trennt Daniel von der Engelgruppe. Diese Zäsur ist inhaltlich durch den geistigen Dialog zwischen Engel und dem Be-

tenden überbrückt, kompositionell aber durch analoge Farben und die auf einander abgestimmte Körpersprache der beiden Figuren. (Das Inkarnat des Engels und Daniels Gewand entsprechen einander sowie das Blau an den Gewändern von Habakuk und Daniel, während das Ockergelb des Engelgewandes in der Farbigkeit der Löwen wiederkehrt). Wie in den anderen drei Bildern fällt auch hier die körperliche Verwobenheit der Figuren auf, die ohne einander zu berühren in dasselbe Kräftespiel gebunden sind. In einer Drehung seines Oberkörpers blickt der Engel über seine rechte Schulter auf Daniel herab, der wiederum den Blick in einer Gegenrotation über seine abgewandte Schulter zum Engel erhebt. In bewusstem Verzicht auf Überschneidungen agieren beide in geschmeidigen Drehungen wie Schauspieler, die dem Zuseher nicht den Rücken bieten dürfen. Auch hier soll der empfindsame Zuschauer aus Mitgefühl mit dem Opfer zu einer ethischen Einsicht gebracht werden.

Im vierten Bild schließlich handelt es sich nicht um Elias mit dem Engel, sondern um Bileam. *Bileam neigt sich vor dem Engel mit dem Schwert*³²⁰ geht auf das 4. Buch Moses (Numeri), 22. Kapitel zurück. Hier wird vom mesopotamischen Wahrsager und „Hörer Göttlicher Reden“ Bileam (Balaam) berichtet. Der Magier wurde vom Moabitenkönig Balak ausgesandt, um die aus Ägypten heranziehenden Israeliten zu verfluchen. Nach anfänglichem Zögern machte sich Bileam endlich unschlüssig auf den Weg, um die Israeliten zu verdammen. Als seine Eselin stehen blieb, weil ein Engel ihren Weg verstellte, versuchte Bileam, des Engels nicht gewahr, das Tier durch Schläge zum Weitergehen zu zwingen. Nachdem ihn die Eselin jedoch mit menschlicher Stimme ansprach, offenbarte sich auch ihm der Engel. Erst jetzt wurde sich Bileam seiner Schuld bewusst, fiel reumütig auf die Knie und segnete die Israeliten, anstatt sie zu verfluchen (Abb. 137). „Da öffnete der Herr dem Bileam die Augen. Und er sah den Engel des Herren am Wege stehen, sein Schwert gezückt in



Abb. 137: Bileam neigt sich vor dem Engel mit dem Schwert, Diözesanmuseum Brixen.

seiner Hand. Da verneigte er sich und warf sich auf seine Stirne“, heißt es im 31. Vers.

In Übereinstimmung mit den drei anderen Bildern des Zyklus konzentriert sich Mildorfer auch hier auf die psychologisch-lehrhafte Aussage der Bibelstelle. Die meisten Künstler wie Rembrandt, Luca Giordano und viele andere schilderten die Bileam-Geschichte in der dramatischen Szene, in welcher der Prophet auf seine Eselin einschlägt. Mildorfer aber zeigt nicht den Konflikt mit dem widerspenstigen Tier, der zu spektakulärer Ausschmückung einlädt, sondern den mystischen Augenblick von Bileams Offenbarung, als ihm der Engel die Augen öffnet. Nicht in seiner irrigen Handlung, sondern im Bewusstwerden der tieferen Wahrheit seines Auftrages ist Bileam wiedergegeben. Durch sein mystisches Erlebnis wird er dem Betrachter zum Vorbild. Der meist prominent dargestellte Esel ist hier zu einem Attribut reduziert und so unauffällig, dass das Bild zunächst als *Schutzengel des Elias* benannt wurde.

In Erkenntnis seines Unrechts fällt Bileam voll Reue vor dem Engel mit dem ausgestreckten Schwert auf die Knie. Unter dem flutenden roten Tuch, das schwer über Haupt und Schultern zu Boden fällt, lässt sich die kniende Körperhaltung nur erahnen. Die linke Hand demütig an die Brust gelegt, mit der Rechten unter dem Eindruck der Begegnung schreckhaft ausfahrend, verneigt sich der Greis, seines Irrtums bewusst, vor dem Engel. Mit großer Sensibilität ist der Kontrast zwischen Mensch und Engelsgestalt herausgearbeitet. Blockhaft umfängt der rote Umhang in schweren, unbelebten Bahnen den alten Mann. Die Hände sind derb und knöchern, Bart und Haupthaar wie mit ausgetrocknetem Pinsel grob aufgelegt. Der Engel wirkt dagegen stilisiert. Von den Zehenspitzen seines linken Fußes bis hinauf zum flammenartig ausladenden Gefieder schraubt sich diese überirdische Erscheinung wie eine Rocaille in die Höhe (Abb. 138). Der auffallend weich modellierte, unverhüllte Oberkörper kontrastiert zum erdigen Inkarnat des alten Mannes, das



Abb. 138: Engel, Detail aus Abb. 137.

auf Mischtönen von Braun, Rot und Grün aufgebaut ist. Aber trotz der flüchtigen Erscheinung des Engels wirkt die Darstellung durch die teilweise parallel laufenden Körperteile der Figuren blockhaft.

Mildorfer baut an allen vier Gemälden den Farbauftrag, italienischer Tradition folgend, in mehreren Schichten übereinander auf. Eine rötlich braun gefärbte Grundierung mit Leimemulsion umreißt die nicht näher definierten, groben Flächen von Vorder- und Hintergrund, darüber sind in heller Tempera Gesichter, Inkarnat und Gewänder in unterschiedlich pastoser Weise aufgetragen, während die stärksten Farbakzente in der obersten Schicht mit kraftvollen, offenen Pinselstrichen in Ölfarbe aufgesetzt sind.³²¹ Bei der Darstellung des Elementes „Zeit“ greift er auf die Manieristen des 16. und 17. Jahrhunderts zurück, die in Abkehr von harmonischer Statik ihr Interesse auf komplizierte Bewegungsdarstellungen richteten. Um die Handlung im wesentlichsten Augenblick zu erfassen, wird die Aktion auch von Mildorfer mitten im Bewegungsablauf „eingefroren“. Dadurch entstehen in allen vier Bildern Körperhaltungen, die nur aus der zeitlichen Abfolge verschiedener Bewegungsstadien zu verstehen sind. Der Betrachter wird aufgefordert, selbständig mit- und weiterzudenken, sich also nicht nur emotionell, sondern auch intellektuell in die Darstellung einzustimmen. Dieser Kunstgriff wird bewusst eingesetzt, um eine Spontaneität herzustellen, die beim Betrachter eine unmittelbare Mitempfindung anregen soll.

Bei der Suche nach einem möglichen Auftraggeber zu den vier Gemälden tapen wir im Dunkeln. Weder Quellen noch Literatur geben irgendeinen Hinweis auf die Umstände ihrer Entstehung. Sollten sie sich tatsächlich zur Zeit des Ankaufes schon in Südtirol befunden haben, ließe sich über eine Herkunft aus dem nur einige Kilometer außerhalb Sterzings gelegenen Schloss Wolfturn in Mareit hypothetisieren. Für diese Annahme würde die Tatsache sprechen, dass die Freiherren von Sternbach, seit

1750 Besitzer von Schloss Wolfthurn, wie schon erwähnt, mehrmals als Auftraggeber der Malerfamilie Mildorfer aufgetreten waren.³²² Wolfsgruber weist nachdrücklich auf die im Original erhaltenen, rosa-grau marmorierten Rahmen der Brixener Bilder hin, die nach seiner Auffassung demselben Farbkanon entstammen wie die Stuckierung der Innenräume von Schloss Wolfturn. Andererseits könnten die Bilder auch im Auftrag einer der zahlreichen Engelbruderschaften entstanden sein, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts noch recht weit verbreitet waren. In das geistige Konzept dieser stark gefühlsbetonten und auf die individuellen Bedürfnisse der Mitglieder ausgerichteten Bruderschaften, welche kontemplative Andacht betrieben, würden sich die vier Schutzengelbilder gut einfügen. Da die Szenen mit Hagar, Tobias und Daniel aber alle den Hinweis auf lebenserhaltende Nahrung beinhalten, wirft sich die Frage auf, ob der ursprüngliche Bestimmungsort der vier Gemälde nicht das Refektorium eines Klosters war. Auf den Gemäldezyklus des Martin Johann Schmidt, des sogenannten Kremser Schmidt, der für den Speisesaal des Benediktinerklosters Seitenstetten neben Szenen aus dem Neuen Testament auch teilweise die gleichen alttestamentarischen Begebenheiten wie in Brixen darstellte, wurde bereits hingewiesen. Alle Themen nehmen hier Bezug zur symbolischen Bedeutung von Speise und Trank.³²³ (Im Kollegiatstift Spital am Pyhrn behandelte er um 1774 noch einmal dieselben, für ein Refektorium geeigneten Themen.³²⁴) Ein Vergleich von Mildorfers Brixener Bildern mit den inhaltsgleichen des Kremser Schmidt macht deutlich, mit welcher unterschiedlichen Auffassungen sich die beiden Maler der Gestaltung derselben Themen näherten. Die Seitenstettener Tafeln von M. J. Schmidt sind breitformatig und etwas größer (84 x 189 cm). Die wesentlich kleineren Figuren sind hier tiefer in den breiten Landschaftsraum gesetzt und agieren in einem nach allen Seiten hin abgeschlossenen Raum, in welchen der Betrachter aus erhöhtem Standpunkt Ein-



Abb. 139: Kremser Schmidt, Hagar in der Wüste, Seitenstetten.

blick erhält (Abb. 139). Mildorfer dagegen wählt einen viel engeren Bildausschnitt, wodurch die ganz in den Vordergrund gerückten, wesentlich größeren Figuren den Bildern einen intimeren Charakter geben. Auf nebensächliche Details, die den Darstellungen erzählerischen Charakter geben, ist verzichtet. Keine der im Troger-Umkreis so weit verbreiteten und in Mildorfers Frühwerk oft verwendeten Repoussoirfiguren treten hier als Vermittler zwischen Betrachter und Darstellung auf. In allen vier Gemälden wählt Mildorfer einen ganz schmalen fingierten Aktionsraum für die Figuren, sodass beide Gestalten „en face“ dargestellt und auf den Betrachter bezogen sind. Durch dieses Öffnen nach vorne erklären sich die manierten, fast tänzerischen Verwindungen ihrer Körper. Wie

aus Tableaux vivants scheinen die biblischen Figuren dem Betrachter die Begebenheiten direkt zu erzählen, um ihn zur Teilnahme mitzureißen. Insofern kommt Mildorfer dem allgemein als Reformkatholizismus bezeichneten religiösen Verständnis der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entgegen, welches auf kontemplative Verinnerlichung des Individuums zielte.

Niemals unsensibel für das soziale Umfeld seiner unterschiedlichen Aufträge, gab Mildorfer in seinen Werken mitunter übersteigerte Antworten auf die Frage nach Aufgabe und Zweck des jeweiligen Vorwurfs. Wir denken hier insbesondere an seine Schlachtenbilder, die in ihrer aufreißenden Realistik den Rahmen jedes Vergleichsmaterials sprengen. In seinen Gemälden aber, die wir unter dem



Abb. 140:
Allegorie der
Frömmigkeit, Som-
merrefektorium
Seitenstetten.



Abb. 141: Allegorie
der Arbeit,
Sommerrefektorium
Seitenstetten.

Begriff *Empfindsamkeit* zusammengefasst haben, in seinen Andachtsbildern, zu denen wir auch die vier Schutzengelbilder zählen, liegt der Zweck in der religiösen Erbauung des Betrachters. Aufgabe des Künstlers ist es hier, ein „sentiment de l'existence“ im Rousseau'schen Sinn, als unmittelbarste, subjektivste Ausformung eines geistigen Gehaltes zu vermitteln.

In der Deckenmalerei legt Mildorfer mit zunehmendem Alter immer weniger Gewicht auf figurenreiche Ausschmückung seiner Themen und konzentriert sich stattdessen auf wenige Hauptfiguren, die sich meist von einem lichten Himmel abheben. Im Festsaal des Esterházy-Schlusses Fertöd (1768) zieht Apollo begleitet von Putti und Genien auf seinem Sonnenwagen über ein weites, leeres Himmelszelt (Abb. 162). Einige Jahre zuvor hatte Mildorfer bereits die Kapelle des Schlosses mit der *Darbringung der Stephanskrone* freskiert. Auch hier beschränkt sich die Darstellung auf die Muttergottes und den vor ihr knienden heiligen Stephan, wobei die beiden Figuren in ihrer Handlung von einer Scheinkuppel umfassen und für den andächtigen Kirchenbesucher gleichsam in den irdischen Raum gesenkt sind. Auf die Fertöder Fresken und die darin verwendete typisch ungarische Sonderform der Architekturmalerei wird im entsprechenden Kapitel weiter unten näher eingegangen.

Im Sommer 1763 erhielt Mildorfer den Auftrag, drei Kuppelfelder des neu gestalteten Sommerrefektoriums im Benediktinerkloster Seitenstetten (Niederösterreich) mit den Allegorien von Frömmigkeit, Theologie und Mäßigkeit zu bemalen.³²⁵ Bevor sich Abt Dominik Gussmann entschied, den freskalen Deckenschmuck in einer Arbeitsaufteilung zwischen Mildorfer als Figurenmaler und Franz Joseph Wiedon als Architektur- und Dekorationsmaler zu lösen, hatte sich der Kremser Schmidt für den Alleingestalter dieses Speisesaals betrachtet. Dies ist umso mehr verständlich, als er neben den oben genannten Tafeln insgesamt schon neunzehn Gemälde für diesen

Raum geschaffen hatte. Als sich der Abt jedoch für die beiden Wiener Maler entschied, nachdem er eigens in die Hauptstadt gereist und mit Wiedon einen Generalvertrag ausgehandelt hatte, wurde der Figureschmuck der drei Gewölbekuppeln Mildorfer übertragen. Dies bewirkte beim Kremser Maler große Verstimmung, der er auch unverhüllten Ausdruck verliet.³²⁶ So begann denn Mildorfer im August mit dem Figurenprogramm und malte, dem geistigen Konzept der Auftrag gebenden Benediktiner entsprechend und auf die Lokalität beziehend, drei allegorische Szenen. Dem Benediktiner Leitspruch *ora et labora* sind zwei Felder der Decke gewidmet, während im dritten an den maßvollen Umgang mit Speis und Trank erinnert wird. Von einfachen, gemalten Rahmen umschlossen, bilden die querovalen Malflächen den intellektuellen Mittelpunkt in Wiedons stuckornamentaler Dekoration. Ohne jede scheinperspektivische Quadratur täuschen Mildorfers Darstellungen über den relativ niedrigen Plafond hinweg, als sich die Wolken der Szenen illusionistisch über den Bildrahmen in den Realraum herabzusenken scheinen. Zur Verdeutlichung der *Frömmigkeit* genügt dem Maler eine weibliche Personifikation, die von herumschwirrenden Engelchen mit dem Kreuz, dem Weihrauchgefäß, der Bibel und dem Rosenkranz versorgt wird (Abb. 140). In demutsvoller Haltung kniet sie in den rosa Wolken vor einem hellblauen Himmel. Die spielerischen Putti, der helle Farbkanon und die galante Auffassung der weiblichen Figur, deren blondes Haar von einem zarten blauen Band geziert wird, entsprechen ganz der Weltsicht des Rokoko. Zur Darstellung von *Arbeit* als einem weiteren Bestandteil des strengen Horariums benediktinischen Klosterlebens greift der Maler etwas weiter aus und versucht die metaphysische Bedeutung des Begriffes zu verdeutlichen (Abb. 141). Nicht auf körperliche Arbeit nimmt er Bezug, sondern auf die geistige Anstrengung, welche das Studium der Theologie erfordert. Durch diese Arbeit im übertragenen Sinn werden die Mönche



Abb. 142: Allegorie der Mäßigkeit, Sommerrefektorium Seitenstetten.

an die Gnade des Ordenslebens herangeführt, denn wer fleißig wie die Bienen studiert, wird den Reichtum des mönchischen Lebens erfahren. (Auch das Schulwesen, als wichtiges Anliegen der Benediktiner, wird hier angesprochen.) Das Auge Gottes erfüllt den Himmel mit hellem Licht, vor dem die Dreiergruppe – Weisheit mit Szepter und Spiegel, Glaube mit Kreuz und Kelch, Abundantia mit dem Füllhorn – auf einer Wolke lagert. Drollige Putti, welche die Attribute Bienenkorb und Spiegel tragen und sich an den Gaben des Füllhorns ergötzen, geben der Szene bei aller Tiefe des Gehalts einen heiteren Rokokocharakter. Vor Übermut aber warnt die Allegorie der *Mäßigkeit*, die, ebenfalls in einer Wolke sitzend, in einer Hand den Zügel hält und in der anderen einen Laib Brot. Denn nicht jeden Tag muss es fette Braten in der Art des Geflügels geben, das auf einer Schüssel neben ihr liegt. Die Mäßigkeit ist mit dem traditionellen lila Gewand bekleidet, denn diese Farbe entsteht aus einer Mischung der Gegensätze von Rot und Blau, genauso wie das richtige Maß für ein Getränk aus einer Mischung von Wein und Wasser entsteht (Abb. 142). Die prallen Engel auf den Wolken scheinen dem Mischen von Wein mit Wasser eine spielerische Freude abzugewinnen. So bringt auch diese Szene den gelehrsamem Gehalt auf eine vermenschlichte Art in den klösterlichen Alltag. Ohne jede Theatralik und ohne Pathos wird ein Konzept übermittelt, mit dem sich die Angesprochenen identifizieren und dem sie leicht folgen können. Gerade bei einem kontemplativen Orden wie den Benediktinern wurde an einfühlsames Hinhören auf Gott appelliert und an größere Eigenverantwortlichkeit der Individuen. Deshalb weist sich auch dieser Freskenschmuck als typisches Beispiel des Malers der Empfindsamkeit aus.

ANMERKUNGEN

- 302 M. Krapf, Paul Troger, Joseph Ignaz Mildorfer, Michelangelo Unterberger: Beiträge zur Tiroler Antiklassik in Wien, in: Kunsthistoriker II. Nr. 4/5, Wien 1985.
- 303 H. C. Robbins Landon, Haydn at Eszterháza, 1766–1790, London 1978.
- 304 Vgl. zu Haydns Experimentierfreude in Estehaza: Georg August Griesinger, Biographische Notizen über Joseph Haydn, Leipzig 1810.
- 305 A. C. Dies, Biographische Nachrichten von Joseph Haydn, Wien 1810, S. 40.
- 306 J. Ringler, Die barocke Tafelmalerei in Tirol, in: Tiroler Wirtschaftsstudien, 29, Innsbruck, München 1973, S. 155.
- 307 F. A. Maulbertsch-Ausstellung anlässlich seines 250. Geburtstages, Wien, Halbtorn, Heiligenkreuz-Gutenbrunn 1974, Kat. Nr. 21, S. 174.
- 308 J. Ringler, Kunstgeschichtliche Streifzüge um Telfs, in: Heimatbuch Telfs 1955, S. 255; W. Köberl, Josef Ignaz Mildorfer und seine Nordtiroler Werke, in: Der Schlern, XLIII, 1969, S. 300.
- 309 G. Ammann, in: Barock in Tirol, Innsbruck, 1980, S. 168.
- 310 Sammlung Pfatschbacher, Linz.
- 311 Wien, Graphische Sammlung Albertina.
- 312 Wien, Barockmuseum Belvedere, Inv. Nr. 1653.
- 313 Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. 2077.
- 314 Leihgabe der Familie Tratter, ohne Inventarnummern.
- 315 Öl über Tempera auf Leinwand, 127,5 x 91,6 cm.
- 316 Derlei Vernachlässigung von Detailschilderung fiel schon bei der Pieta von Telfs auf, wo Marias linke Hand mit dem Haupt Christi in einer Farbinsel zusammenfließt. Aber auch in den 1756 entstandenen Gemälden in Dub an der March gibt es ähnliche Lösungen.
- 317 Öl über Tempera auf Leinwand, 127,8 x 90,7 cm.
- 318 L. Reau, Iconographie de l'Art Chretien, II. Teil, Paris 1956, S. 321.
- 319 Öl über Tempera auf Leinwand, 133 x 91,2 cm.
- 320 Öl über Tempera auf Leinwand, 132,4 x 90,7 cm.
- 321 Dem Restaurator der Gemälde, Herrn Hans Beskoller, sei an dieser Stelle für seine mündlichen Mitteilungen gedankt.

- 322 Kreuzwegzyklus für die Mariahilf-Kapelle in dem damals Sternbach'schen Schloss Grabenstein in Mühlau bei Innsbruck, 1735 von Mildorfers Vater unter Mitarbeit des Sohnes ausgeführt, ferner zwei Motivtafeln die Mildorfer sen. 1741 für eben jenes Schloss Wolfthurn bei Sterzing schuf.
- 323 Neben „Hagar in der Wüste“ und „Daniel in der Löwengrube“ beinhaltet der Zyklus hier weitere alttestamentarische Themen, wie „Abraham bewirte die Engel“ (Gen. 18. 2ff) oder „Esau bringt Jakob das Wildbret“ (Gen. 27. 30–32). Diesen alttestamentarischen Szenen sind in Seitenstetten solche aus dem neuen Testament, wie „Christus erscheint den Aposteln bei verschlossenen Türen“ (Lk. 24, 41–43) und „Christus mit den Jüngern im Ährenfeld“ (Mt. 12, 1–5), sinnbezogen gegenübergestellt.
- 324 R. Feuchtmüller, *Der Kremser Schmidt*, Innsbruck, Wien, 1989, S. 61 (Seitenstetten), S. 111 (Spital am Pyhrn).
- 325 Stiftsarchiv, Seitenstetten, P. Josef Schaukegel, *Notata Privata*, 1763, Karton 33 A. Fasz. Malerrechnungen.
- 326 Seitenstetten, Stiftsarchiv, *Notata Privata*, 1761, zitiert bei: P. Weichesmüller, *Pater Josef Schaukegel*, *Ottobauern* 1978, S. 434, und R. Feuchtmüller, *Der Kremser Schmidt*, Innsbruck, Wien 1989, S. 588.

UNGARN

Nach der Jahrhundertmitte verlegte Mildorfer, wie die meisten der österreichischen Barockkünstler und viele seiner Akademiekollegen, die Tätigkeit mehr und mehr nach Ungarn. Gerade in den Jahren, als er eine Familie aufbaute,³²⁷ hatte er nicht nur die finanzielle Absicherung durch seine Professur verloren, sondern war auch Opfer der allgemein ungünstigen Auftragslage in Wien geworden. Während in Österreich unter dem Druck der anhaltenden Kriege allmählich jede Kunstentfaltung erlahmte, die Staatskasse am Rande des Abgrundes laborierte und manch ehemals mächtiger Auftraggeber in den finanziellen Ruin getrieben worden war, setzte in Ungarn gerade jetzt eine rege Bautätigkeit ein. Viele Wiener Meister und Künstler, die in der Kaiserstadt arbeitslos geworden waren, fanden nun in diesem, nach der langen Unterdrückung durch die Osmanen zu neuem Leben erwachten Kronland Arbeit.

Ungarn, welches nie Reichslehen war und stets auf seiner ständischen Verfassung bestand, stellte Maria Theresia bei ihrem Regierungsantritt vor eine delikate Situation, welche sie nur mit diplomatischem Feingefühl meistern konnte. Aus einer ambivalenten Beziehung zum Reich entwickelten sich in Ungarn grundsätzlich zwei Typen von Untertanen und Auftraggebern.

1741 wurde der ungarische Landtag einberufen, auf dem beschlossen wurde, die junge Habsburgerin zur Krönung nach Pressburg einzuladen, um dadurch die Präsenz der apostolischen Königin im eigenen Land zu unterstreichen. Außerdem wurde vonseiten des ungarischen Adels nach zähen Verhandlungen mit aller Macht die Aufrechterhaltung alter ständischer Vorrechte der Länder der heiligen Stephanskronen erzwungen. Hier entfaltete sich der erklärte „ungarische“ Aristokrat und Kirchenfürst, welcher nicht müde wurde, ständische Vorrechte und die Eigenständigkeit des ungarischen Königreiches innerhalb der Habsburgermonarchie zu betonen. Durch

Neu- und Umbauten der Königsresidenzen in Ofen und Pressburg sollte die intensive Beziehung zur ungarischen Königin und Trägerin der heiligen Stephanskronen bekräftigt werden. Am ungarischen Landtag wurde auch bestimmt, dass die Bischofstühle von nun an nur mehr durch Ungarn besetzt werden sollten. Die bischöflichen Residenzstädte hatten außer der Kathedrale auch einen Bischofspalast sowie ein Seminar zu unterhalten, welche vom ungarischen Ordinarius kaum verlassen werden sollten. Deshalb gingen jene Kirchenfürsten nun mit großem Ehrgeiz daran, Kathedralen und Bischofspaläste um- und neuzugestalten. Als Beispiele seien die Domkirchen von Győr (Raab) und Vác (Waitzen) genannt sowie die später entstandenen Bischofsresidenzen in Szombathely (Steinamanger) und Veszprém (Weißbrunn). Hierher gehört auch die künstlerische Gestaltung des damals ungarischen Schlosses Halbturn, welches seine ursprüngliche Bestimmung als Sommersitz des Pressburger Hofes erfüllte. Weiters wurde die Herrschaft Ungarisch-Altenburg (Magyaróvár)³²⁸, deren Verwaltung seit 1765 der ungarischen Hofkammer oblag, neu ausgestattet und schließlich die ungarische Hofkanzlei in Wien. Aufträge im Zusammenhang mit diesen großen Repräsentationsbauten, deren Bauherren im Religiösen immer noch einer gesteigerten Barockfrömmigkeit nachhingen und im profanen Bereich Ungarns Geschichte mit traditionellen Mitteln verherrlichten, gingen jedoch nicht an Mildorfer, sondern hauptsächlich an seinen begnadeten Schüler Maulbertsch und dessen Mitarbeiter.

Mildorfer hingegen, als Akademieprofessor und durch seine kaiserlichen Aufträge für Franz Stephan von Lothringen im inneren Kreis des Wiener Hofes bekannt, fand in Ungarn eher bei der zweiten Kategorie von Auftraggebern Arbeit. Es waren jene Vertrauenspersonen Maria Theresias, die nun in der Reichshauptstadt hohe Hofämter bekleideten. Nachdem sich die neu gekrönte Königin

von Ungarn erst einmal militärische Hilfe durch Stände und kaisertreue Aristokraten gesichert hatte, galt es, in einem zweiten Schritt den ungarischen Hochadel durch neu geschaffene Ämter der zentralistischen Regierung und Verwaltung stärker als bisher an den Kaiserhof zu binden. Durch die großzügige Zuteilung jener ungarischen Ländereien, die während der Türkenkriege als Aufmarschzone entvölkert und verödet waren, schuf sich die „ungarische Königin“ eine begüterte loyale Hocharistokratie, deren Rolle nun weniger eine militärische als eine politische im weiteren Sinn war. Durch Verleihung von Würden und Privilegien gelang es ihr, sich aus jener Gruppe von Magnaten eine Schicht von verlässlichen Beamten aufzubauen, die weniger auf ihren ungarischen Rechten bestand.

Hier war der kultivierte, kunstsinnige Aristokrat internationalen Zuschnitts entstanden, der nun Energie, Vermögen und Ehrgeiz einsetzte, um jene Lebensform zu schaffen, deren Vorbild in Wien und seiner Umgebung bereits überholt war. Alte ungarische Burgen und Festungen wurden zu modernen bequemen Anwesen umgebaut und neue Schlösser wurden errichtet, in welchen nun eine moderne, galante Lebensform voll aufblühte. Um die Ämter an der ungarischen Hofkanzlei und Hofkammer zu bekleiden, zogen die Günstlinge und Vertrauensmänner Maria Theresias, wie Franz (Ferenc) Graf Eszterházy und Fürst Anton (Antal) Grassalkovich, entweder nach Wien oder in die Städte mit ungarischen Behörden. In Pressburg und Ofen errichteten sie prächtige Stadtpaläste nach Wiener Vorbild. Auch die Fürsten Esterházy konnten sich nun auf ihren großen Besitzungen ganz einer Luxusentfaltung nach französischem Vorbild hingeben. Aus den Reihen dieser nach Wien orientierten Magnaten, die im Bannkreis des kaiserlichen Hofes Karriere gemacht hatten, erhielt Mildorfer seine Aufträge. Zur Ausstattung ihrer Paläste am Stadtrand oder der Schlösser auf den großen Besitzungen holten sie sich gerne Künstler aus dem Umfeld der Wiener Akademie, die ja dem kai-

serlichen Hofbauamt direkt unterstellt war. Zur Gestaltung eines eleganten, sorgenfreien Lebensraumes nahm man sich französische Muster zum Vorbild und richtete sein Augenmerk weniger auf die eigene rühmliche Vergangenheit als vielmehr auf zeitlose Ideale, die man, dem neuen Zeitgeschmack entsprechend, aus mythologischen Themen schöpfte. Im religiösen Bereich wurden empfindsam gestaltete Themen in Auftrag gegeben, die zur stillen Andacht eines aufgeklärten Katholizismus anregen sollten. (Auch Balthasar Moll schuf häufig gemeinsam mit Mildorfer Werke für diese der moderneren Lebensauffassung und Ästhetik näherstehenden Adelligen, die ihre Paläste nicht mehr mit großen Historien und Repräsentationsthematik schmückten.)

Den ersten ungarischen Auftrag hatte Mildorfer bereits 1754 von Maria Theresias Schatzmeister Franz Graf Esterházy von Galántha (1682–1754) oder, noch wahrscheinlicher, von dessen gleichnamigem Sohn und Nachfolger erhalten. Der ältere Graf hatte in seinen letzten Lebensjahren den niederösterreichischen Landschaftsbaumeister Franz Anton Pilgram nach Pápa gerufen, um die seit dem 17. Jahrhundert im Besitz seiner Familie stehende mittelalterliche Burg in einen großartigen, modernen Schlossbau zu verwandeln. 1752 wurde das alte Schloss abgetragen und der Neubau war bereits 1754, im Todesjahr des Erbauers, weitgehend vollendet.³²⁹ Das Schloss ging dann auf die Söhne des Schatzmeisters über. Nikolaus (Miklos) wurde Diplomat und lebte meist im Ausland, Karl (Karoly, 1725–1799) wurde Domherr von Gran (Esztergom) und schließlich Bischof von Waitzen (Vác). Franz Esterházy jun. aber (1715–1785) war hauptsächlich an Wien gebunden, wurde später ungarischer Hofkanzler und war am Hof eine wichtige und beliebte Person. Da er im Beraterumfeld Franz Stephans von Lothringen eine bedeutende Rolle spielte, ist anzunehmen, dass er es war, der Mildorfer als Freskant nach Pápa engagierte. In den Aufzeichnungen des Oberhofkammermeisters



Abb. 143: Aufnahme Christi in den Himmel, Deckenfresko, Schlosskapelle in Pápa.

Khevenhüller kehrt Franz Esterházy's Name, oft auch sein Kosenamen „Quinquin“ in allen möglichen Angelegenheiten, sowohl offizieller als auch gesellschaftlicher Art, ständig wieder. (Sein Kosenamen Quinquin führte zu Spekulationen, dass er zu der gleichnamigen Figur in Richard Strauss' *Rosenkavallerie* Pate gestanden habe.) Franz Esterházy kannte Mildorfers Arbeiten in der Savoyisch-Liechtensteinischen Ritterakademie³³⁰, wo er selbst seit 1751 als „Directorialhofrath“ die Funktion eines „Commissares“ bekleidete. Aber auch Mildorfers Fresken im Hofburgtheater, dem er ja seit 1752 in seinem Amt als Oberdirektor über beide Hoftheater vorstand, waren ihm bekannt. Ebenso die Fresken im Menageriepavillon und der Kapuzinergruft. Franz Esterházy jun., der als Großmeister der Freimaurerloge L'Orient 1785 unter den Klängen von Mozarts eigens für ihn komponierten Freimaurischen Trau-



Abb. 143a: Christus, Detail aus Abb. 143.

ermusik begraben wurde, konnte sich mit Franz Stephans Kunstauffassung bestens identifizieren und übernahm mit Joseph Ignaz Mildorfer einen Künstler aus seinem engen Kreis. Die auf das Wesentliche reduzierte Auffassung des Malers, der zu diesem Zeitpunkt bereits Abstand vom Pathos des Spätbarock genommen hatte, entsprach seinen eigenen, „modernen“ Ansichten. Ab 1754 freskierte Mildorfer nun die Kapelle im Ostrakt des Schlosses von Pápa mit einer empfindsam aufgefassten *Aufnahme Christi in den Himmel* (Abb. 143).

Auch wenn wir keinen Kontrakt mit Mildorfer kennen, kann seine Autorenschaft an der Schlosskapelle als gesichert gelten und das Entstehungsdatum um 1754 angenommen werden.³³¹ Sowohl das Gesamtkonzept der malerischen Gestaltung dieser intimen Kapelle als auch das Verhältnis der gemalten Figurengruppen zur großen leeren Himmelsfläche knüpfen direkt an das Fresko in der Kapuzinergruft, 1753–54 an.³³² Eine einfach gerahmte Flachkuppel wird von Pendentifs aufgefangen, in denen durch illusionistische Grisaillemalerei vollplastische Engel vorgetäuscht sind. Auch in der Gestaltung der restlichen Wandflächen durch *stucco finto* übernahm Mildorfer das Schema der Kapuzinergruft.

Die gefühlvoll gestaltete *Aufnahme Christi in den Himmel* entspricht bereits dem Geist des Rokoko und hat wenig gemein mit dem viel pathetischer vorgetragenen Typus des *Aufstieges Christi*, wie er noch eine Generation früher verstanden wurde. (Als Beispiel des älteren Typus sei Paul Trogers *Aufstieg Christi*, 1730, in Sankt Andrä an der Traisen zum Vergleich heranzuziehen.) Hier war Christus ganz im Sinne des Barock als Triumphantor und Überwinder von Tod und Hölle majestätisch und einschüchternd dargestellt (Abb. 144). Keine dreißig Jahre später stellte Mildorfer nun einen jugendlichen Auferstandenen dar, der in einer Art Darbringungsgeste zum Himmel blickt und in solchem Maß vermenschlicht wirkt, dass er gelegentlich als *junger Märtyrer* interpretiert



Abb. 144: Troger, Auferstehender, Entwurf zu St. Andrä, Ferdinandeum Innsbruck.

wurde. Anknüpfend an das dekorative System der Kapuzinergruft, deren Architekturmalerei Mildorfer schon in der Entwurfszeichnung genau festgelegt hatte, fasste er auch in Pápa den gesamten Malgrund von Kuppel, Pendentifs und aufgehender Wand durch feine Stuckimitation zusammen. Bei der Gestaltung kleinerer Innenräume wurde meist kein spezialisierter Architekturmaler herangezogen, da der Figurenmaler die Scheinarchitektur in seine Komposition miteinbezog. Mildorfer war stets ein gewandter Dekorationsmaler. (Schon an der Kuppel des Hafnerbergs hatte er mit seiner knolligen Balustrade ein eigenwilliges, die üblichen Schemen eines spezialisierten Architekturmalers durchbrechendes Beispiel gegeben.) In



Abb. 145a, b, c: Engel mit den Marterwerkzeugen,
Schlosskapelle Pápa.

Pápa wirkt die Malerei der sphärischen Dreiecke durchaus raumvertiefend, während in der *stucco finto*-Umrahmung der kreisrunden Flachkuppel auf jede illusionistische Erhöhung des Realraumes verzichtet wird. Hier öffnet ein dekorativer Rahmen aus stilisierten Akanthuswellenranken über einer Art Triglyphenleiste den Ausblick auf den weiten Himmel. (Unweit von Pápa hatte Troger zehn Jahre früher an der Decke der Sankt-Ignatius-Kirche von Raab [Győr] eine ganz ähnliche Rahmung vorgegeben.) Am Deckenspiegel von Pápa blickt der jugendliche Erlöser halb stehend, halb in den Wolken kniend in demütiger Haltung seinem göttlichen Vater entgegen (Abb. 143a). Engel unterstützen die Auffahrt in den Himmel, indem sie behutsam die Wolken nach oben heben. Ein Putto flattert um den ausgestellten Fuß Christi, den er in einer Geste von Zärtlichkeit küsst. Weitere Engelsgrup-



pen füllen den leeren Himmel mit Girlanden. Sowohl die skulpturenhafte Grisailleengel der Penentifs als auch Christus sind in starker Untersicht gegeben, obwohl das zentrale Gemälde einseitig über den Altarraum gestellt ist. Gottvater ist im hellen Grün der Wolken kaum ausnehmbar, aber die Erkenntnis seiner allmächtigen Güte drückt sich im hingabevollen Gestus des erlösten Sohnes aus. Mildorfer verstand die Religiosität eines aufbrechenden neuen Zeitalters, in welchem die Menschen nicht durch großes Pathos eingeschüchert wurden, sondern sich in Vorbildern wiederfinden, sich mit ihnen identifizieren und ihnen nachleben sollten. Im versöhnlichen

Stimmungsgehalt ist die Darstellung in gewisser Weise diesseitig und für den Menschen begreiflich geworden.

Durch die helle Farbgebung ist die Schlosskapelle von Pápa in eine Sphäre reinsten Rokokos gehoben. Vor einem hellblauen Himmel sinken durchsichtig gemalte Engel auf rosa Wolken nieder. Nur die scharlachrote Draperie des Auferstandenen und die blaue Bekleidung des Engels, der ihn in den Himmel trägt, sind von intensivem Ton. In den Flügelchen der Putti und in deren Gewändern verwendet Mildorfer dasselbe eigenartig klare Grün, das auch in der Schlosskapelle von Fertöd auffallen sollte. Mildorfer fasste die Schlosskapelle von Pápa als einen einheitlichen Andachtsort auf, in welchem auch die untergeordneten Wandflächen auf das Hauptthema Bezug nehmen. So gehören die Grisailleengel mit den Leidenswerkzeugen Christi inhaltlich bereits zum Deckenfresko. Die sphärischen Dreiecke sind illusionistisch zu dreidimensionalen Räumen vertieft. In ihnen sitzen die Engel, von raumschaffenden Voluten überdacht, auf den fingierten Kämpfern von gemalten Lisenen (Abb. 145a, 145b, 145c). Mit seinem empfindsamen Konzept zielt Mildorfer in Verzicht auf jeden ostentativen, die intime Religiosität störenden Prunk auf eine konzentrierte Frömmigkeit der Betrachter.

Offenbar arbeitete Mildorfer auch weiterhin für Franz Graf Esterházy jun., denn 1758 erhielt er von ihm acht Gulden für eine Lieferung zwischen Wien und Győr. Ob sich dieses Honorar auf den Transport von Gemälden für Schloss Pápa bezieht oder vielleicht auf Lieferungen für das Esterházy-Schloss in Cseklész, welches Franz Esterházy jun. neu ausgestalten ließ, ist nicht bekannt. Interessanterweise wurde auch Franz Anton Pilgram im selben Jahr mit einem größeren Betrag für Lieferungen auf derselben Strecke vom Grafen entlohnt.³³³ Ein näherer Zusammenhang ist nicht bekannt. (Es könnte sich bei beiden Künstlern auch um Arbeiten für die Einsiedelei in Majk gehandelt haben, die der Graf nach Pilgrams Plänen ausführen ließ.)

Im dichten Netz der untereinander immer wieder verwägerten ungarischen Magnatenfamilien verwundert es nicht, wenn Künstler von einem Haus zum nächsten empfohlen wurden. So lässt sich die Chronologie der Arbeiten, die Mildorfer für den ungarischen Adel und die bedeutendsten Hoffunktionäre ausführte, wie an einem roten Faden entlang der verwandtschaftlichen Verbindungen seiner Auftraggeber verfolgen. Von Schloss Pápa (1754) führt die Spur nach Pressburg in die Familie des ungarischen Kammerpräsidenten Antal Grassalkovich³³⁴. Dieser hatte mehrere Kinder, die er mit den Nachkommen der vornehmsten Häuser vermählen konnte. Seine Tochter Therese heiratete Janos Graf Forgach von Halič (Gács), während sich sein Sohn Antal II. im Jahr 1758 mit Maria Anna Esterházy (geb. 1739), einer Tochter des nachmaligen Fürsten Nikolaus Esterházy, vermählte.³³⁵ So hatte Mildorfer, als er in den frühen 60er-Jahren die Kapelle des Pressburger Stadtpalais des Grafen Anton Grassalkovich freskierte, den Schwiegersohn jenes Nikolaus Esterházy, des Prachtliebenden, zum Auftraggeber. Grassalkovich' Schwager aber, Janos Graf Forgach, der Gemahl seiner Schwester Therese, war wohl der Bauherr von Schloss Halič (Gács), dessen fantastischer Festsaal ebenfalls von Mildorfer freskiert wurde.

Nachdem Anton II. Grassalkovich eine Zeit lang mit seiner Gemahlin im Esterházy-Palais in Pressburg (Bratislava) gelebt hatte, ließ er sich hier Anfang der 60er-Jahre sein eigenes Stadtpalais vom Wiener Baumeister Andreas Mayerhofer erbauen.³³⁶ Von den Plänen des väterlichen Grassalkovich-Schlusses in Gödöllő beeinflusst, beeindruckte dieses Palais durch die Vermittlung einer ländlichen Atmosphäre, obwohl es sich, zwar von einem schönen Park umgeben, doch mitten in der Stadt befand.³³⁷ In der Palastkapelle hat sich die Freskenausstattung an Flachkuppel, Altarraum und aufgehender Wand erhalten und wurde in letzter Zeit versuchsweise Mildorfer zugeschrieben (Abb. 146).³³⁸ Auch ohne archivalischen Beweis



Abb. 146: Scheinkuppel und Hl. Dreifaltigkeit, Kapelle des Grassalkovich-Palais, Bratislava.



Abb. 147: Heilige Dreifaltigkeit, Kapelle des Grassalkovich-Palais, Bratislava.

können wir uns dieser Zuschreibung anschließen, da der figurative Teil der Fresken stilistisch nahtlos in Mildorfers späte Schaffensperiode (Seitenstetten, 1763) und insbesondere in den Umkreis seiner gesicherten ungarischen Aufträge (Esterháza, 1764–1766) einzureihen ist. Außerdem entsprach das Profil des Künstlers ganz den Anforderungen des Grafen Grassalkovich, dieses aufgeschlossenen Protégés Maria Theresias. Das Thema der *Heiligen Dreifaltigkeit* sollte zur stillen, aufgeklärten Religiosität seiner Zeit dienen. Der Saalraum ist durch eine konsequent durchgeführte Scheinkuppel illusionistisch überhöht und im Osten an der gerade abgeschlossenen Wand zu einem fingierten Altarraum mit Kolossalordnung erweitert. Im Dreiecksgiebel dieses gemalten Altars erinnert das Allianzwappen der Familien Esterházy und Grassalkovich an die glückliche Verbindung dieser beiden Familien. Die Gesamtansicht der Stirnwand ist durch ein später aufge-

stelltes Altargemälde, *Martyrium der Heiligen Barbara*, unterbrochen, weshalb nicht ersichtlich ist, ob die fingierte Altarwand auch figürliche Darstellungen umfasste. Vielleicht umschloss der Architekturrahmen auch ein früheres Gemälde. Nachdem an der Decke über dem Altar die *Heilige Dreifaltigkeit* dargestellt ist, hätte sich eine *Himmelfahrt Mariae* als Ergänzung angeboten. (Schon in Neustift bei Brixen erfüllte Mildorfers Gemälde der Himmelfahrt Mariae den Zweck, mit dem darüber liegenden Dreifaltigkeitsfresko von Waldmann ein inhaltlich Ganzes zu ergeben.) Für den Pressburger Altar ließe sich zum Beispiel über Mildorfers Skizze *Himmelfahrt Mariae* der Sammlung Reuschel (Nationalmuseum in München) spekulieren, deren Ausführung bis heute nicht bekannt ist (Abb. 84).³³⁹

Mit der *Heiligen Dreifaltigkeit* kehrte Mildorfer im Deckenfresko über dem Altar erneut zu einem Thema



Abb. 148a: Gottvater und Engel, Detail aus Abb. 147.

Abb. 148b: Orgelepore, Kapelle des Grassalkovich-Palais, Bratislava.

zurück, das ihn in verschiedenen Formen immer wieder beschäftigt hatte. Aber die Auffassung war über die Jahre eine andere geworden. Vom älteren Ansatz, die Trinität mit illusionistischen Mitteln als abstrakte Idee darzustellen, reifte das Anliegen, einen vermenschlichten Glaubensinhalt sichtbar zu machen. Nicht mehr die in helle Farbe aufgelöste und dadurch in unmaterielle Ferne entrückte Dreifaltigkeit kommt zur Darstellung, sondern Christus als historische Figur, der von der Heiliggeisttaube überstrahlt neben Gottvater auf Wolken sitzt (Abb. 147). Ein flatterndes Engelchen sieht gleichsam als Beobachter auf die Strahlenquelle herab und lässt die Trinität dadurch noch näher rücken. Nicht einmal Gottvater wirkt ungreifbar fern, sondern scheint dem irdischen Bereich nahe. Von einem großen Engel, dessen Beine und Schwingen den gemalten Bildrahmen überdecken wird er auf einem Wolkenkissen über den Altarraum emporgehoben. In dieser Assistenzfigur greift Mildorfer auf seine eigene Typenfindung des Engels im Benedikt Fresko am Hafnerberg von 1755 zurück (Abb. 148). Die Physiognomie des herabsehenden Christus ist uns aus den allegorischen Figuren in Seitenstetten (1763) wohl vertraut. Tatsächlich wirkt der Erlöser mit dem schwungvoll gezeichneten, an den Winkeln zu einer Art Lächeln hinaufgezogenen Mund etwas feminin. Wieweit die schwarzen Konturen am Gesicht den Alterungsprozess des Freskos reflektieren oder auf spätere Retuschen zurückgehen, ist schwer zu beantworten (Abb. 149).

Das nur minimal über das Mittelschiff herausragende Querschiff der Kapelle ist an der nördlichen Stirnwand durch ein gemaltes Fenster scheinbar verlängert und trägt an der südlichen Wand die Darstellung der Heiligen Familie. In den Eckpunkten der aufgehenden Wand sind vier ganzfigurige Evangelisten in Grisaille gemalt, nämlich in der Südwand Markus mit dem Löwen bzw. Matthäus mit dem Engel und an der Nordwand Lukas mit dem Stier und der jugendliche Johannes mit dem



Abb. 149: Christus unter dem Kreuz, Detail, Kapelle des Grassalkovich-Palais, Bratislava.

Adler (Abb. 149a). Dem Altar gegenüber ist die westliche Kapellenwand durch das Fresko einer Pieta gestaltet, über der sich eine in Scheinarchitektur gemalte Musikempore öffnet. Wenn die vier Evangelisten, die Pieta und das Tondo mit der Heiligen Familie monochrom gehalten sind und dreidimensionale Plastik vortäuschen, so entfaltet sich im Bereich der weiteren Scheinarchitektur ein wahres Rokoko-Farbenspiel. Von der Balustrade der Orgelempore ragt ein einzelnes Kornett neben einer angelehnten Gambe in den virtuellen Raum. Die rokokohafte Durchdringung von Realraum und Scheinraum, die verspielte Ausschmückung im Detail und die



Abb. 149a: Kapelle des Grassalkovich-Palais, Bratislava, Blick gegen Osten.

helle Polychromie verleihen dem intimen Kapellenraum fast etwas Theatralisches (Abb. 148a). So sind dekorative Elemente wie Musikinstrumente und lustig zwischen der gemalten Balustrade hervorguckende Kinderköpfe als galante Details in hellen Pastellfarben gemalt. Die Architekturmalerei ist zart, sowohl in der hellgrünen und rosa Farbgebung als auch in der wiederholten Verwendung von flachem Laubwerk und Girlandendekor. Wie in der Schlosskapelle von Pápa ist das zentrale Gemälde von einem fingierten vegetabilen Geflecht gerahmt. Dieselbe Rahmung verwendete Mildorfer übrigens noch einmal im Sommerrefektorium des Benediktinerklosters Seitenstetten. Die aufwendige, den gesamten Innenraum füllende Architekturmalerei ist typischer Bestand mildorferischer Wandmalerei auf ungarischem Boden. Hier in Ungarn bildete sich ein ganz spezieller Illusionismus aus, der aber anders zu verstehen ist als die Scheinarchitektur, die etwa hundert Jahre früher alle Möglichkeiten illusionistischer Raumerhöhung ausgeschöpft hatte. In der beginnenden Spätphase, als Mildorfer für feudale Auftraggeber in Ungarn arbeitete, wurde Architekturmalerei wohl als „trompe-l'œil“ verstanden, aber nur mit dem

Ziel, eine nicht vorhandene Wandgliederung der Innenräume durch Malerei zu simulieren. Vor diesem Hintergrund konnten sich die Figurendarstellungen wirkungsvoll und menschnah entfalten. Keine unendliche Höhe oder Tiefe wurde vorgespiegelt, sondern lediglich ein einnehmendes Ambiente geschaffen, welches den Rahmen für elegante Profanräumlichkeiten und farbenfrohe Sakralräume schuf. Da das dekorative Element im Grassalkovich-Palais solch einen breiten Raum einnimmt, muss man sich hier eine ähnliche Arbeitsaufteilung zwischen Figuren- und Dekorationsmaler wie in Šaštín vorstellen.

Die Idee, den gesamten Plafond eines Gebäudes mit einer Kombination aus Scheinarchitektur und *stucco finto* auszumalen, ist nicht neu. Schon 1747 hatte Paul Troger bezüglich der Deckengestaltung am Dom von Brixen die Vorteile einer Gesamtausmalung gegenüber einer Aufteilung in Stuck- und Freskenoberflächen betont. In den Verhandlungen mit dem Domherrn, Carl Graf von Recordin, sprach er sich über diese „*neyerste und in den Kkirchen, so stark mit marmor verkleidt, yberaus wohlstehente Fason*“ sehr positiv aus, nicht zuletzt aus praktischen Gründen. Da sich an den Flächen weniger Verschmutzung durch Staub, Ungeziefer etc. ansiedeln könne als auf Stuck, bleibe die helle Farbigekeit besser erhalten. In Ungarn ging man einen Schritt weiter, indem auch die aufgehende Wand in diese Gesamtdекoration einbezogen wurde. Šaštín, wo Chamant vom Paulinerorden als Dekorateur gewählt wurde, stellt ein eindrucksvolles Beispiel dar. Denn nun griff man jene Dekorations- und Bühnenmaler auf, die im Atelier der Galli-Bibienas in Wien herangebildet wurden. Außer Chamant kommt für das Grassalkovich-Palais auch der zweite Theatermaler des Franz Stephan von Lothringen in Frage. Franz Joseph Wiedon, Mildorfers Schwiegervater, hatte bei Fernando Galli-Bibiena gearbeitet und wird schon 1729 anlässlich seiner Heirat in Wien als kaiserlicher Theatermaler bezeichnet.³⁴⁰ Dies wäre eine Erklärung für die auffallende Ähnlichkeit,

welche die Architekturmalerei der Grassalkovich-Kapelle mit Ferdinando Galli-Bibienas fingiertem Kuppelbau im Oratorio di Sta. Maria del Serraglio in San Secondo, Parma, hat.³⁴¹

Antal II. Grassalkovich vermittelte nach erfolgreichem Bau seiner Pressburger Residenz dem Schwager Janos Forgach sowohl Architekt als auch Maler für die Umgestaltung seines Schlosses in Halič (Gács). Ein Umbau des alten Sitzes dieser bemerkenswerten Familie, der unter anderen ein Fürstprimas entstammte, begann bereits 1736. Der Name des Architekten Mayerhofer findet sich aber erst später in den Rechnungsbüchern.³⁴² Wir wissen weiters, dass Janos Forgachs Witwe im Jahr 1767, leider ohne Angabe von Künstlernamen, eine Rechnung von 18 985 Forint bezahlte.³⁴³ Was Mildorfer betrifft, gibt es zwar keinen Kontrakt, aber aus Stilvergleich muss man Klara Garas recht geben, die erstmals unseren Maler als Autor der Fresken in Schloss Halič vorstellte.³⁴⁴

Die Ausmalung des prunkvollen Festsaaes dieses Schlosses stellt den Höhepunkt in Mildorfers spätem Schaffen dar. Noch einmal holte der Maler zu einem gigantischen Gesamtwerk aus, indem er den großen Saal in ein Schulbeispiel von „l’art pour l’art“ verwandelte.

Der zwei Stockwerke hohe Raum ist von der fingierten Sockelzone bis hinauf zur reich verzierten Hohlkehle mit einem Netz von gliedernden Architektur- und Stuckelementen bemalt. Wandpilaster alternieren mit goldpunzierten Flächen, von denen sich allegorische Grisaillefiguren abheben (Abb. 150). Wieder an anderer Stelle öffnet sich die Wandfläche in einer diaphanen Raumerweiterung zu vorgetäuschten Emporen, in denen man unter aufgezogenen Vorhängen in die toten Spiegel dieser Altane blicken kann. Darunter werden dem Auge galante Spielereien von wasserspeienden Maskerons und in Kaskaden über Wandbrunnen rieselnde Wasserscheier vorgetäuscht. Daneben wieder sind reale Portale von einem *trompe-l’œil* aus altarartigen Nischen umfassen. Auf die gliedernde



Abb. 150: Halič, Forgach-Schloss, Festsaal, Scheinarchitektur.

Scheinarchitektur ist eine oberste dekorative Schicht aufgelegt, die in hellen Pastellfarben mit kantigen Schattenzonen einen feinen Stuck vortäuscht. Ganz im Zeichen des Rokoko füllen hier Ranken- und Laubwerk, Vasen und Kartuschen jede verfügbare Fläche. Auch Musikinstrumente mit Noten, die an den eleganten Zeitvertreib des „*diletto musicale*“ erinnern, durften nicht fehlen (Abb. 151). Offenbar dem Geschmack des Auftraggebers nachkommend, gelang es dem Freskantem diesen Festsaal in eine theatralische Scheinwelt zu verwandeln, die aus einem gewissen Eklektizismus schöpft. In der Flächengestaltung durch *stucco finto* spürt man den Versuch, sich am *goût modern* zu orientieren, während im Übergang von aufgehender Wand zur figuralen Gestaltung des Spiegelgewölbes auf ältere Lösungen zurückgegriffen wird. An

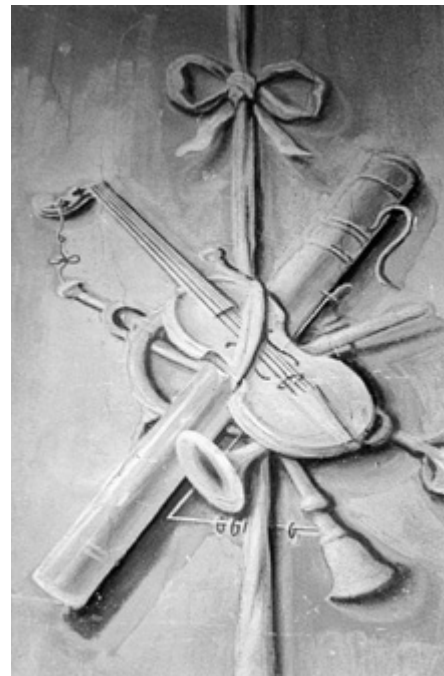


Abb. 151: Halič-Festsaal, Detail, Musikinstrumente.



Abb. 152: Apollo am Sonnenwagen, Halič, Festsaal,

dieser Stelle krönt eine breite Frieszone den zweigeschossigen Raum, wodurch das verspielte Ambiente etwas abrupt endet. Garas hielt Franz Joseph Wiedon für den Architekturmaler des Festsaaes, unserer Meinung nach finden sich aber mehr Hinweise auf Jean-Joseph Chamant und dessen Gestaltung der Wallfahrtskirche von Šaštín. Auf seine Rolle als bevorzugten Theater- und Dekormaler der lothringischen Künstlerkolonie um Franz Stephan von Lothringen, für den er in Holič, Šaštín sowie im Gestüt Kopcány arbeitete, wurde bereits hingewiesen. In Halič kann man sich eine ähnliche Arbeitsaufteilung zwischen Mildorfer und Chamant vorstellen wie in Šaštín.

Am Plafond von Halič fehlt jedes architektonische Detail. Der Deckenspiegel wird zum Träger von mythologischen und allegorischen Handlungen, die sich im freien Himmel abspielen. Mit einer Freude am leeren Raum verteilt Mildorfer seine mythologischen Figuren in lose aneinandergereihten Gruppen. Im Konzept sind verschiedene Schichten übereinandergelagt. Sowohl inhaltlicher

als auch kompositioneller Höhepunkt ist Apollo, der, auf einem Sonnenwagen stehend und von einem Genius bekrönt, auf den Betrachter heruntersieht (Abb. 152). Mythologische Figuren, die wir bereits aus dem Pavillon von Schönbrunn kennen, führen unseren Blick von der Randleiste des Saales zu ihm hinauf. Über der gemalten Balustrade sitzt der weinlaubbekränzte Bacchus neben der Jagdgöttin Diana, die mit ihrem Hund und einer etwas zweifelhaft aussehenden Hirschkuh auf ihren Bereich als Herrin der freien Fluren hinweist (Abb. 153). Über diesen erdverbundenen Gottheiten ruht auf einer Wolkenbank links das Liebespaar Venus und Mars, während rechts, von ihnen abgewandt, Jupiter mit Blitzbündel und Adler zum Sonnengott überleitet (Abb. 154). Mars steht halb aufgerichtet neben Venus, deren Körper von einem Tuch kaum verhüllt ist. Der Kriegsgott trägt wohl Helm und Brustpanzer, hat aber seinen Schild abgelegt und blickt in friedvoller Zuwendung auf die Geliebte, denn im Zeichen der Venus ruhen die Waffen. Um den Frieden noch



Abb. 153: Bacchus und Diana mit Merkur, Halič, Festsaal,



Abb. 154: Jupiter, Halič, Festsaal.



Abb. 155: Venus und Mars, Halič, Festsaal.



Abb. 156: Flora unter Blumengirlanden, Halič, Festsaal.



Abb. 177: Ceres, Halič, Festsaal.



Abb. 158: Kronos, Halič, Festsaal.

einmal zu unterstreichen, gleitet Merkur, die bewaffneten Puttos mit strenger Geste auf ihren Platz verweisend, vom Himmel herab (Abb. 155). Er, der Friedensunterhändler, deutet ein neues Zeitalter an, in welchem nicht blutige Kriege regieren sollen, sondern die Menschen durch friedlichen, ertragreichen Handel höhere Ziele erreichen mögen. Vielleicht beabsichtigte der Auftraggeber hier einen subtilen Hinweis auf die Rolle der Familie Forgach, die durch die Salzlager in Halič einer breiten Schicht von Bürgern zu ökonomischem Aufschwung verholfen hatte. Putti, die im lichten Äther mit Blumengirlanden herumflattern, weben eine lose Verbindung zur gegenüberliegenden Längsseite. Hier bildet Flora im hellen Licht als Verkörperung des Frühlings ein Pendant zur Bacchusgruppe des Herbstes. Zum Glück hat sich diese galante Szene erhalten, während unmittelbar angrenzende Flächen zugrunde gingen und nur noch notdürftig rekonstruiert werden konnten (Abb. 156). In einer dritten Gruppe



Abb. 159: Morgengöttin Selene, Halič, Festsaal.

sind Sommer und Winter vereinigt. Auf einem Wolkenbett wird Ceres in einer burlesken Atmosphäre von Engelchen umflattert, die mit Ährenbündel und der Sichel, den Attributen des Sommers, ausgestattet sind. Sie schleppen Körbe voll Rosen und einen schützenden Strohhut herbei. Neben Ceres hat ein Feldarbeiter den Rechen über die Schulter geworfen (Abb. 157). Ganz abgedrängt und von einer düsteren Wolke verdeckt lugt Boreas missgünstig hervor. Auch Kronos darf in diesem tief sinnigen Programm nicht fehlen, der als alter beflügelter Mann mit der Sense auf Vergänglichkeit und die Flüchtigkeit der Zeit anspielt (Abb. 158). Aber noch eine weitere ideelle Ebene ist in dem komplexen Programm verkörpert. Dem Sonnen-

gott Apoll ist die Mondgöttin gegenübergestellt. Mit einer Eule sitzt die Verkörperung der Nacht in einer Mondsichel und wird – trostreicher Ausdruck des wieder heranzubrechenden Tages – von einem Putto aus einem Gefäß mit Tau benetzt (Abb. 159). Hier manifestiert sich möglicherweise freimaurerisches Gedankengut mit der gerne verwendeten Anspielung der Antipoden von Licht und Dunkelheit. (Leider ist auch hier der originale Farbcharakter kaum noch wahrnehmbar). Stilistisch nimmt der Deckenschmuck von Halič, wie wir sehen werden, eine Mittelstellung zwischen den Fresken des Menageriepavillons und denjenigen im Festsaal von Fertöd ein. Einige Figuren, wie Venus, Merkur und Bacchus, sind genaue Zitate aus Schönbrunn, der Sonnengott aber nimmt die Figur des Apollo vom Deckengemälde in Fertöd vorweg. Ein gültiges Urteil über die Qualität der Malerei erweist sich durch den schlechten Erhaltungszustand als problematisch. Seit der ersten Veröffentlichung der Fresken durch Klara Garas wurde die fehlende Substanz des Freskos wiederhergestellt, wobei der Originalzustand einiges eingebüßt hat. An manchen Flächen ist die Farbe sehr verwässert, an anderen Stellen haben Retuschen das Erscheinungsbild verändert. In der Verteilung der Figuren billigt Mildorfer der Atmosphäre größeren Raum zu als in Schönbrunn, trotzdem ist der Himmel noch wesentlich mehr bevölkert als im Fresko des Esterházy-Schlusses Fertöd, das keine zwei Jahre später entstehen sollte und schon ganz die Sprache des Klassizismus spricht.

Nikolaus Joseph Esterházy (1714–1790) hatte als zweitgeborener Sohn der fürstlichen Linie zunächst eine steile Militärkarriere verfolgt, war Oberst des Husarenregimentes Gyulay, spielte besonders in der Schlacht von Kolin eine entscheidende Rolle, wofür er von Kaiserin Maria Theresia mit dem Mariatheresienorden dekoriert wurde. Seit 1764 war er Hauptmann der ungarischen Leibgarde in Wien und wurde als kurböhmischer Wahl- und Krönungsbotschafter bei der Kaiserkrönung Josephs II. in

Frankfurt von Goethe als imposante Erscheinung beachtet und erwähnt. Als er seinem Bruder Paul Anton 1762 als Majoratsherr nachfolgte und über große Geldmittel verfügen konnte, ließ er das Jagdschloss in Süttör in der Nähe des Neusiedler Sees umbauen und schuf hier das viel gerühmte „Esterházyische Feenreich“³⁴⁵. Dieses Projekt, dem der Fürst den Beinamen der „Prachtliebende“ verdankte, stellte den Höhepunkt feudaler, galanter Lebensführung in Ungarn dar und demonstrierte wie kein anderes Unternehmen die starken Bande zum Kaiserhaus.³⁴⁶

Für Nikolaus „den Prachtliebenden“ war Mildorfers Name nicht nur aus Wien ein Begriff, sondern er kannte auch seine Arbeiten im Pressburger Stadtpalais seiner Tochter Maria Anna, der Gemahlin von Antal II. Grassalkovich. Dass sich Fürst Esterházy für Mildorfer und nicht den genialen Maulbertsch entschied, spricht für die Tatsache, dass der ehemalige Akademieprofessor mehr den frankophilen Vorstellungen des Fürsten entsprach. 1764 berief er ihn nach Esterháza, wo er ihn bis 1767 beschäftigte.³⁴⁷ In einer zeitgenössischen Beschreibung wird von den zahllosen Lustbarkeiten geschwärmt, die auf diesem riesigen Areal mit seinem Opernhaus, einem Diana- und einem Sonnentempel, einer kleinen Pagode und anderen Lustgebäuden stattfanden.³⁴⁸ In einem Gemälde von Gaetano Pesci, das sich im Ungarischen Architekturmuseum in Budapest befindet, ist das Schloss von der Gartenseite her abgebildet und lässt rechts und links die Fassaden des Opernhouses und eines weiteren Gebäudes erkennen, die beide in der zeitgenössischen Beschreibung erwähnt, aber leider inzwischen zugrunde gegangen sind. Dass Joseph Haydn eine seiner kreativsten Perioden in dieser ästhetischen, von der Hektik der Großstadt abgeschirmten Umgebung ausleben konnte, ist sattem dokumentiert.³⁴⁹ (Nach Fürst Esterházy's Tod versuchte sein Schwiegersohn, Antal Grassalkovich, Joseph Haydn als Hofkomponisten zu gewinnen, dieser lehnte aber ab und ging nach London). Wiener Architekten und Baumeister wurden zum Umbau nach



Abb. 160: Fertöd, Schlosskapelle, Blick in die Kuppel.



Abb. 160a: Engel auf Scheinarchitektur, Detail aus Abb. 160.

Fertöd berufen, wobei die Namen Jean Nicolas Jadot, Melchior Hefele und Jakob Ferdinand Mödlhammer in der Kunstforschung auftauchten. Aus der Mitte der 1760er-Jahre kennen wir Zeichnungen von Melchior Hefele, die sich Fertöd zuordnen lassen. Auch reiste dieser zum Umbau der Bischofsresidenz von Passau direkt aus Fertöd an. Trotzdem herrscht bis heute Unklarheit über die letztgültige architektonische Autorschaft des Schlosses. Im Ungarischen Landesarchiv Budapest befindet sich ein 1765 datierter Brief Hefeles, in dem von einigen Entwurfszeichnungen zur Hauptfassade, der Treppenanlage und anderen Details von Schloss Esterháza die Rede ist, in dem aber auch Reisekosten für seine mehrmaligen Aufenthalte in Süttor erwähnt werden.³⁵⁰ So wie Melchior Hefele kam auch Joseph Ignaz Mildorfer mit einer Reihe von Wiener Künstlern (Balthasar Moll, Joseph Ressler, Martin Karl Kellner, dem Stuckateur des Schlossaltars, und Stefan Gabriel Steinböck) nach Esterháza, wie das Schloss nun benannt wurde. Glücklicherweise hat sich der Kontrakt vom 25. Oktober 1764 über die in Fresko mit „Architektur und Historie“ auszumalende Kapellenkuppel erhalten, den Mildorfer in Wien unterzeichnete.³⁵¹ Er verpflichtete sich darin, für ein Entgelt von 250 fl. innerhalb zweier Monate die Aufgabe zu erfüllen, selbst für alle nötigen Materialien aufzukommen und für seine eigene Verköstigung zu sorgen. Dafür wurden ihm freie Hin- und Rückfahrt und Behausung sowie die Kosten eines Maurers und eines Tagwerkers beigesteuert. Zwei Jahre später, am 11. August 1766, wurde ein weiterer Vertrag für die Freskierung des Festsalles unterzeichnet, mit der Verpflichtung, die Arbeit bis Ende März 1767 abzuschließen. Außerdem wurde vereinbart, dass Mildorfer noch drei oder vier „Kindeln“ mit Blumen zu malen hatte. Unterbringung und Kosten für die Hilfskräfte sowie der Transport wurden vom Auftraggeber übernommen.³⁵² (Zum Originaltext des Kontrakts siehe Dokumente 1764–1766).

In der Schlosskapelle griff der Maler noch einmal eine etwas altertümliche Lösung auf, indem er den elliptischen



Abb. 161: Maria und Stephan, Fertöd, Schlosskapelle.

Deckenspiegel mit einer zart aufgefassten Architekturmalerei illusionistisch überhöhte (Abb. 160). Antonio Galli-Bibienas Scheinarchitektur der Pressburger Dreifaltigkeitskirche hat hier wohl gewisse Eindrücke hinterlassen, obwohl in Esterháza nur formale Reminiszenzen anklingen, während die Idee der Illusion eine ähnliche ist, wie in der Schlosskapelle des Grassalkovich-Palais. Die Architekturmalerei bildet hier die Begrenzung, innerhalb derer die Figuren agieren, und nicht den fingierten Durchblick in einen weiten Himmel. Die himmlischen Figuren werden in einen fiktiven irdischen Raum heruntergeholt und nicht umgekehrt über die irdische Begrenzung hinweg in eine fingierte überirdische Sphäre entrückt (Abb. 160a). Über dem verkröpften Gebälk der einfachen, den realen Sakralraum in den Diagonalen gliedernden Pilaster setzt der Maler nun jeweils ein Paar von

perspektivisch verkürzten fingierten Pilastern auf. Durch diesen Kunstgriff gelingt es ihm, in der Verkleinerung und Verdoppelung desselben Motivs die Illusion eines höheren Raumes zu vermitteln. Unter diesem Dach findet nicht nur der Betrachter seinen Platz, sondern agieren auch die heiligen Figuren. Durch eine gemalte Balustrade mit freskierten Vasen leicht verschattet, flankieren diese Pilasterpaare kleine gemalte Apsiden und bilden dadurch eine abwechslungsreiche untere Zone der Scheinarchitektur. Über dem gemalten Gesims wird durch sich jäh verjüngende und flacher werdende Lisenen ein weiteres Geschoss vorgetäuscht, das ursprünglich einer Laterne als Fluchtpunkt zustrebte. Bei Umgestaltungen im 19. Jahrhundert ging diese Laterne, in der sicherlich die Taube des Heiligen Geistes untergebracht war, verloren. Die virtuellen Wandgliederungen laufen wie schon in Pressburg



Abb. 161a: Darbringung der Stephanskrone, Detail, aus Abb. 161.

vom Kuppelrand aus konzentrisch zur Laternenöffnung. Ohne eine Krümmung der Kuppelschale vorzutäuschen, sind sie also auf einen Betrachterstandpunkt unterhalb der Laterne bezogen und ergeben nur durch Verjüngung und Flächigwerden illusionistische Raumhöhe. (Hier sind formale Anklänge an Paul Trogers Fresko in der Bibliothek von Altenburg oder an C. D. Asams Fresko im Festsaal von Stift Břevnov zu beobachten, aber Mildorfer geht insofern andere Wege, als er die himmlische Erscheinung tief in den fingierten Kuppelraum herunter nimmt.)

Der größte Teil der Kuppel ist rein dekorativ gestaltet, wobei mit großer Meisterschaft hier Marmorinkrustationen, dort Steinmetz- und Stuckarbeiten vorgetäuscht werden. Begrenzt von den fingierten Pilaster- und Lisenpaaren, baut sich die figürliche Komposition in der Kuppelkalotte über dem Altar auf. Mildorfer hält sich an den Umriss eines Rhombus. Hier hat sich ein Wolkenkissen in die Scheinarchitektur herabgesenkt, auf der die Muttergottes kniet und auf den Hl. Stephan herabblickt (Abb. 161). Mit pathetischer Geste bringt ihr der erste ungarische König jene Krone dar, welche ihm der Tradition nach von Papst Silvester II. aus Rom geschickt und seither als Symbol der ungarischen Lande verehrt wurde



Abb. 161b: Hl. Stephan, Detail aus Abb. 161.

(Abb. 161a). Von Stephan dem Heiligen, dem Fürbitter seines Landes, geht ein Strahlennimbus aus, über sein eng an den schlanken Körper angeschmiegtes Gewand ist der krumme ungarische Säbel geschnallt. Auf einem roten Kissen wird das Kleinod von Engelchen emporgehoben und vom ersten Träger dieser Krone der Muttergottes ans Herz gelegt. Der jugendliche Stephan ist mit seinen überlangen Gliedmaßen, die in schwer nachvollziehbaren Verrenkungen überdehnt wirken, eine jener typischen Erscheinungen aus Mildorfers spätem Formenschatz (Abb. 161b). In einer seltsam zwischen aktivem und inaktivem Zustand schwankenden Haltung ist er halb stehend, halb gleitend wiedergegeben. Auffallend ist die Farbskala, in der das satte Grün seiner Bekleidung durch Ocker komplementiert wird. Blau kommt nur im traditionellen Gewand der Muttergottes vor. Von der feierlich auf dem prunkvollen Samtkissen präsentierten Stephanskrone über den darbringenden König und die darüber stehende Muttergottes, die in kräftigen Farben gehalten sind, führt die Darstellung in den luftigen Raum der Heiligen Dreifaltigkeit. Gottvater ist in hellstem Grün kaum wahrnehmbar, Christus unter dem Kreuz wird von einem Engel auf Wolken getragen und blickt wohlwollend auf Stephan



Abb. 162: Fertöd, Festsaal des Schlosses, Deckengemälde.

herab. Die Taube des Heiligen Geistes strahlte ursprünglich wohl aus einer Laterne, bis diese Opfer der Restaurationen des 19. Jahrhunderts wurde.

Die Figuren bilden eine Fortsetzung des Altarraumes, der ursprünglich ein Altargemälde der *Muttergottes mit dem hl. Antonius von Padua* enthielt. Eine alte Fotografie aus dem Jahr 1945 zeigt dieses Gemälde, das leider später verbrannte, und gibt eine vage Vorstellung von einer Tafel, die aus Mildorfers Repertoire stammen könnte.³⁵³ Am linken Bildvordergrund dieses Altargemäldes hält der heilige Antonius einen kleinen nackten Jesusknaben, der genauso aussieht wie auf den zahlreichen, oben besprochenen Darstellungen des Kindes mit den heiligen Eltern. Im Vordergrund rechts spielen zwei kleine Engel miteinander, wobei besonders der rechte mit dem fülligen Körper und den spitz zulaufenden Beinen fast eine Wiederholung des

Engels im *Tod des heiligen Joseph* in Dub an der March (1756) oder desjenigen im *Hl. Joseph mit dem Jesuskind* der Nationalgalerie in Pressburg (1762) darstellt. Über einem typisch Mildorfer'schen Treppenaufbau kniet die Muttergottes in einer Wolkenbank und blickt zum heiligen Antonius herab, der ihr das kleine Jesuskind darbietet. In Haltung, Geste und Haartracht ist diese Maria eine typische weibliche Figur aus Mildorfers Werk der 60er-Jahre (weibliche Allegorien in Seitenstetten oder die Figur der Ceres in Halič). Über die Farbe kann man keine Vermutungen anstellen und so bleibt das zugrunde gegangene Altargemälde von Esterháza ein Geheimnis, da es leider keinen archivalischen Hinweis gibt. (Heute befindet sich an seiner Stelle eine signierte Tafel des Felix Ivo Leicher mit der *Darbringung des Jesuskindes*, einer Szene aus der Apokalypse. Andrea Haris nimmt an, dass eine offenbar



Abb. 163a: Putti mit Kriegsattributen, Fertöd, Festsaal.



Abb. 163b: Putti mit Friedensattributen, Fertöd, Festsaal.

als Pendant zu diesem Gemälde entstandene *Verpflichtung Mariens* von Franz Joseph Wiedon stammt. Beide Bilder befanden sich seit Anfang des 19. Jahrhunderts in der Wallfahrtskirche Tétszentkút bei Pápa, bis das erstgenannte nach Fertöd kam.³⁵⁴⁾

Zwei Jahre nach Abschluss des Kapellenfreskos ließ Mildorfer erneut die Gerüste in Esterháza aufstellen, um an die Freskierung des großen Festsaales zu gehen. Im Zeitraum, der mit dem Beginn des Kapellenfreskos im Herbst 1764 und der Vollendung des Festsaales März 1767 umrissen ist, lässt sich ein erstaunlicher Gesinnungswandel des Freskantens feststellen. Inwiefern Mildorfer im späteren Werk den Vorstellungen des Auftrag gebenden Fürsten entgegenkam, der sich in der Gestaltung des zwei-stöckigen Festsaales ganz an französische Vorbilder anlehnte, kann nicht beurteilt werden. Geben uns verschiedene Vorzeichnungen zu den Fresken am Hafnerberg und denen im Menageriepavillon und in der Kapuzinergruft Einblick in den Entwicklungsprozess vom ersten *pensiero* des Malers bis zum ausgeführten Werk, so fehlt uns für Esterháza jedes Vorbereitungs-material, um allfällige Modifikationen verfolgen zu können.



Abb. 164: Aurora, Detail aus Abb. 162, Fertöd, Festsaal.

Zur Gestaltung des rechteckigen Gewölbes im Festsaal hält sich der Maler an ein ganz anderes Konzept als in der Schlosskapelle. In Verzicht auf jegliche Scheinarchitektur oder irgendwelche terrestrischen Details führt er nun den Blick ohne einen gemalten Rahmen in den unendlichen Äther. Der weite Himmel wird zum Träger einer Allegorie der Zeit und einer Verherrlichung des Auftraggebers (Abb. 162). Vom Rhythmus zwischen Tagesanbruch und dem Hereindringen der Nacht ist der Ablauf der Zeit be-



Abb. 165: Hl. Joseph, Öl auf Lwd., 3,32 x 1,65 m, Nationalgalerie Bratislava.

stimmt, worauf Aurora und ein Nachtwesen hinweisen. Aber auch vom Wandel der Jahreszeiten. Ausschnitte aus dem Zodiak verdeutlichen das zunehmende und abnehmende Licht von Sommer und Winter. Vor dieser Flüchtigkeit jedoch hat der ruhmreiche Sonnenkönig Apoll, Symbol des Lichtes und der Ratio, Beständigkeit und fungiert zugleich als Apotheose des Auftrag gebenden Fürsten. Mit weit ausholendem Peitschenschlag treibt er siegesbewusst vier Rosse über das Firmament und wird von Girlanden haltenden Putti begleitet. Schon seit Mildorfers Anfängen als Kunstgriff bewährt, lässt der Maler auch hier kleine Engelchen durch Attribute zum Verständnis der Darstellung beitragen. Sich spielerisch gebärdende, kleine „Kindl“ mit einer Art Schmetterlingsflügel tragen, vom Licht des Apoll bestrahlt, eine siegreiche Standarte, den Lorbeerkranz und das Füllhorn (Abb. 163b). Diese Symbole beziehen sich auf den wirtschaftlich erfolgreichen Auftraggeber, während ein Palmzweig den Frieden betont. Dem Licht abgewandt und schattenhaft weist eine zweite Gruppe mit den martialischen Symbolen von Helm, Lanze und Fahne auf den ruhmreichen Krieger, dessen Schlachten nun überwunden sind (Abb. 163a). Mit dem Licht einer Fackel die Dunkelheit vertreibend und den neuen Tag einleitend, streut Aurora Blumen aus (Abb. 164). Die Nacht auf der gegenüberliegenden Seite aber breitet unter einer schweren, sternbedeckten Decke neben einem dunklen Dämon ihre Fledermausflügel aus.

Dass die Darstellung auf die verschiedenen Apotheosen habsburgischer Kaiser zurückgeht, ist offensichtlich, ohne dass man direkt von Imitation sprechen könnte, da das ganze Konzept mit dem großen freien Himmelraum bereits einer anderen Auffassung entspringt. Trotzdem wollte sich Fürst Nikolaus wohl selbst ein Denkmal schaffen und scheute nicht den Vergleich mit den allerhöchsten gekrönten Häuptern. Vergleichbar mit Trogers Fresko über der Kaiserstiege der Benediktinerabtei Göttweig bezieht sich auch hier das entsprechende Tierkreissymbol



Abb. 166: Hl. Familie (Rückkehr aus Ägypten), Wallfahrtskirche, Šaštín.

auf den Auftraggeber. Über dem Haupt des apollinischen Helden weist der Schütze auf Esterházys Geburtstag am 18. Dezember hin. Auch die Anordnung der Dämonen der Finsternis mit den Fledermausflügeln rechts unterhalb des Triumphwagens ist ein Nachhall von Göttweig, allerdings in der heutigen Form ein sehr schwacher. Durch Beschädigung und starke Übermalung in der Aussagekraft stark reduziert, ist dieses späte, große Fresko von Mildorfer hauptsächlich als Beispiel seines Zugeständnisses an den Klassizismus von Interesse.

Wieweit sich die Hand unseres Malers unter den Übermalungen des 19. Jahrhunderts in den Fresken der Sala terrena verbirgt, ist kaum interessant. Hier ist das Niveau früher Darstellungen gleicher Art schlicht nicht mehr zu erkennen. Im Frühjahr 1767 war der Auftrag im „Feenreich von Esterháza“ wohl beendet. Mildorfer hinterließ offenbar einen guten Eindruck bei ihrer Majestät Königin Maria Theresia, die als Bekrönung der Aktivitäten am fürstlichen Hof im Jahre 1773 Fürst Nikolaus mit ihrem Besuch beehrte.

An Tafelgemälden gibt es kaum Zeugnisse von Mildorfers Tätigkeit in Ungarn. Außer den beiden Altarbildern der Heiliggeistkirche in Sopron (Ödenburg), auf die wir bereits eingegangen sind, kennen wir nur mehr zwei in Ungarn entstandene Bilder. *Der Hl. Joseph mit dem Jesuskind*, das heute in der Nationalgalerie in Pressburg hängt, stammte aus dem Bischofspalast von Považské Podhradie im ehemaligen Komitat Nyitra in Ungarn (Abb. 165). Ein zweites, die *Heilige Familie* darstellendes Gemälde der Wallfahrtskirche in Šaštín wird gelegentlich als sein Pendant bezeichnet, allerdings ohne Begründung. Die *Heilige Familie* für den Josephsaltar in Šaštín ist durch Quellen belegt und dokumentiert gleichzeitig Mildorfers Zusammentreffen mit dem Prior von Šaštín, Alexius Rajtovics, das im Dezember 1763 in Passau stattfand. Weshalb wurde der Vertrag gerade in Passau unterzeichnet? Eine Reihe von Zufällen gibt Stoff zu Spekulationen. Seit drei Monaten war Leopold Ernest von Firmian, der sich der großen Protektion Kaiserin Maria Theresias erfreute, Fürstbischof von Passau. Für die notwendig gewordene Umgestaltung der Bischofsresidenz bemühte dieser sich nun um den Architekten Melchior Hefe (1716–1794), mit dem Mildorfer ab 1764 gemeinsam in Fertöd arbeiten sollte. Hefe war bereits seit 1762 mit dem Umbau in Fertöd beschäftigt und konnte erst 1765, unmittelbar nach seiner Tätigkeit für Fürst Nikolaus Esterházy nach Passau kommen. Sollte Fürstbischof Firmian vielleicht auch Mildorfer als

potenziellen Freskant zur Neugestaltung seiner Residenz erwogen haben, bevor er Johann Georg Unruh dazu verpflichtete? Jedenfalls war nicht nur Mildorfer im Dezember 1763 in Passau, sondern eben auch der Prior von Šaštín, der vielleicht versuchte, für Mildorfer zu vermitteln. Das einzige mit Sicherheit nachvollziehbare Ergebnis dieses Treffens ist Mildorfers Gemälde.³⁵⁵ *Die Heilige Familie*, in der eher selten dargestellten Konfiguration der Eltern mit dem bereits selbständig gehenden Jesusknaben, wird auch oft *Rückkehr aus Ägypten* (Abb. 166) bezeichnet. Allerdings fehlt hier die typische Landschaft mit Palmen und anderen exotischen Pflanzen, die zur Ikonografie dieses Themas gehören. In unserem Bild schreitet Joseph mit seiner Familie die Stufen eines Innenraums herab, weist mit seiner rechten Hand auf den Knaben, als wollte er ihn vor einem Altar präsentieren, den man an der linken Bildkante erkennen kann. Ein Engel und ein Putto begleiten die Gruppe auf einer Wolke und kleine Engelchen, eines mit einer Lilie in der Hand, knien am Sockel des angedeuteten Altars. Maria, deren Gesicht nur ungenau zu erkennen ist, bleibt im Hintergrund. Sie hat eine Hand auf die Schulter des Knaben gelegt, der wie ein segnendes Jesuskind seinen Arm zum Altar streckt. Der blond gelockte Jesusknabe mit den weichen Zügen eines Kindes und den kleinen Händchen trägt ein rotes Gewand und ein weites blaues Übertuch. Joseph, der mit seiner imposanten Figur das Bild dominiert, ist jugendlich mit einem schwarzen Bart dargestellt. Mit seinen Sandalen und dem Wanderstab erinnert er an die lange Reise, die nun in diesem allseits abgeschlossenen Raum endet. Wie aus dem Dokument des Paulinerordens ersichtlich ist, wurde Mildorfer explizit beauftragt, für den Josephsaltar ein Bild des Heiligen zu malen und nicht eine Heilige Familie. Dies hängt mit dem Auftraggeber, einem Baron Joseph Rudnyánszky, zusammen, der dem Paulinerorden im Jahr 1762 gemeinsam mit seiner Gemahlin Julianna Száraz 2 500 fl. für die Errichtung eines Josephsaltars



Abb. 167: Mariathal, Innenansicht.

spendete. (In den Jahren 1758–59 hatten dieselben Stifter bereits einen Altar in der Kirche von Nagytétény bei Budapest in Auftrag gegeben, der ebenfalls ihren beiden Namenspatronen, den Heiligen Joseph und Julia, geweiht wurde.) Das Bild wirkt ausgewogen und statisch, verzichtet auf die extreme Bewegung früherer Gemälde und schöpft seine Aussagekraft aus den kontrastreich eingesetzten Farbakzenten. So hebt sich helles Gelb in

Josephs Gewand von dunklem Blau ab und erzeugt mit dem strahlenden Rot große Leuchtkraft. Der Engel mit den weit ausgebreiteten Flügeln und dem glockenförmig aufgebauschten Gewand hat große Ähnlichkeit mit mancher Engelsfigur an den neuerdings Mildorfer zugeschriebenen Fresken derselben Kirche. Deshalb kann das Gemälde herangezogen werden, um Mildorfers Anteil an mancher Stelle der Freskenausstattung zu unterstreichen. (Typisch sind auch die lustige Stirnlocke und die weich modellierten Arme des Engels).

Einige Jahre später sollte Mildorfer noch einmal für die Pauliner arbeiten und in Mariathal³⁵⁶ bei Pressburg seine letzte, durch Dokumentation belegte Freskenausstattung schaffen. Vom Jänner 1770, fünf Jahre vor Mildorfers Tod, gibt uns ein Dokument Nachricht von einem erfolgreich ausgeführten Fresko in dieser Wallfahrtskirche, das sehr zur Zufriedenheit des Priors dieses berühmten Gnadenortes des Paulinerordens ausgefallen war. Neben seiner Bezahlung erhielt der Maler als Anerkennung auch die Einladung zu einem Festessen.³⁵⁷ Auf dieses leider nicht mehr vorhandene Werk hinzuweisen scheint uns wichtig, um die letzten Schaffensjahre Mildorfers in ein richtiges Licht zu stellen. In vielen zeitgenössischen Quellen scheint er um diese Zeit bereits posthum auf, in anderen wird er als lahm und untauglich beschrieben. Tatsächlich kann man aber in den Dokumenten des Paulinerordens unter dem Datum 6. Oktober 1769 lesen, dass der berühmte Wiener Maler Mildorfer, mit einem Vergolder und einem Blumenmaler als Gehilfen, vom Prior R. P. Orlay mit 896 Fl. 59 den. bezahlt und am 1. Januar des Jahres 1770 mit einem Festessen verabschiedet wurde.³⁵⁸ Es bedeutete eine große Auszeichnung für Mildorfer, dass er noch ein letztes Mal vom Prior der Pauliner berufen wurde, um die Kirche dieses vom Kaiserhaus so sehr verehrten Gnadenortes zu freskieren. Für die Habsburger spielte die Wallfahrtskirche Mariathal bei Pressburg eine ähnlich wichtige Rolle wie Šaštín, da alle Kaiser seit Ferdinand IV. ihre Anwesenheit am unga-

rischen Landtag und ihre Krönungen mit einer Wallfahrt nach Mariathal verbanden. (Maria Theresia begab sich 1741 allerdings in die noch bescheidene Kapelle von Šaštín zu einer Messe, bevor sie in Pressburg die Huldigung der ungarischen Untertanen entgegennahm.) Für den Prior des Klosters Mariathal, R. P. Orlay, war Mildorfer keine unbekannte Persönlichkeit, da er in den 1750er-Jahren Prior von Šaštín war, als Mildorfer hier seine Fresken ausführte. Noch einmal soll auf K. Garas' so verdienstvollen Beitrag hingewiesen werden, in dem die Geschichte dieses berühmten Wallfahrtsortes, Mariathal, aufgerollt wird und Entstehung und Untergang von Mildorfers Fresken belegt sind.³⁵⁹ Wie so viele seiner Werke wurde auch dieses späte Fresko, das ja in zeitgenössischen Beschreibungen als überaus prächtig gerühmt wurde, Opfer der Missachtung, mit welcher barocke Schöpfungen im 19. Jahrhundert abgetan wurden. Auf einer alten Ansicht des Innenraums der Wallfahrtskirche kann man noch den spärlichen Rest der ehemals flächenfüllenden Wanddekoration ausnehmen, die später den neugotischen „Reinigungsmaßnahmen“ zum Opfer fiel (Abb. 167). Auch hier lässt sich noch einmal Mildorfers immer wiederkehrende flache Stuckimitation erkennen.

Mariathal war die letzte Station in Mildorfers ungarischem Beitrag, wohl scheint er in Wien aber noch bis zu seinem Ende tätig gewesen zu sein und mit Gehilfen an seiner Seite freskiert zu haben, wovon Notizen in seiner Verlassenschaftsabhandlung zeugen.³⁶⁰

ANMERKUNGEN

- 327 Von 1759 bis 1768 wurden in dichter Folge seine zahlreichen Kinder geboren, von denen, wie wir gesehen haben, nur ein einziger Knabe die Kindheit überlebte. Vgl. Wien Schottenkloster Pfarrarchiv, Taufbuch Bd. 35, 36.
- 328 I. Kállay, Ungarisch-Altenberg-Halbturm, ein Fideikommiss Marie Christines, der Lieblingstochter Maria Theresias, in: Maria Theresia als Königin von Ungarn, Gerda Mraz (Hg.) in: Jahrbuch für Österreichische Kulturgeschichte, Band X, Eisenstadt 1984, S. 42.
- 329 L. Gerö – J. Sedlmayr, Pápa, Budapest 1959.
- 330 Johann Schwarz, Geschichte der Savoy'schen Ritter-Akademie in Wien vom Jahre 1746 bis 1778. Wien (usw.) 1897.
- 331 G. Galavics, Pápa, Kastélykáporna (The Chapel of Pápa Mansion), Budapest, 1992.
- 332 K. Garas, Unbekannte Fresken von Josef Ignaz Mildorfer, in: Mitteilungen der Österr. Galerie 24/25, 1980/81, S. 127.
- 333 A. Petrová Pleskotová, in: Ars 2–3, 1995, S. 234 und S. 228.
- 334 Antal (Anton) Grassalkovics I. (1694–1771) wurde 1736 in den Freiherrenstand und 1749 in den Grafenstand befördert, seit 1748 bekleidete er das Amt des ungarischen Kammerpräsidenten und starb 1771 als k. k. geheimer Rat, Träger des Großkreuzes des Stefansorden, Kronhüter etc. etc.
- 335 Antal Grassalkovics II. wurde 1784 in den Fürstenstand erhoben.
- 336 R. Gates-Coon, The Landed Estates of the Esterházy Princes, Baltimore, London, 1994.
- 337 J. Rados, Magyar Kastélyok, 1939, S. 50.
- 338 A. Tahy, Iluzívna vymal'ba kaplnsky sv Barbory v letnom paláci grófa Antona Grassalcovicha v Bratislave. Pamiatky a múzeá, 1991, č. 2, s. 9.
- 339 M. Meine-Schawe – M. Schawe, Die Sammlung Reuschel, Ölskizzen des Spätbarock. München 1995, Nr. 40.
- 340 F. Hadamowsky (Hg.), Die Familie Galli-Bibiena in Wien. Leben und Werk für das Theater, Wien 1962, S. 22.
- 341 D. Lenzi, J. Bentini, I Bibiena, Bologna, 2000, S. 40.
- 342 E. Réh, A Régi Buda és Pest Építömereti Mária Terézia Korában, Budapest, 1932.
- 343 J. Rados, Magyar Kastélyok, 1939, S. 46.
- 344 K. Garas, Unbekannte Fresken von Josef Ignaz Mildorfer, in: Mitteilungen der Österr. Galerie 24/25, 1980/81, S. 115.
- 345 Riesbeck, Excursion á Esterhaz en Hongrie, ed.: Jean F. Schönfeld, Wien, 1784.
- 346 M. Horányi, Das Esterházy'sche Feenreich. Ein Beitrag zur ungarländischen Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts, Budapest, 1959.
- 347 „Wien, den 25. Oct. 1764. Contract mit dem Mahler Mildorffer wegen der Capelln Coupl in Sütör 250 Fl.“ Weiters verpflichtet sich Joseph Ignaz Mildorfer am 11. August 1766 für 500 Gulden „einen Plafon ... im Saal und noch

- ... 3 oder 4 Kindl oder einige Blumen in fresco zu mahlen ...“, Budapest, Staatsarchiv, Esterházy Familienarchiv, Fasc. 798, zitiert bei: Klara Garas, Unbekannte Fresken von Josef Ignaz Mildorfer, in: Mitteilungen der Österr. Galerie, 24/25, 1980/81, S. 127, Anm. 21. Zum Wortlaut des Kontrakts siehe unter Dokumenten 1764–1766.
- 348 Beschreibung des Hochfürstlichen Schlosses Esterház im Königreiche Ungarn, 1784, Budapest, Landesbibliothek Széchényi, Signatur: M 190.847: 2.
- 349 H. C. Robbins Landon, Haydn at Esterháza 1766–1790, London, 1978.
- 350 A. Valkó, Die Meister und Künstler von Fertőd (Esterháza, Süttör: Komitat Győr-Sopron) zwischen 1720 und 1768, MÉ 4 1955, 129, Budapest, Ungarisches Landesarchiv, P 114 Fasc. H, Nr. 41.
- 351 K. Garas, Unbekannte Fresken von Josef Ignaz Mildorfer, in: Mitteilungen der Österr. Galerie 24/25, 1980/81, S. 127.
- 352 Budapest, Staatsarchiv, Esterházy Familienarchiv, Fasc. 798.
- 353 A. Haris, Kastélykápolnák hajdan volt díszei és mesterei Körmend és Eszterháza, in: Magyar Műemlékvédelem, XI. 2002, S. 298.
- 354 Schriftliche Mitteilung von Andrea Haris.
- 355 Documenta Artis Paulinorum, Budapest 1976, Bd. II. S. 323: *In cancellaria episcopi Passaviensis convenit R. P. prior cum pictore excellenti Mildorffer pro imagine S. Josephi ad aram ejus apponenda in Fl. 150.* Mein besonderer Dank gilt Szabolcs Serfözö, der mich auf diese Quelle aufmerksam machte.
- 356 Ungarisch: Máriavölgy, slowakisch: Marianka.
- 357 K. Garas, 1980/81, S. 129, Anm. 33.
- 358 Mein besonderer Dank richtet sich an Szabolcs Serfözö, der mir seine Transkription des Kontrakts mit Mildorfer zukommen ließ. Vgl. unter Dokument 1769.
- 359 K. Garas, a. a. O. 1980/81, S. 112.
- 360 Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, OMaA, Unadelige Verlassenschaften, 788, M - 80-119, Nr. 114, hier heißt es am 17. Jänner 1776 unter den Gläubigern: *Herr Zoller mit seiner Malerarbeit bei der Mohrenapotheke ... und ... Pöck, Anstreicher, ... für das Anstreichen der Apotheke beim Herrn Mafficioli.*

ZEICHNUNGEN

Bis vor Kurzem waren insgesamt nicht mehr als zehn Zeichnungen von Mildorfer veröffentlicht, was sich natürlich erschwerend auf weitere Zuschreibungen auswirkte. Der Entwurf zur Hafnerbergkuppel war die erste Zeichnung mit absolutem Gültigkeitsanspruch, der die vier Studien der Grafischen Sammlung der Prager Nationalgalerie als Arbeiten aus den 50er- bis 60er-Jahren mit ebensolcher Sicherheit hinzugefügt werden konnten. Eine davon, *Tanz der Salome*, gehört bereits Mildorfers Spätstil an, von dem sich sonst kein grafisches Material erhalten hat. Besonders bedauerlich ist die Tatsache, dass wir seinen ungarischen Werken keine einzige Studie zuordnen können und seine spätere Entwicklung als Zeichner eigentlich nicht kennen.

Beim *Entwurf zur Hafnerbergkuppel* muss es sich um eine erste spontane Idee gehandelt haben, da in der Zeichnung noch manches Detail des ausgeführten Freskos fehlt (Abb. 168).³⁶¹ Mildorfer verwendet in der Zeichnung bereits das Motiv der Balustrade, die am unteren Bildsaum in eine Treppe übergeht, aber er verzichtet auf die konzentrische Anordnung der Figuren, welche im Fresko eine Raumillusion ermöglicht. Das Geschehen baut sich auf dem Papier einansichtig wie in einem Tafelbild auf, wobei die Abstufung der Lavierungen bereits die Lichtillusion des ausgeführten Freskos vorausahnen lässt. Die architektonischen Details sind im kleinen Format klarer und besser verständlich auf das Papier gebracht als im endgültigen Deckengemälde. Inhaltlich kombinierte der Künstler in der Zeichnung allerdings eine Marienkrönung mit der Hl. Dreifaltigkeit, im Fresko stellte er Maria als Fürbitterin der Gläubigen unter der Trinität dar. Die Komposition der Zeichnung ist auf weniger Personen beschränkt und dadurch auf die zentrale Marienkrönung konzentriert. Eine Menge von alttestamentarischen Symbolfiguren des Freskos fehlt noch, ebenso die Verherrlichung des Herrscherpaares als *fatto storico profano*. Die

beiden Hauptanliegen, mit welchen die Gläubigen des 18. Jahrhunderts die Hl. Dreifaltigkeit am eindringlichsten anriefen, werden im Vordergrund deutlich erkennbar durch schwungvolle Federstriche dargestellt. Es sind die Befreiung aus den Fesseln der Türken und die Heilung der Pestkranken.

Auf der Treppe beklagt eine Frau mit weit auseinandergerissenen Armen einen Kranken oder Toten in ihrem Schoß. (Anregungen vom Kranken aus Trogers Bibliotheksfresko in Altenburg von 1742 mit der *Szene Der barmherzige Samariter* [Samaritaner] sind augenscheinlich (Abb. 169). Zwei Männer in Ketten versuchen sich links im Vordergrund durch wilde Gebärden aus den Fesseln zu befreien. Hinter dem Geländer hält eine Mutter ihr Kind im Arm, während sich daneben ein Männerakt, vom wunderbaren Geschehen erschreckt, zu einer grotesk überzeichneten Rückenansicht aufrichtet. Auch ein Lahmer mit einer angedeuteten Krücke im linken Bildvordergrund ist ähnlich übertrieben gezeichnet. In diesem irdischen Bereich bleibt die Darstellung realistisch und Mildorfer arbeitet hier mit kräftigen Federstrichen und stärkerer Lavierung, während die Darstellung des himmlischen Fluidums immer skizzenhafter wird.

Über einer Wolke erkennt man Moses mit den Gesetzstafeln, Saul mit der Harfe und den Propheten Simeon. Maria ist im Typus einer Assunta von größter Dynamik erfasst. Im obersten Bilddrittel schwebt die Taube des Hl. Geistes als Lichtquelle, deren Strahlen in zarten Lavierungen den leeren Himmel füllen. Gottvater und Christus halten die Krone über Marias Haupt. Beide Figuren sind mit kurzen, abgerissenen Federstrichen angedeutet, kaum laviert und scheinen dadurch weit entrückt. Über Christus weist das Kreuz auf die Erlösung hin. Die Idee des einzelnen, vom Engel gespiegelten Lichtstrahles fehlt in der Zeichnung. Mildorfer musste sich bei der Ausführung des Freskos offenbar nach dem Willen des Auftrag-



Abb. 168: Krönung Mariae, Skizze zum Hauptkuppelfresko am Hafnerberg, Grafische Sammlung Albertina, Wien.



Abb. 169: Troger, Der barmherzige Samariter, Altenburg, Bibliothek.

gebers richten, was wahrscheinlich nicht ganz ohne Resentiment ging, welchem der Maler möglicherweise in der kleinen, aus der Entfernung kaum sichtbaren Grimasse an der Schulter eines der entblößten Rückenakte über der Orgelpore Ausdruck verlieh.

Abb. 170: Johannes und seine Eltern, Detailskizze zum Kuppelfresko am Hafnerberg, Museum d. Bild. Künste, Budapest.





Abb. 171: Moses schlägt Wasser aus dem Felsen, Ferdinandeum Innsbruck.

Im Museum der Bildenden Künste in Budapest befindet sich eine Teilstudie zum Hafnerberg, in der die Verwandten Marias (Elisabeth mit dem Johannesknaben und Zacharias) auf Wolken sitzend dargestellt sind (Inv. Nr. 1915–90, Feder in Tusche mit Bleigriffelvorzeichnung, 19,6 x 25,3 cm).³⁶² In einer vom Hauptentwurf stark abweichenden Technik werden die Figuren hier durch Schraffen und Kreuzlagen plastisch ausgearbeitet (Abb. 170). Stark an Trogers Technik angelehnt, erfüllt die Studie wohl den Zweck, Schliche zu erörtern, um auf der Zeichnungsfläche den Eindruck einer tiefräumlichen, dreidimensionalen Figurengruppe zu erzeugen. Die penible, stellenweise kalligrafische Manier lässt jedoch die Dynamik vermissen, welche die Entwurfsskizze der Albertina ausstrahlt.

Leider können wir Mildorfers Tafelbildern kaum irgendwelche grafischen Vorbereitungen zuordnen, auch kennen wir bis dato weder Aufzeichnungen noch Skizzen, die auf eine konkrete Zusammenarbeit mit seinem Lehrer Paul

Troger hinweisen. Am nächsten an dieses Lehrer-Schüler-Verhältnis führen uns zwei Blätter des Museums Ferdinandeum in Innsbruck heran, die traditionell als Mildorfers Originale gelten, nämlich die Zeichnungen *Moses schlägt Wasser aus dem Felsen* (Inv. Nr. T 599) und *Moses und die eiserne Schlange* (Inv. Nr. T 1089). Im Jahr 1920 wurden die Zeichnungen auf der Ausstellung *Tiroler Handzeichnungen aus dem Besitz des Ferdinandeums* unter Mildorfers Namen ausgestellt. H. Hammer nennt *Moses am Felsenquell* ein sehr geistreiches Blatt, welches „in der locker strichelnden Andeutung aller Formen über Troger“ hinausgehe³⁶³ (Abb. 171). Leider ist die Provenienz der Mildorfer-Zeichnungen unbekannt. Der Grundstock der grafischen Sammlung des Ferdinandeums geht auf großzügige Stiftungen Innsbrucker Sammler zurück. Auf diese Weise gelangte im 19. Jahrhundert ein großes Konvolut von Zeichnungen mit Schwerpunkt auf Tiroler Barock und Rokoko aus dem Besitz von Johann und Ludwig von Wieser in das Museum. Dieses



Abb. 172: Moses und die eherne Schlange, Ferdinandeum Innsbruck.

Geschenk bildete die Basis zu einer heute ansehnlichen Sammlung auf diesem Spezialgebiet. Sehr bedeutend für die grafische Sammlung wurden auch jene Barockzeichnungen aus dem Nachlass des Malers Josef Schöpf (1745–1822), von denen eine große Anzahl im Jahr 1823 an das Ferdinandeum gelangte.³⁶⁴ Der Nachlass, welchen Schöpf dem Zisterzienserstift Stams in Tirol vermachte, beinhaltet neben Ölgemälden, Kupferstichen und Skizzenbüchern 2 778 Handzeichnungen.³⁶⁵ Vielleicht kamen Mildorfers Blätter *Moses und die eherne Schlange* (Abb. 172) und *Moses schlägt Wasser aus dem Felsen* auf diesem Weg ins Ferdinandeum.

Beide Zeichnungen schließen stilistisch an die Entwurfsskizze zum Hafnerberg an und sind dadurch in Mildorfers

frühen Wiener Jahren anzusiedeln. Für keines der beiden Themen kennen wir ein ausgeführtes Werk, aber kürzlich tauchte im Kunsthandel eine Zeichnung Paul Trogers auf, die das Thema der ehernen Schlange in einer auffallend ähnlichen Version darstellt und als Entwurfsskizze zu einem unbekanntem Freskoausschnitt oder Tafelbild gelten kann (Abb. 173).³⁶⁶ Dadurch wird evident, dass Mildorfers *eherne Schlange* in unmittelbarer Nähe von Troger konzipiert wurde. In beiden Zeichnungen bildet der stehende Moses den Mittelpunkt, um den herum sich die verschiedenen Figuren im Kampf gegen die verheerende Schlange winden. Auch Nebendetails, wie die Caritasgruppe im rechten unteren Bildteil und die flüchtende Frau am ge-

Aus urheberrechtlichen Gründen darf die Abbildung an dieser Stelle nicht gezeigt werden.

Abb. 173: Troger, Eherne Schlange, Wien, Dorotheum, 24. April 2007, Nr. 338. Wien, Dorotheum, 2155. Auktion, 24. April 2007, Nr. 338. Vgl. Gutachten von J. Kronbichler, der die Zeichnung als Original Paul Trogers u.a. mit dessen Entwurfskizze zur Stadtpfarrkirche in Baden (Wien, Albertina Inv. Nr. 3912) vergleicht sowie mit der Detailstudie Christus einen Lahmen heilend im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt (Inv. Nr. 13 294. Wz.: Wappen mit Krone und Tor).

genüberliegenden Bildrand, sind unverkennbare Zitate aus Trogers Zeichnung. Besonders die Haltung dieser Fliehenden, die sich in geschraubter Rückenansicht aus der Schlinge des Monsters zu befreien versucht, ist identisch mit Trogers Vorbild. Die Figuren, die sich mit äußerstem Kraftaufwand dem Zugriff der Schlange entwinden, bilden das Modell zu den kompliziertesten Torsionen. Trogers Vorbild gehört stilistisch unter seine Zeichnungen der frühen 40er-Jahre (vgl. *Christus heilt den Lahmen* oder *Der barmherzige Samariter*³⁶⁷), was zeitlich auch mit Mildorfers Schülerverhältnis zusammenfällt. In diesem Zeitraum war die Zusammenarbeit mit seinem Lehrer am intensivsten und Trogers Zeichnungen müssen dem Schüler sehr vertraut gewesen sein. Auch zu seinen frühen Ölbildern hatte sich Mildorfer manche Anregung von Trogers Zeichnungen geholt. So

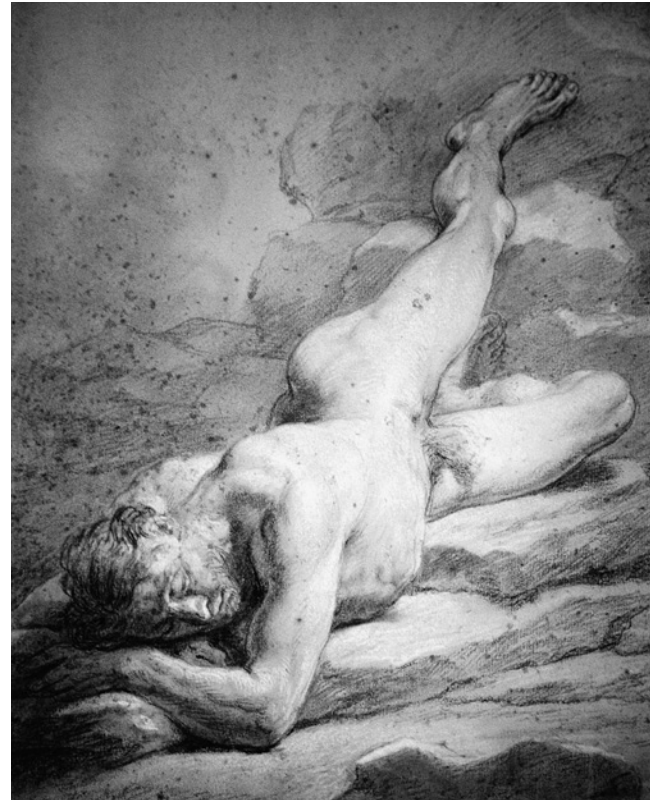


Abb. 174: Liegende männl. Figur, Kupferstich-Kabinett der Akademie, Wien.

erinnert in seinem Akademiepreisstück Abels herabhängender Kopf mit dem aufgerissenen Mund an Trogers Zeichnung des barmherzigen Samariters, die wohl eine Ideenskizze zum Bibliotheksfresko in Altenburg (1742) darstellt. Den heilenden Christus aus Trogers Frankfurter Zeichnung wiederum lieh sich Mildorfer für seinen Petrus in der Krankenheilung im Brukenthal-Museum, Hermannstadt (Sibiu). Mildorfers Zeichnungen aus der Mosesgeschichte entstanden offenbar im Rahmen der Akademie, an welcher Troger zwar nicht offiziell lehrte, wo er aber selbst nach dem Modell zeichnete und sicher als die größte Autorität von den Schülern verehrt und kopiert wurde.

Schon längst hatte sich die Frage gestellt, ob es denn keine Zeugnisse von Mildorfers akademischen Ausbildung im „desegno“ gibt. Im Kupferstichkabinett der Wiener Akademie befindet sich eine Anzahl von Studienblättern, die bisher nicht explizit den einzelnen Akademieschülern des 18. Jahrhunderts zugewiesen werden

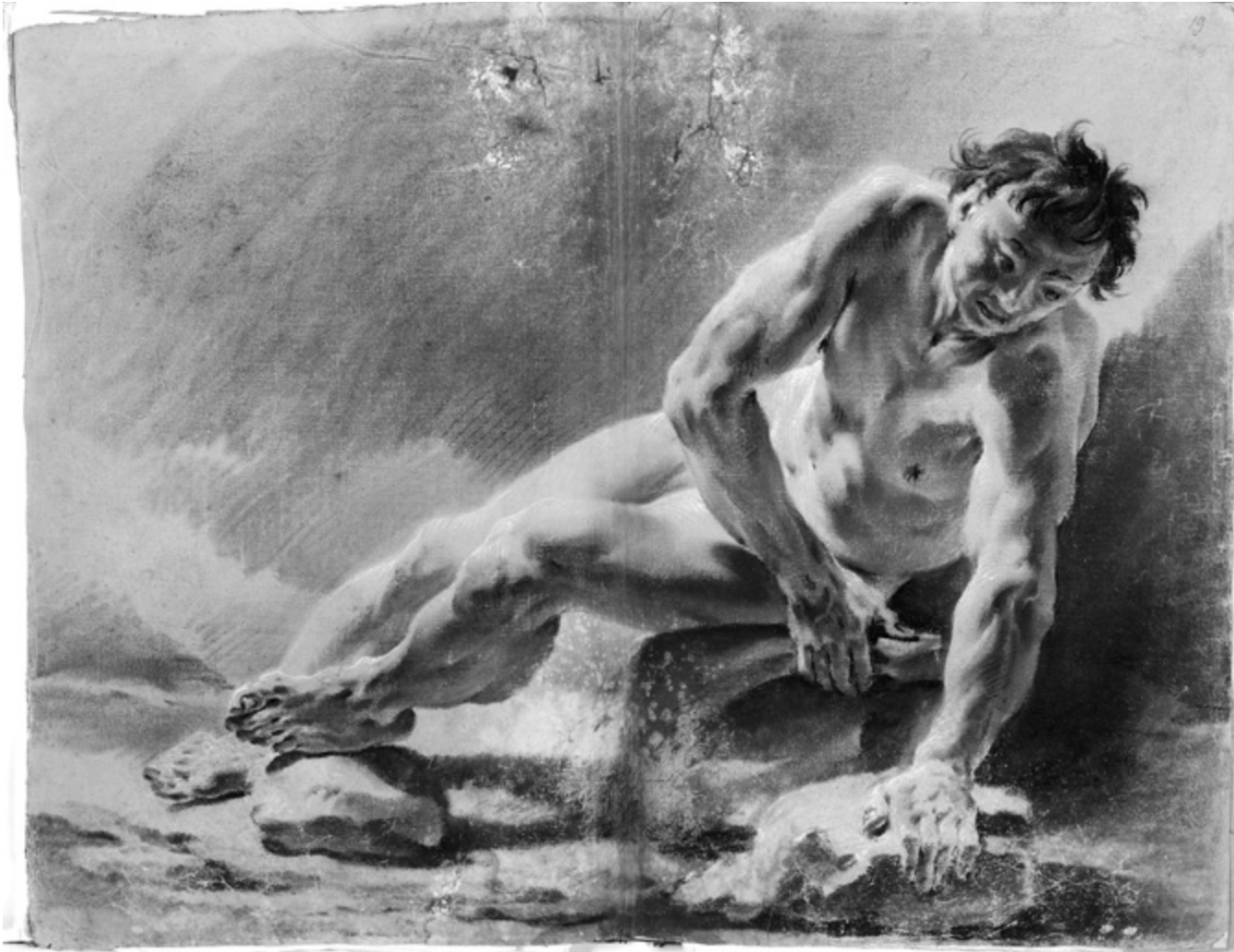


Abb. 175: Männlicher Akt, nach links sitzend, Nürnberg, Germ. Nat. Museum.

konnten. Vielmehr geben sie als Gesamtes einen Eindruck der Kunstvorstellung dieser Institution. Mit Monika Dachs' Aufarbeitung der Zeichnungen aus der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts wurde endlich mehr Licht in diesen hochinteressanten Komplex gebracht. Aus dem noch erhaltenen Studienmaterial wurde, wohl mit Fragezeichen unter den verschiedenen Händen, auch Mildorfers Autorenschaft für die eine oder andere Skizze vorgeschlagen.³⁶⁸ Nachdem die meisten dieser Zeichnungen dem Curriculum der Akademie folgend „nach dem Modell“ entstanden und sich ihr Zweck im Studium der menschlichen Anatomie erfüllte, können sie heute keinen Hinweis auf eine Folgearbeit enthüllen, um sich

dadurch eindeutig einem Künstler zuordnen zu lassen.³⁶⁹ Sehr aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang der auf der Rückseite von Mildorfers *ebernen Schlange* befindliche *sitzende männliche Akt* (Abb. 42). In Kohle ausgeführt deutet diese Zeichnung sowohl technisch als auch inhaltlich ganz in Richtung Wiener Kunstakademie unter van Schuppens Direktorat. Sie kann zum Vergleich herangezogen werden, um bei einigen Studienblättern der Akademie Mildorfers Autorschaft zu unterstützen (Abb. 174). Auch zwei bisher als „unbekannt Österreichisch“ bezeichnete Aktstudien aus dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg wollen wir Mildorfer aufgrund der stilistischen Ähnlichkeit mit seiner Innsbrucker Aktstudie



Abb. 176: Zwei männliche Akte, Nürnberg, Germ. Nat. Museum.

zuschreiben.³⁷⁰ Die beiden Studien stammen aus dem sogenannten Troger'schen Skizzenbuch. Dieser Sammelband von fünfzig ursprünglich Troger selbst, heute aber bis auf einige Ausnahmen seinem Schülerkreis zugeschriebenen Zeichnungen muss im Rahmen der Wiener Akademie entstanden sein.³⁷¹ Wenngleich in den beiden Nürnberger Zeichnungen durch reichlich verwendete weiße Kreide viel krassere Licht- und Schattenpartien herausgearbeitet sind und dadurch eine härtere Modellierung erzielt wird, sind doch Ähnlichkeiten im Grad der Verreibungen, vor allem aber in der Charakteristik von Gesichtern und Extremitäten mit dem Innsbrucker Akt festzustellen (Abb.



Abb. 177a: Visitatio, Ferdinandeum Innsbruck.

175 und 176). Kräftige Korrekturen weisen beide Blätter als Wiener Akademiestudien aus, wo es Aufgabe der jeweiligen Professoren war, Schülerzeichnungen eigenhändig auszubessern. Natürlich ist das Innsbrucker Blatt, das als schnelle Skizze auf die Rückseite einer bereits vorhandenen Zeichnung hingeworfen ist, von geringerer Qualität und im Detail viel weniger ausgearbeitet.

Neben den Akademieblättern und den Ideenskizzen zu seinen ausgeführten Fresken kennen wir weiters ein Konvolut von Zeichnungen mit unbekannter Provenienz, das im Museum Ferdinandeum Innsbruck unter Mildorfers Namen geführt wird. Innerhalb der Sammlung dieser in unterschiedlichen Techniken ausgeführten Zeichnungen nimmt eine Folge von Themen aus dem Leben und der Passion Christi eine zentrale Stellung ein. Von der *Visita-*



Abb. 177b: Anbetung der Hirten, Ferdinandeum Innsbruck.

Die Darstellung über die *Anbetung der Hirten* führt die Darstellung zu einem *Christus am Ölberg* und der *Kreuzabnahme* (Abb. 177 a, b, c, d). Der Zyklus schließt mit *Christus unter dem Kreuz* und einer *Pieta* ab (Abb. 178, 179). Die Frage, ob es sich um Vorlagen zu einem christologischen Zyklus handelt, dessen Ausführung wir nicht kennen, oder einfach um eigenständige Zeichnungen der religiösen Themen, kann nicht beantwortet werden. Diese in Feder mit Tusche und Kohle auf Papier ausgeführten Zeichnungen zeigen eine Troger verwandte Hand, an der man allerdings dessen Sicherheit und Ausdruckskraft vermisst. In der unruhigen Linienführung, den wellenförmigen, abgerissenen Konturen erkennen wir Mildorfers Hand ebenso wie in den großzügigen Vereinfachungen bei der



Abb. 177c: Christus am Ölberg, Ferdinandeum Innsbruck.

Darstellung von Gesichtszügen und Händen. Reichlich vorkommende Pentimente weisen die Zeichnungen als spontane, noch ausbaufähige Studien aus. Die später in Bleistift zugefügten Bezeichnungen „Mildorfer 3“ deuten auf einen Kenner der drei Generationen umfassenden Künstlerfamilie Mildorfer (Simon, der Großvater, Michael I., der Vater, und schließlich in der dritten Generation Joseph Ignaz). Vermutlich befanden sich deshalb die Zeichnungen schon lange in Innsbruck, denn außerhalb Tirols wusste man nicht viel über die Geschichte der Mildorfers. Unter Umständen stammt das Konvolut auch aus dem erwähnten Schöpf-Nachlass. Am 25. Juli 1823 erhielt das Ferdinandeum nämlich aus dieser Stiftung unter anderem einen Band XVII, mit der Beschriftung „Blätter



Abb. 177d: Kreuzabnahme, Ferdinandeum Innsbruck.

1533–1674“. Allerdings beginnt die fortlaufende Nummerierung der einzelnen Zeichnungen dieses Sammelbandes heute mit 1634. Wo sind die Nummern 1533–1633 hingekommen? Ist es ein Zufall, dass Mildorfers Zeichnungen aus dem *Leben und der Passion Christi* mit alten Nummerierungen versehen sind, die gerade bei 1533 beginnen und mit Lücken bis 1552 gehen? Alle Zeichnungen des Konvolutes sind durch eine mitunter fließende Linienführung gekennzeichnet, die an anderen Stellen einem sehr unruhigen und abgerissenen, mit Abbreviationen arbeitenden Federstrich weicht. Durch stärkere Verreibung der Kohle wird in manchen Blättern ein größerer Grad an Plastizität erzeugt. (Vgl. dazu Maria in der *Kreuzabnahme*³⁷² oder die Figurengruppe der *Ölbergszene*³⁷³ sowie die männliche



Abb. 178: Christus unter dem Kreuz, Ferdinandeum Innsbruck.

Rückenfigur unter Moses in der *ehernen Schlange*³⁷⁴.) In anderen Zeichnungen aber scheint die Aufgabe durch schnell hingeworfene Federstriche mit gelegentlichen Bleischraffuren erfüllt zu sein.

Der Heilige Nikolaus mit Männern in Seenot (Ferdinandeum, Inv. Nr. T 596), eine Zeichnung, die in der krausen Notation an die Art des Kremser Schmidt erinnert, trägt an der Rückseite des Blattes die Kohlezeichnung einer *Madonna*, die geradezu als Studie zu Mildorfers trauernder Maria aus der *Kreuzigung* in Jeutendorf gelten könnte (Abb. 180a, 180b). Nach oben blickend, trägt die Muttergottes dieselben, etwas herben Züge mit den leicht geöffneten, vollen Lippen, der kräftigen, geraden Nase und den von Tränen angeschwollenen Augen. Die Modellierung ist



Abb. 179: Pieta, Ferdinandeum Innsbruck.

durch kräftige Parallelschraffen erzielt. Ein Torso des *Gekreuzigten* (Ferdinandeum, Inv. Nr. T 607) ist ebenso in Kohle ausgeführt, erzielt aber mit stärkeren Verreibungen größere Plastizität und steht den oben genannten Aktstudien technisch näher (Abb. 181). Wieder andere Blätter der Sammlung sind ohne jede Bleivorzeichnung in dichten Parallelschraffen mit Feder in Tusche ausgeführt und haben dadurch einen ganz anderen Charakter (Ferdinandeum, Inv. Nr. T 591, T 592, T 594). Eine *Immaculata* (Ferdinandeum, Inv. Nr. T 476) erinnert in der Ausführung etwas an die Hafnerberg-Detailskizze in Budapest, ist aber durch das Fehlen jeglicher Kreuzlagen viel durchsichtiger, wenn auch etwas spröder. Wo die Mehrfigurigkeit einer erzählerischen Episode größere Raumtiefe verlangt, wie in der *Marter des heiligen Bartholomäus* (Ferdinandeum, Inv. Nr. T 527), wird allerdings auch mit Kreuzlagen gearbeitet, um

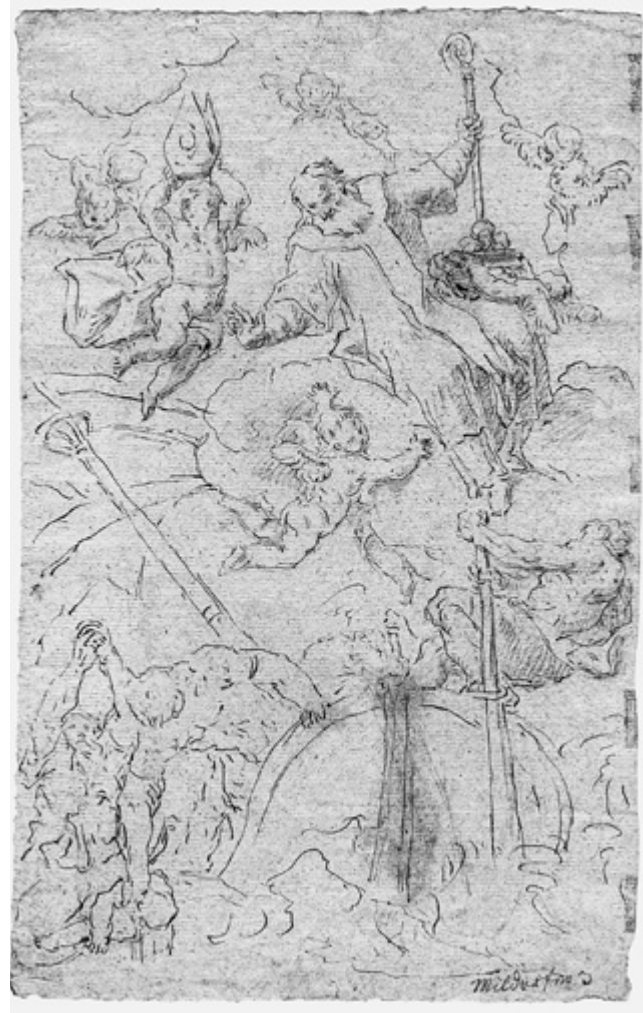


Abb. 180a: Nikolaus hilft Seeleuten, Ferdinandeum Innsbruck.

Licht- und Schattenzonen voneinander abzusetzen (Abb. 182). Dieselbe Handschrift trägt auch ein beidseitig bearbeitetes Blatt der grafischen Sammlung des Diözesanmuseums Brixen³⁷⁵, welches 1998 unter der Bezeichnung Troger-Umkreis erstmals ausgestellt wurde (Abb. 184a, 184b). Anhand der vielen Übereinstimmungen mit den Innsbrucker Federzeichnungen wollen wir diese *Dolorosa mit zwei Putten und weinendem Engel* und die rückseitige Szene, *Rudolf von Habsburg bietet dem Priester sein Pferd an*, Mildorfer zuschreiben.³⁷⁶ Die weinende, sich die Tränen trocknende Madonna ist hier in ebenso schnell hingeworfenen Federstrichen skizziert wie die verschiedenen Mariendarstellungen der Innsbrucker Sammlung. Details wie



Abb. 180b: Madonna, Ferdinandeum Innsbruck.

Fußstellung und Armhaltung oder auch Gesichtszüge und Hände sind nicht genau angegeben, die verriebenen Kohleschraffierungen deuten wie in allen hier besprochenen Exemplaren das Terrain an und geben dem Gewand der Trauernden eine gewisse Raumtiefe. *Rudolf von Habsburg bietet dem Priester sein Pferd an* erstaunt durch einen weichen Duktus, aber auch hier finden sich die genannten Stilmerkmale. Darüber hinaus ist uns die kleine, heraneilende Kindergestalt am rechten Bildrand bereits aus Mil-

dorfers Gemälde *Heilige Katharina* bekannt, wo der Ministrant mit dem Weihrauchgefäß in derselben Haltung mit verlorenem Profil seine Hilfe anbietet.

Ein aquarellierter Entwurf zu einem nicht bekannten Altargemälde mit *Maria vor dem Hohepriester* (Ferdinandeum, Inv. Nr. T 609) trägt die Bezeichnung Mildorfer inv. et del. (Abb. 183). Hier finden sich die typischen Merkmale aus Mildorfers Frühzeit. Bei einem Bildaufbau, der Trogers Vorbild zum verwandten Thema der Vermählung Mariae verrät, spielt sich die Handlung auf einer Treppenanlage vor einer fragmentarischen Architektur ab. Maria steigt in Begleitung ihrer Eltern, demütig in sich gekehrt die Stufen zum Hohepriester empor, der sie mit



Abb. 181: Christus, Torso, Ferdinandeum Innsbruck.



Abb. 182: Marter des heiligen Bartholomäus, Ferdinandeum Innsbruck.

ausgebreiteten Armen empfängt. Am rechten Bildrand sitzt, ebenfalls von Troger übernommen, gleichsam als Caritasgruppe eine Mutter mit ihrem Kind. Fein gezeichnete architektonische Details rahmen das Geschehen. Bei aller Abhängigkeit von Troger verraten die Personen aber im unentschlossenen Auftreten, dem wehmütig-sentimentalen Ausdruck und der malerischen Auflösung der Konturen Mildorfers Eigentümlichkeit. Die Mutter in der Caritasgruppe ist uns aus beiden kleinen Ölgemälden, *Maria mit dem Jesuskind*³⁷⁷, vertraut, der Fackelträger neben dem Hohepriester aber könnte aus dem *Jüngsten Gericht* aus Stift Wilten stammen. Aus all dem Genannten können wir dieses Exemplar heranziehen, um Mildorfers Autor-

schaft zumindest für den größten Teil des Innsbrucker Konvoluts, aus dessen Mitte das Aquarell stammt, plausibel zu machen. Sowohl die beiden Brixener Zeichnungen als auch die Serie des Ferdinandeums sind sicher in Mildorfers Frühzeit entstanden und zeigen noch nicht die Souveränität seiner Entwurfsskizzen der 50er-Jahre.

Die vier Zeichnungen aus der Grafischen Sammlung der Nationalgalerie in Prag sind wohl die qualitativsten Zeugnisse mildorferischer Zeichenkunst.³⁷⁸ Die beiden Skizzen zum Kuppelfresko in der Kapuzinergruft wurden bereits erwähnt, ebenso die Studie zum Fresko im Menageriepavillon von Schönbrunn.³⁷⁹ (Siehe im Kapitel „Kaiserliche Aufträge“.) Bei der vierten Zeichnung, dem *Tanz der Salome*, tappen wir immer noch im Dunkeln, was den Bestimmungsort ihrer Ausführung betrifft.³⁸⁰ Die Provenienz aller vier Blätter führt in die renommierte Prager Sammlung des Adalbert Ritter von Lanna, von wo sie auf Umwegen über das Prager Kunstgewerbemuseum ihren Weg in die Nationalgalerie gefunden haben. Adalbert Freiherr von Lanna (1836–1909) hatte in Prag eine der bemerkenswertesten Sammlungen alter Stiche und Zeichnungen aufgebaut. An ihrem heutigen Standort wurden die vier Prager Zeichnungen zunächst unter der irrigen Autorschaft des Rottmayr-Umkreises inventarisiert, bis sie anhand der Übereinstimmung mit Mildorfers Fresko in der Kapuzinergruft definitiv seiner Hand zugeschrieben wurden. So wie die Studien zum Hafnerberg geben uns die drei Vorzeichnungen zu den kaiserlichen Aufträgen – dem Menageriepavillon und der Kapuzinergruft – wertvolle Einsichten in den Entwicklungsprozess vom „primo pensiero“ des Künstlers zur endgültigen, vom Auftraggeber gebilligten monumentalen Form. Sowohl in den Skizzen zur Kapuzinergruft als auch in derjenigen zum Menageriepavillon konzipierte Mildorfer auf dem Papier kreisrunde Kompositionen, von denen er dann angesichts der ovalen Deckengewölbe beider Gebäude abweichen musste.



Abb. 184a: Mater dolorosa, Diözesanmuseum Brixen.

Zur Kapuzinergruft entwarf er zwei verschiedene Themen, eines aus dem Neuen Testament, eines aus dem Alten. Im ersten Entwurf der *Auferweckung des Lazarus*³⁸¹ gliedern vier ziemlich hohe halbrunde Fensteröffnungen die kreisrunde Fläche dergestalt, dass die Figurendarstellung dazwischen die Form eines vierblättrigen Kleeblatts ergibt (Abb. 185). In den einzelnen Feldern sind verschiedene Szenen der Wundertat Christi am Beispiel des Lazarus dargestellt (Joh. 11, 1–44). Obwohl der perspektivische Augenpunkt auf die schwebenden Figuren im Kreiszentrum ausgerichtet ist, besteht eine Hauptansicht über dem unteren Gesims. Die Szenen der Grabesöffnung mit den flüchtenden Personen und der Enthüllung des Lazarus sind durch die schwebenden Figuren darüber zu einer Komposition zusammengefasst, die man mit einem an-



Abb. 184b: Rudolf v. Habsburg bietet dem Priester sein Pferd an, Diözesanmuseum Brixen.

nähernd gleichschenkeligen Dreieck umschreiben kann. Die einzelnen Schilderungen entfalten sich jeweils um architektonische Staffagen. Ein Sarkophag, ein Obelisk und Grotten erheben sich knapp über dem gemalten Gesims. Die Hauptszene, die das linke untere Bildfeld füllt, ist von Christus in majestätischer Weisungsgeste dominiert. Im entsprechenden rechten Feld sind neben dem aufrecht stehenden Lazarus dessen Schwestern Maria Magdalena und Martha zu sehen. Das neutestamentarische Thema der *Auferweckung des Lazarus* als Präfiguration der Erlösung der Menschen durch die Auferstehung Christi wurde im 18. Jahrhundert gerne an Begräbnisstätten dargestellt.

In der zweiten Entwurfszeichnung, der *Vision des Propheten Ezechiel*³⁸², wird ebenfalls die Auferweckung der Menschen von den Toten thematisiert (Abb. 186). Dar-



Abb. 183: Maria vor dem Hohepriester, Ferdinandeum Innsbruck.

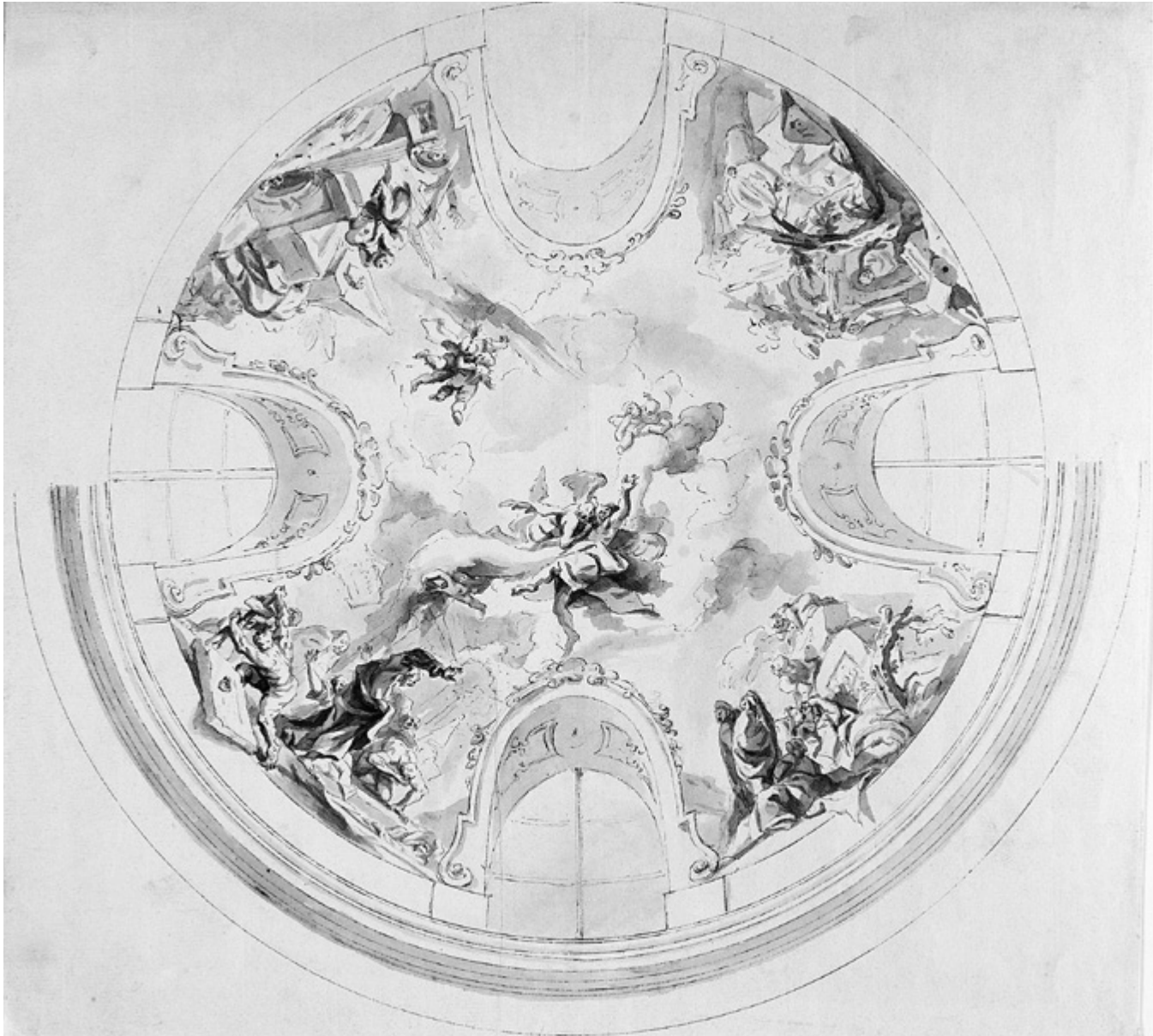


Abb. 185: Auferweckung des Lazarus, Prag, Nationalgalerie.

über hinaus konnte die Figur des Propheten auch als Allusion auf die glückliche Zurückführung der irregeleiteten Israeliten und damit als Gleichnis für die Überwindung des Glaubenszwists unter den Untertanen des Herrscherpaares gedeutet werden. Vielleicht war dies ausschlaggebend für die Wahl des alttestamentarischen Themas.

Auf die vier Felder zwischen den Fensteröffnungen verteilt, vollzieht sich jetzt das Wieder-lebendig-Werden der

Toten durch Ezechiels Weissagung. Im Gegensatz zum ersten Entwurf und dem Thema entsprechend, sind nun keine architektonischen Staffagen angebracht, sondern schafft die unheimliche Landschaft des Totenfeldes das Fundament der Szenen. Selbst wenn die einzelnen Figuren in Untersicht gegeben sind, ist auch hier wie im ersten Entwurf der bildmäßige Aufbau mit einer Hauptansicht gewahrt.

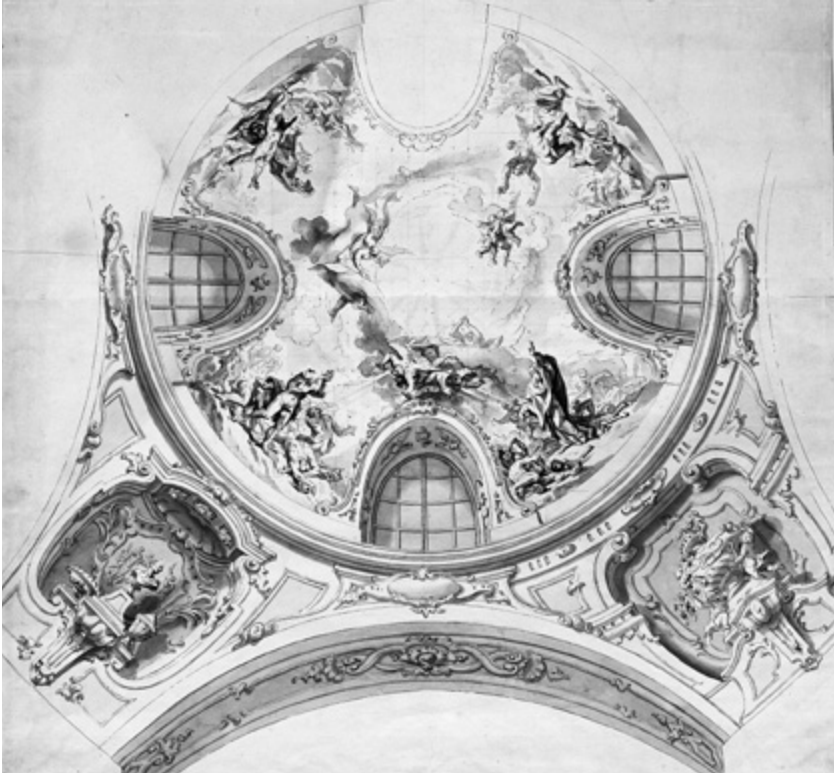


Abb. 186: Ezechiel, Entwurf zur Kapuzinergruft, Prag, Nationalgalerie.



Abb. 187: Bacchanal, Vorzeichnung zu Menageriepavillon, Prag, Nationalgalerie.



Abb. 188: Tanz d. Salome, Prag, Nationalgalerie.

Mildorfer hatte in dieser zweiten Zeichnung nicht nur das Thema abgeändert, sondern gab nun bereits eine detaillierte Vorstellung der Architekturmalerei. Vorschläge zur Gestaltung der sphärischen Dreiecke und Bogenlaibung des Realraumes sind ebenso ausgeführt wie einige Details des Bildrahmens und der Fenstereinfassung in der Kuppel.

Auch in der dritten Prager Zeichnung, *Bacchanal*, die K. Garas dem Menageriepavillon von Schönbrunn zuordnete, haben wir wohl Mildorfers erste Idee vor Augen.³⁸³ Am Weg zum monumentalen Fresko erfuhr auch dieser Entwurf eine Reihe von Abänderungen. Die marginalen Randszenen rechts und links im Blatt wurden zu breiten Schilderungen ausgebaut, die sich mit den übrigen Episoden gleichmäßig um den Kuppelsaum verteilen.³⁸⁴ Schon die kreisförmige Zeichnungsfläche, in der die Komposition einansichtig aufgebaut ist, entspricht nicht dem realen, ovalen Deckenfeld (Abb. 187). Durch einen weit gespannten Regenbogen ist die Darstellung im Blatt in zwei Häl-

ten geteilt. Eine spielerisch zwischen zwei Bäume geworfene Draperie bildet in der linken Seite eine Art Baldachin, unter dem zwei Figuren das Geschehen der gegenüberliegenden Bildseite zu beobachten scheinen. Der Regenbogen grenzt im mythologischen Kosmos einen apollinischen Bereich der Ordnung, Ruhe und des Maßes von einem dionysischen voll Tanz, Musik und Berausung. Vom Götterpaar Jupiter und Juno überwacht, ist die rechte Seite der Zeichnung von Pan beherrscht, die linke von Diana, der Göttin nicht nur von Flur und Jagd, sondern auch von Familie und häuslicher Ruhe. Eine weinlaubumrankte Panherme trennt das bacchantische Fest mit trunkenen Gestalten und dem Satyrenreigen vom blockhaften, schattigen Ruhelager. Die Flucht des Kentauren, welcher bei dionysischen Festen oft sein Unwesen zu treiben pflegt, ist gerade noch am äußersten Rand des Satyrenreigen rechts in der Zeichnung sichtbar. Links im Bild, neben dem Baldachin ist die Nymphe, die sich gerade in einen Vogel verwandelt, nur angedeutet.³⁸⁵ Diese Szene entwickelte sich

im Fresko so weit, dass man die Fabel von Ceyx und Alcyone erkennen konnte. Auch die Raptusszene wurde am ovalen Deckenspiegel weiter ausgebaut. Eine wörtliche Übertragung der Zeichnung auf den Plafond hätte die ovale Decke nicht befriedigend gefüllt.

Außer den genannten Beispielen, welche sich durch ihren Inhalt eindeutig als Vorbereitungsarbeiten zu bekannten Werken festlegen lassen, können wir der vierten Zeichnung der Prager Nationalgalerie, *Tanz der Salome*, keine monumentale Ausführung mit Sicherheit zuordnen (Abb. 188). Zwei Ansätze, die jeweils in einem hypothetischen Deckengemälde Mildorfers die Antwort suchten, konnten zu keinem konkreten Ergebnis führen. Im ersten Vorschlag, der das Treppenhaus der Prämonstratenserabtei Louka (Klosterbruck)³⁸⁶ betrifft, existieren die Fresken nicht mehr, können also keinen Beweis liefern, und im zweiten Fall wurde über ein Gemälde um 1750 am Plafond des kleinen Redoutensaales in der Wiener Hofburg spekuliert, dessen Existenz nie bewiesen wurde.³⁸⁷ Aus stilistischen Überlegungen kommt unserer Meinung nach ein Fresko im Redoutensaal aus der Jahrhundertmitte deshalb nicht in Frage, da die Zeichnung bereits Stilmerkmale der späteren 1760er-Jahre trägt. Die angedeutete Architekturmalerei, eine Galerie mit Bögen und Durchblicken ist typisch für Mildorfers Arbeiten der mittleren 1760er-Jahre, besonders in Ungarn. (Zu vergleichen sind das Grassalkovich-Palais, aber auch Halič und Šaštín.) Auch die spärliche Verteilung der Figuren, die in starker Untersicht stellenweise nur durch ihre in den Raum ragenden Extremitäten erkennbar sind, spricht gegen eine frühere Datierung. Der Versuch, die Zeichnung dem verloren gegangenen Fresko von Klosterbruck-Znaim zuzuordnen zu wollen, hat bessere Grundlagen. Zunächst aus chronologischer Sicht, da die Entstehung des Freskos (1765) mit dem beschriebenen Spätstil des Malers übereinstimmt. Inhaltlich aber entspricht das Thema in gewisser Weise den Anforderungen des Prämonstraten-

serordens, der traditionell stets große Affinitäten mit der Johannesgeschichte unterhielt.

Die hohe Qualität der vier Blätter liegt gerade in der Spontaneität ihrer Aussage und der temperamentvollen Handhabung der Technik. An manchen Stellen hastet die Hand des Künstlers mit der Tuschfeder über die Fläche, die sie an anderen wieder mit langen, ununterbrochenen Konturen füllt, ohne den Fluss der Bewegung zu hemmen. Der leere Papiergrund wird bewusst in die Lichtillusion einbezogen. Sparsame, die Konturen gelegentlich übertretende Lavierungen schaffen Statik und Räumlichkeit. So wie die bekannten ausgeführten Fresken enthüllen drei der Zeichnungen den Künstler auf der Höhe seines Könnens, das er als Akademieprofessor und kaiserlicher Maler vor der Mitte der 1750er-Jahre erreicht hatte. Die vierte Zeichnung wartet noch auf eine genaue Zuordnung.

Gerade Mildorfers grafisches Werk litt unter der traurigen Konstellation nach dem Tod des Malers. Ohne einen Erben zu hinterlassen, vermachte er sein gesamtes Werk und seine Besitzungen zunächst seiner Frau Franziska. Diese überlebte ihn um zwanzig Jahre und machte ihre Haushälterin testamentarisch zur Generalerbin, die wohl wenig Interesse an Mildorfers Kunst hatte. Von diesem Zeitpunkt an hat sich alles Bewegliche verstreut. Außer den Gemälden, die ein günstiges Schicksal hatten, den Altarbildern und denjenigen Fresken, die nicht demoliert wurden, hat sich wenig in unsere Zeit gerettet.

ANMERKUNGEN

- 361 Wien, Graphische Sammlung Albertina, Deutsche Schule, Inv. Nr. 26545, Feder mit Tusche, Bleigriffel auf Papier, leichte Lavierung, 50,2 x 36,5 cm.
- 362 K. Garas, *Deutsche und österreichische Zeichnungen des 18. Jahrhunderts*, Budapest 1980, II, Abb. 17. und K. Garas, *Österreichische Barockzeichnungen aus dem Museum der Bildenden Künste in Budapest*, Salzburg 1981, S. 19.

- 363 H. Hammer, in: Innsbrucker Nachrichten 1920, Nr. 216, S. 3: Ausstellung von Handzeichnungen aus dem Besitz des Museums Ferdinandeum in Innsbruck, Kat. Nr. 26.
- 364 H. Hammer, in: Veröffentlichungen des Ferdinandeum, Nr. 50, Innsbruck 1906, S. 424.
- 365 M. Koller, Zum Werkprozess spätbarocker Freskanten. Martin Knoller, Josef Schöpf und ihr Nachlass im Stift Stams in Tirol, in: Herbst des Barock (Hg. Andreas Tacke), Begleitbuch zur Ausstellung im Museum der Stadt Füssen, München, Berlin 1998, S. 97.
- 366 Wien, Dorotheum, 2155. Auktion, 24. April 2007, Nr. 338. Vgl. Gutachten von J. Kronbichler, der die Zeichnung als Original Paul Trogers u.a. mit dessen Entwurfskizze zur Stadtpfarrkirche in Baden (Wien, Albertina Inv. Nr. 3912) vergleicht sowie mit der Detailstudie *Christus einen Lahmen heilend* im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt (Inv. Nr. 13 294. Wz.: Wappen mit Krone und Tor).
- 367 *Christus heilt den Lahmen*, Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main, Inv. Nr. 13 294, schwarze Kreide, Feder in Braun, Pinsel, graue Tusche, weiss gehöht, 38,9 x 26,2 cm. Gegenstück zu: *Der barmherzige Samariter*, Inv. Nr. 13 295, 38,3 x 25,7 cm.
- 368 M. Dachs, Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis – Studien zur Wiener Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Habil.-Schrift Uni. Wien, 2003.
- 369 M. Dachs (siehe oben) stellt unter anderem eine *männliche stehende Figur* als Mildorfer zur Debatte, Bd. II. Abb. 10 (Kupferstich-Kabinett der Akademie, Inv. Nr. 10578, Rötel auf Papier, 44,1 x 31,5 cm).
- 370 Nürnberg, Katalog des Germanischen Nationalmuseums – Die Deutschen Handzeichnungen, Band IV. Kat. Nr. 382, Hz 4067, 19: *Männlicher Akt, nach links sitzend*, 50 x 66 cm, Kohle, schwarze und weiße Kreide, auf grünlich grundiertem, graubraunem Tonpapier. Wz.: Bekrönter Wappenschild und drei Halbmonde. Und: Kat. Nr. 384, Hz 4067, 21, *Zwei männliche Akte*, 66 x 50 cm, Kohle, schwarze und weiße Kreide, auf grünlich grundiertem, graubraunem Tonpapier.
- 371 Germanisches Nationalmuseum, Die deutschen Handzeichnungen, Band IV, Nürnberg 1969, Monika Heffels (Hg.), S. 311.
- 372 Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 613.
- 373 Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 611.
- 374 Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 1089.
- 375 L. Andergassen (Hg.), Paul Troger und Brixen, Sonderausstellung zum 300. Geburtstag von Paul Troger (1698–1762), Brixen 1998, Kat. Nr. 4.5.
- 376 Brixen, Diözesanmuseum, Inv. Nr. g 00000G, Tusche, Kohle auf Papier, 32 x 21,4 cm.
- 377 Salzburger Privatbesitz und Wien, Auktion Dorotheum, 27. März 2003, Kat. Nr. 255, 255, Vgl. Im Kapitel der Akademiejahre.
- 378 P. Preiss, Zeichnungen von Joseph Ignaz Mildorfer in der Prager Nationalgalerie, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 24, Wien 1970, S. 159.
- 379 Nationalgalerie Prag, Grafische Sammlung, *Auferweckung des Lazarus*, lavierte Federzeichnung, Papier, 33,5 x 31,1 cm, Inv. Nr. K 36803. *Vision Ezechiels*, lavierte Federzeichnung, Papier, 42 x 45cm, Inv. Nr. K 36802. *Bacchanale*, lavierte Federzeichnung mit schwarzer Tinte, Papier, Durchmesser 30,8 cm, Inv. Nr. K 36800
- 380 Nationalgalerie Prag, Graphische Sammlung, *Tanz der Salome*, lavierte Federzeichnung auf Papier, 27,4 x 45,4 cm, Inv. Nr. K 36801,
- 381 Prag, Nationalgalerie, Graphische Sammlung, Inv. Nr. K 36803.
- 382 Prag, Nationalgalerie, Graphische Sammlung, Inv. Nr. K 36802.
- 383 K. Garas, Unbekannte Fresken von Josef Ignaz Mildorfer, in: Mitteilungen der Österr. Galerie 24/25, 1980/81, S. 127.
- 384 Nationalgalerie Prag, Inv. Nr. K 36800, *Bacchanale*, lavierte Federzeichnung mit schwarzer Tinte, Papier, Durchmesser 30,8 cm, ohne Wasserzeichen. Auf der Rückseite beschriftet: *D. Gran pinx.* Sammlungstempel des Adalbert von Lanna, Prag (geflügeltes Rad) und Initialen ICK unter einer Ritterkrone. Vgl. P. Preiss, Zeichnungen von Josef Ignaz Mildorfer in der Prager Nationalgalerie, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, XXIV, 1970, S. 159.
- 385 Die Initialen I. C. K. auf der Rückseite der Zeichnung stehen für J. C. Ritter von Klinkosch, den Wiener Hofjuwelier (1822–1888), dessen Zeichnungen meistens aus der Sammlung Hofrat Dräxler von Carin (gest. 1874) stammten.
- 386 P. Preiss, siehe oben.
- 387 W. G. Rizzi, Zwei Zeichnungen für Deckenfresken im Bereich der Wiener Hofburg. Ein Freskenentwurf für den Kleinen Redoutensaal, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 51, 1997, S. 637 ff.

ABSCHREIBUNGEN

Von jenen Abschreibungen abgesehen, über die allgemeiner Konsensus herrscht, gilt es leider auch einige ambitionierte Vorschläge der jüngeren Literatur, die auf eine Erweiterung des mildorferischen Œuvres zielten, abschlägig zu behandeln.

Zu den erstgenannten Abschreibungen gehören die Fresken des Neuklosters in Wiener Neustadt (Bergl) sowie jene der Filialkirche Zum Leidenden Heiland in Thenneberg, Niederösterreich. An Tafelbildern müssen *Der marianische Bund* und *Die Eucharistie* (Pfarrkirche von Lans in Tirol) aus dem Katalog gestrichen werden, ebenso *Moses mit den Gesetzestafeln* und *Der heilige Petrus* (Stift Heiligenkreuz, Niederösterreich) sowie *Der heilige Leonhard* (Kirchbüchel-Rothengrub, Niederösterreich).

Interessanter, wenn auch nicht überzeugend sind zwei Anregungen, die in jüngerer Zeit von Enikő Buzási aus Ungarn kamen.³⁸⁸ Hier wurde Mildorfer als Autor jener Fresken im zweiten Geschoß des Torturms von Schloss Sárvár vorgeschlagen. Durch eine unscheinbare Treppe gelangt man in einen kleinen, niedrigen Saal, der zum Erstaunen jedes Betrachters an Decke und Seitenwänden reich mit Fresken ausgeschmückt ist. Die flache Hängenkuppel ist durch eine freskierte Stuckimitation von der aufgehenden Wand getrennt, bemalte Trompen führen von den mit Scheinarchitektur seltsam gegliederten Seitenwänden zur Decke über. Durch die weit in den Raum herabgezogenen sphärischen Dreiecke, die mit auf Konsolen sitzenden allegorischen Figuren bemalt sind, entsteht in dem niedrigen Saal ein gedrücktes Raumgefühl. Umso erstaunlicher mutet das komplizierte, hochtrabende Programm der Fresken an. Es handelt sich um eine Apotheose der Wissenschaften, zu deren formalen Gestaltung der Maler ganze Figurengruppen aus Daniel Grans Deckenfresko im Prunksaal der ehemaligen kaiserlichen Hofbibliothek entlehnte.

Von Buzási wurde Mildorfer als der mögliche Autor vorgeschlagen. Diese Zuschreibung erscheint mir jedoch aus mehreren Gründen unhaltbar. Zunächst entspricht der Stil nicht demjenigen Mildorfers, außerdem verwendete Mildorfer in seinem gesamten Schaffen nicht die Vorlagen anderer Künstler. Wenn er sich an einem anderen Maler orientierte, so war dies Troger, von dem er gelegentlich auch aus zweiter Hand Typen und Motive älterer, fast ausschließlich italienischer Vorbilder übernahm. Als Professor der Akademie stand er in der Hierarchie viel zu hoch, um vielleicht Jeremias Jacob Sedelmayrs Stichwerk „*Dilucida Repraesentatio magnificae et sumptuosae Bibliothecae caesareae*“ als Vorlage für eine Imitation heranzuziehen. Dieser 1737 mit Salomon Kleiner in Wien herausgegebene Band, der auch das Deckenfresko Daniel Grans wiedergibt, wurde von vielen Malern als Ideenstütze herangezogen. Mildorfer allerdings erstaunt uns in den größeren Fresken immer wieder durch seine komplizierten und eigenständigen Programme. Eine Rückbesinnung auf einen Künstler der vorangegangenen, bereits als unzeitgemäß betrachteten Generation wäre für den Akademielehrer undenkbar. Im Gegenteil, Mildorfer verhalf gerade mit seinen innovativen, manchmal bizarren Formulierungen einer ganzen jungen Malergeneration zu einem neuen Kunstwollen.

Seine Arbeiten in Ungarn gehören bereits seiner mittleren Schaffensperiode an und reichen bis zum Altersstil. In diesem Zeitraum bahnte sich eine zukunftsorientierte Entwicklung an, die einerseits zu rokokohaften Ausformungen führte, andererseits aber auch zu einer gewissen Kühle des dämmernden Klassizismus, die aber niemals auf ältere Vorbilder zurückgriff. Wahrscheinlich ließe sich bei den Fresken im Turmzimmer des Schlosses Sárvár ein Bezug zu einem der Schüler Mildorfers herstellen, zum Beispiel Johann Cimbal (1722–1795).

Buzási zieht die späten 50-Jahre als Entstehungszeit der Fresken in Betracht. Zu diesem Zeitpunkt stand Cimbal noch stärker unter dem Einfluss Mildorfers und der Akademie, während er sich in seinem späteren Werk mehr an Maulbertsch annäherte. In Schloss Sárvár fallen besonders die eigentümlichen, gezierten Frauenfiguren auf. Der Maler baut ihre Körper aus unorganisch wirkenden, übertrieben plastischen Gliedmaßen auf, die wie aus Teig oder Wachs geformt erscheinen und deren Bewegungen verkrampft sind. Wie anders verstand Mildorfer sein plastisches, wirklichkeitsnahes Ideal. Auch die Frauenköpfe mit hoch gewölbten Stirnen und spitzen Nasen kommen nicht aus Mildorfers Fantasie. In Cimbal's Radierungen aber finden sich dieselben schematischen Figuren, die meist in Seitenansicht gesehen, das Haar über einem dreieckigen Profil zu einem Schopf aufgetürmt tragen.³⁸⁹ Ebenso wenig lassen die männlichen Gesichter der Fresken von Sárvár mit den weichen Zügen irgendwelche Assoziationen mit Mildorfers herben Typen aufkommen. Diese Szenen schuf ein anderer Künstler als Mildorfer.

Soweit erkennbar, könnten die fragmentarischen Freskenreste an der Kartause in Mauerbach vom selben Maler stammen. 1998 wurde ebenfalls Mildorfer als Autor in Erwägung gezogen, eine Hypothese, der wir uns nicht anschließen können.³⁹⁰

So sehr man bei jeder neu auftauchenden Meldung eines potenziellen Mildorfer-Bildes wünscht, dieses in seinen Katalog aufnehmen zu können, so muss doch zur Vorsicht gemahnt werden. Wie wir schon in den Tiroler Werken gesehen haben, hielten nur wenige in jüngerer Zeit vorgeschlagene Objekte einer kritischen Betrachtung stand. Dasselbe gilt für Ungarn. Ein Maler wie Mildorfer, der durch seine Wandelfähigkeit besticht, aber auch mit seinen qualitativen Schwankungen verunsichert, wird gerne herangezogen, wenn ein Werk schwer einzuordnen ist. Leider muss man auch die neue Zuschreibung einer *Himmelfahrt Mariae* aus der Barocksammlung der Un-

garischen Nationalgalerie in Budapest ablehnen.³⁹¹ Enikő Buzási stützt ihr Argument auf eine Fülle von Vergleichen mit Mildorfers gesicherten Werken. Allein es gelingt auch bei großem Bemühen nicht, an irgendeiner der Figuren Mildorfers Handschrift zu finden. Weder die Gewandbehandlung noch die Darstellung der Wolken sprechen für ihn. Insgesamt wirkt die Oberflächenbehandlung viel glatter und lässt, besonders bei der Engelsgruppe um Maria, an Kracker denken. Am ehesten sind Anklänge an Mildorfers Bozzetto der Sammlung Reuschel (Bayerisches Nationalmuseum München) zu erkennen. Besonders das etwas unverfeinerte Gesicht Mariens, das in Untersicht etwas verzerrt erscheint, ist uns von dort geläufig. Es ließe sich also eine Hypothese aufstellen, dergemäß dem Maler der Budapester *Mariae Himmelfahrt* das nach der Reuschel-Skizze ausgeführte, verschollene Altargemälde zum Vorbild gedient hätte. Überzeugend ist Buzásis Analyse der farbtechnischen Details des Gemäldes, aber solche Praktiken waren allen Schülern der Wiener Akademie bekannt, wo die Vorbilder des Lehrers Mildorfer und anderer Kollegen ständig kopiert wurden. Man denke nur an die drei bekannten Ausführungen der *Sacra conversazione*, die jeweils zu verschiedenen Zeitpunkten Mildorfer zugeschrieben wurden (Augsburg Städtische Kunstsammlungen, Palko; Wien Österreichische Galerie, Palko; Wien Auktion Dorotheum: Mildorfer zugeschrieben). Höchstens die letztgenannte Zuschreibung kommt heute noch infrage. Ob allerdings das am 4. November 1992 im Dorotheum versteigerte Gemälde tatsächlich von Mildorfer stammt, kann ohne Augenschein nicht mehr beantwortet werden. Nicht umsonst wurde der Begriff des „Einheitsstils“ der Wiener Akademie geprägt, eines Phänomens, das auch die klare Abgrenzung unseres Malers sehr erschwert.

ANMERKUNGEN

- 388 E. Buzási, Eine unbekannte Arbeit von Joseph Ignaz Mildorfer: Die Fresken im Turmzimmer des Schlosses Sárvár, in: *Acta Historiae Artium*, Tom. 42, Budapest 2001.
- 389 L. Slaviček, Johann Cimbäl as Etcher, in: *Ex Fumo Lucem*, Baroque Studies in Honor of Klára Garas, Budapest 1999, fig. 1.
- 390 W. Rizzi, in: Bundesdenkmalamt, Arbeitshefte zur Bau-
denkmalpflege, Kartause Mauerbach, Wien, Oktober
1998.
- 391 E. Buzási, Tiroler Maler in der Ungarischen Nationalgalerie: Neu bestimmte Werke von Paul Troger, Joseph Mages und Joseph Ignaz Mildorfer, in: *Acta Historiae Artium*, Tom. 50, 2009, S. 45.

KATALOG

TAFELBILDER

Um 1735–36 Kreuzwegstationen in Mitarbeit mit Mildorfer sen.

Lit.: *E. Egg – G. Amann*, in: Ausstellungskatalog, Barock in Innsbruck, Innsbruck 1980.

Vor 1740 Fahnenbild: Hl. Aloysius, Innsbruck Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. 2065

(Rückseite: Hl. Stanislaus)

Öl auf Lwd., 65,5 x 51 cm

Lit.: Veröffentlichungen des Museums Ferdinandeum, Bd. 45, Innsbruck 1965, S. 173, 175, 192.

Vor 1740 Vierzehn Nothelfer, St. Martinskirche in Gnadenwald

Vermutlich Gemeinschaftsarbeit mit Mildorfer sen.

Lit.: *W. Köberl*, Josef Ignaz Mildorfer und seine Nordtiroler Werke, in: Der Schlern 43, 1969.

M. Krapf, Paul Troger, Joseph Ignaz Mildorfer, Michelangelo Unterberger: Beiträge zur Tiroler Antiklassik in Wien, in: Kunsthistoriker 2, Nr. 4/5, 1985.

Um 1740 Madonna, Benediktinerstift Seitenstetten

Öl auf Lwd., 34,5 x 44 cm

Lit.: *M. Krapf*, Paul Troger: Die Ölbilder der Stiftssammlung, in: Ausstellungskatalog der Niederösterreichischen Landesausstellung – Kunst und Mönchtum an der Wiege Österreichs, Kat. Nr. 12. 16, Seitenstetten 1988, S. 145

Anfang 40er-Jahre Taufe Christi, Budapest Privatbesitz

Öl auf Lwd., 62 x 46,5 cm

Lit.: *K. Garas*, Unbekannte Fresken von Josef Ignaz Mildorfer, in: Mitteilungen der Österr. Galerie 24/25, 1980/81, Nr. 68/69, S.127.

(Wahrscheinlich Cimbal).

Vier Kontinente huldigen dem Infanten, Auktionshaus Christie's New York, 12. Jan. 1994

Öl auf Lwd., 62,3 x 149,8 cm

Lit.: Auktionshaus Christie's New York, 12. Jan. 1994.

1741, Krönung Mariae, Hafnerberg, zweiter linker (südwestlicher) Seitenaltar

Lit.: Hafnerberg, Pfarrarchiv, Stifter- bzw. Gedenkbuch, S. 74–75, 102, transkribiert von *T. Aigner*, S. 16, 23.

1741, Maria mit dem Jesuskind, Salzburg

Öl auf Kupfer, 20 x 15,7 cm, signiert I. I. Mildorfer 1741

Lit.: *K. Rossacher*, Der Tiroler Barockmaler Josef Ignaz Mildorfer in neuer Sicht, in: Alte und moderne Kunst, 1972, Heft 123, S. 22.

Joseph mit dem Jesuskind

Öl auf Kupfer, ca. 20 x 15,7 cm

Pendant zu oben genanntem Bild. Beide in Salzburger Privatbesitz (Dr. Leo Wildner).

Lit.: *K. Rossacher*, Der Tiroler Barockmaler Josef Ignaz Mildorfer in neuer Sicht, in: Alte und moderne Kunst, 1972, Heft 123, S. 22.

Joseph mit dem Jesuskind, Budapest, Museum der Bildenden Künste, Inv. Nr. 62.26

Öl auf Holz, 22,8 x 14,9 cm

Lit.: *K. Garas – É. Nyerges*, in: Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis in Ungarn, Museum Langenargen am Bodensee, Sigmaringen 1984, Katalog der ausgestellten Werke, S. 164–166.

Joseph mit dem Jesuskind und Maria mit dem Jesuskind, Wien Dorotheum, Auktion 27. März 2003, Kat. Nr. 255
Öl auf Kupfer, 20 x 15,5 cm

1742, Joachim und Anna Altar, Hafnerberg zweiter rechter (nordwestlicher) Seitenaltar

Lit.: Hafnerberg, Pfarrarchiv, Stifter- bzw. Gedenkbuch, S. 102 r, Transkription *T. Aigner*, S. 23.

Um 1740–41 Martyrium der heiligen Katharina, Wien Privatsammlung Hofstätter

Öl auf Lwd., 66 x 40 cm

Lit.: *Ausstellungskatalog* der Tirolisch-Vorarlberger Kunstausstellung, Innsbruck 1879, Nr. 88. (Eigentum der Witwe Tschurtschenthaler, geb. von Gasteiger).

Veröffentlicht in: Andreas Hofer, Jg. 1879, S. 16.

1742, Schlacht von Schärding, Salzburg Barockmuseum, Sammlung Rossacher, Inv. Nr. 0304

Öl auf Lwd., 64,7 x 88,2 cm

Lit.: *Kurt Rossacher*, Der Tiroler Barockmaler Josef Ignaz Mildorfer in neuer Sicht, in: *Alte und moderne Kunst*, 1972, Heft 123, S. 17.

K. Rossacher, Salzburger Barockmuseum, Sammlung Rossacher, Visionen des Barock, Entwürfe des 17. und 18. Jahrhunderts, Salzburg 1983, S. 310.

E. Maser, German and Austrian Painting of the eighteenth Century, The David and Alfred Smart Gallery, The University of Chicago, 1978, S. 36, Kat. Nr. 22.

Österreichische Galerie, Wien, Österreichische Barockmaler aus der Nationalgalerie in Prag (26. Oktober 1977–12. März 1778), S. 96.

J. Ringler, Die barocke Tafelmalerei in Tirol, in: *Tiroler Wirtschaftsstudien*, 29, Innsbruck, München 1973.

E. Leube-Payer, Szenen aus dem Österreichischen Erbfolgekrieg – Zu einigen Gemälden des Joseph Ignaz Mildorfer, in: *Barockberichte*, Heft 28, 2000, 624 ff.

1742, Schlüsselübergabe von München (Pendant zu vorherigem Bild), holländischer Privatbesitz

Öl auf Lwd., 66 x 88 cm, signiert J. Mildorfer 1742

Lit.: Wie oben.

Um 1742, Panduren betrachten ihre Beute

Öl auf Lwd., 27,5 x 31 cm

Um 1742, Zigeuner auf der Rast, (Pendant zu vorherigem Bild)

Öl auf Lwd., 27,5 x 31 cm

Lit.: Dorotheum Wien, Auktion 15. März 1977, Nr. 81 und 82.

1742, Kain erschlägt Abel, Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. 2076

Öl auf Lwd., 70,7 x 88 cm

Lit.: *A. Weinkopf*, Beschreibung der kaiserl. königl. Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1783.

P. Denifle – A. Dipauli, Nachrichten von den berühmten tirolischen bildenden Künstlern, Innsbruck, 1801, Innsbruck Museum Ferdinandeum, Ms. Dip. 1104, S. 74.

O. Menghin, Ignaz de Luca (1746–1799) als Quellen Schriftsteller für tirolische Kunstgeschichte. Forschungen und Mitteilungen zur Geschichte Tirols und Vorarlbergs. Bd. 13, Innsbruck 1913, S. 39.

H. Schwarz, Regesten zum Leben und Werk des Malers Joseph Ignaz Mildorfer, in: *Kirchenkunst*, 7, 1935, S. 91 ff.

Veröffentlichungen des Museums Ferdinandeum, Bd. 45, Innsbruck 1965, S. 173, 175, 192.

E. Egg – G. Amann, in: *Barock in Innsbruck*, Ausstellungskatalog Innsbruck 1980, S. 166, Nr. 457.

Hubert Hosch, Franz Anton Maulbertsch und die Wiener Akademie, in: *Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil*, Ausstellungskatalog Museum Langenargen am Bodensee 1994, Preisstücke der Akademie-Wettbewerbe von 1732–1754, IV, 3, S. 266.

Um 1742, Drei Szenen aus dem österreichischen Erbfolgekrieg, Innsbrucker Privatbesitz:

Husaren erobern eine bayrische Fahne, Öl auf Lwd. 45 x 68 cm
Kroatischer Reitertrupp bei der Beraubung gefallener

Bayern, Öl auf Lwd. 45 x 67,5 cm

Nächtlicher Überraschungsangriff auf die Bayern, Öl auf Lwd., 45 x 67,5 cm

Lit.: G. Biermann, Deutsches Barock und Rokoko, Jahrhundert-Ausstellung Deutscher Kunst 1650–1800, Darmstadt/Leipzig 1914.

K. Rossacher, Der Tiroler Barockmaler Josef Ignaz Mildorfer in neuer Sicht, in: Alte und moderne Kunst, 1972, Heft 123, S. 17.

E. Leube-Payer, Szenen aus dem Österreichischen Erbfolgekrieg – Zu einigen Gemälden des Joseph Ignaz Mildorfer, in: Barockberichte, Heft 28, 2000, 624 ff.

Um 1742, Zwölf Tafeln mit Figurendarstellungen nach Engelbrechts „*Théâtre de la Milice Étrangère*“. Kollegiatstift Neustift bei Brixen

Jeweils Öl auf Holz, ca. 36 x 22,5 cm

Lit.: E. Leube-Payer, Szenen aus dem Österreichischen Erbfolgekrieg – Zu einigen Gemälden des Joseph Ignaz Mildorfer, in: Barockberichte, Heft 28, 2000, 624 ff.

Um 1742, Zwei Tafeln mit Figurendarstellungen nach Engelbrechts „*Théâtre de la Milice Étrangère*“, Sammlung Köberl, Innsbruck (seit einiger Zeit dem Kloster Neustift vermacht).

Um 1742, Fünf Pandurenszenen, Zagreb, Historisches Museum Kroatiens

jeweils Öl auf Holz, ca. 35,5 x 22,8 cm, in Rahmen montiert

Lit.: *Ausstellungskatalog:* Maria Theresia als Königin von Ungarn, Halbturm 1980, Katalog Nr. 132.

(1872 in Innsbruck bei Tschurtschenthaler erworben.)

1743, Kreuzigung, Servitenkloster Gutenstein (ehemals in Jeutendorf)

Lit.: M. Koller, Jeutendorf, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Band XXI, Heft 1, 1967, S. 50, Fußnote 4.

Der heilige Wandel, The Cleveland Museum of Art, (Mr. and Mrs. William H. Marlatt Fund, 1974)

Öl auf Lwd., 118,1 x 83,3 cm

Ehem. Sammlung Rossacher, Salzburg

Lit.: A. Tzeuschler Lurie, in: European Paintings of the 16th, 17th and 18th Centuries, The Cleveland Museum of Art. Catalogue of paintings, part 3, 1982, S. 5.

The Cleveland Museum of Art (CMA), March 1975, Catalogue II. 49.

CMA, Handbook 1978, S. 166.

1744, Maria Himmelfahrt, Kollegiatstift Neustift bei Brixen

Hauptaltargemälde, Öl auf Lwd., 4,25 x 2,70 m

Lit.: E. Eccel, Josef Ignaz Mildorfer und das Hochaltarblatt von Neustift bei Brixen, in: Cultura Atesina, XVII, 1963 (mit Veröffentlichung und Transkription der Quellen des Stiftsarchivs).

J. Weingartner, Die Kunstdenkmäler Südtirols, Innsbruck – Wien 1965, Bd. I., S. 269.

M. Krappf, Paul Troger, Joseph Ignaz Mildorfer, Michelangelo Unterberger: Beiträge zur Tiroler Antiklassik in Wien, in: Kunsthistoriker 2, Nr. 4/5, 1985, S. 65 ff.

Um 1745, Mater dolorosa, Jacksons Auctions, Cedar Falls, 14. Juni 2006, Nr. 348

Öl auf Leinwand, 54 x 75 cm

Um 1745, Himmelfahrt Mariae, Bayerisches Nationalmuseum in München

Entwurf zu Milotice

Sammlung Wilhelm Reuschel, Öl auf Lwd., 34 x 60 cm

Lit.: *Die Sammlung Wilhelm Reuschel*. Ein Beitrag zur Geschichte der Barockmalerei. München 1963, Nr. 63.

K. Garas, Die Sammlung Wilhelm Reuschel (Rezension), in: *Kunstchronik* 17, 1964, S. 189, Abb. 2.

Um 1745, Himmelfahrt Mariae, Bayerisches Nationalmuseum in München Sammlung Wilhelm Reuschel, Inv. Nr. RI 32

Öl auf Papier auf Karton, 42 x 27,8 cm

Lit.: *O. Benesch*, in: Festschrift E. W. Braun, Troppau, Augsburg 1931, S. 1.

B. Bushart, Die Sammlung Wilhelm Reuschel, in: *Das Münster* 12, 1959, S. 202.

Die Sammlung Wilhelm Reuschel. Ein Beitrag zur Geschichte der Barockmalerei. München 1963, Nr. 30.

Österreichische Meisterwerke aus Privatbesitz und Stiftsgalerien, Ausstellungskatalog Salzburger Residenzgalerie, 1969, Kat. Nr. 39.

E. Eccel, Josef Ignaz Mildorfer und das Hochaltarblatt von Neustift bei Brixen, in: *Cultura Atesina*, XVII, 1963.

M. Meine-Schawe – M. Schawe, Die Sammlung Reuschel, Ölskizzen des Spätbarock. München, 1995, Nr. 40.

Sacra conversazione, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, L 652

Öl auf Lwd., 75 x 40 cm

(Abzuschreiben)

Lit.: *E. v. Knorre*, in: *Städtische Kunstsammlungen Augsburg*, Deutsche Barockgalerie, Augsburg 1970, Bd. II. S. 141, Abb. 72. (1967 auf ursprüngliche Maße reduziert).

G. Krämer, E. von Knorre, Deutsche Barockgalerie. Katalog der Gemälde. Städtische Kunstsammlungen Augsburg Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 1984, S. 185–186. (Provenienz: Kunsthandlung Luigi Bellini, Florenz, seit 1941 Reichsbesitz, 1966 Dauerleihgabe der Bundesrepublik Deutschland).

Sacra conversazione, Wien, Österreichische Galerie,

Inv. Nr. 4534 (Palko)

Öl auf Lwd., 89 x 51 cm

(Abzuschreiben)

Lit.: *N. Rasmò*, Ausstellungskatalog, Giovanni Battista Lampi 1751–1830, Trento 1951, S. 14, Nr. 12. (Mildorfer).

K. Garzarolli-Thurnlackh – H. Aurenhammer, Ausstellungskatalog, Entwürfe österreichischer Barockkünstler, Oberes Belvedere Wien, 1957, S. 10, Nr. 63, (Mildorfer), in: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie* Jg. 1, Nr. 5.

E. Baum, Katalog des österreichischen Barockmuseums im unteren Belvedere in Wien Bd. II, Wien 1980, S. 544–546.

Sacra conversazione, Wien, Dorotheum

(Heilige Georg, Franziskus, Petrus und Paulus mit Maria).

Öl auf Lwd., 84,5 x 49,5 cm

Lit.: Auktion Dorotheum Wien (Alte Meister), 4. November 1992, Kat. Nr. 196.

1743, Heiliger Antonius mit dem Jesusknaben,

Zisterzienserstift Stams, Stiftsmuseum, Inv. Nr. 89

Öl auf Lwd., 75 x 53 cm

Lit.: *J. Kronbichler*, Unbekannte Tiroler Tafelbilder, in: *Der Schlern*, 54, 1980, S. 123.

(Rest. 1972 in den Werkstätten des BDA Wien).

Der gute Hirt, Innsbruck Museum Ferdinandeum,

Inv. Nr. 1493

Öl auf Lwd., 76 x 50 cm

Lit.: Veröffentlichungen des Museums Ferdinandeum, Bd. 39/01, 1959, S. 168.

Um 1745, Hexe von Endor, Ehem. Sammlung Henry de Ruiter

Öl auf Lwd., 121 x 88 cm

Lit.: *P. Tausig*, Die erste moderne Galerie Österreichs in Baden bei Wien, Wien 1909, S. 17, 27.

O. Benesch, in: Festschrift Braun 1931 (Sigrist).

H. Schwarz, Regesten zum Leben und Werk des Malers Joseph Ignaz Mildorfer, in: *Kirchenkunst*, 7, 1935, S. 91 ff. (Mildorfer).

F. M. Haberditzl, Franz Anton Maulbertsch, Sonderheft der Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Wien, 1977 (Wien 2006, G. Frodl – M. Krapf, Hg.).

Um 1745, Hexe von Endor, Kunsthalle Karlsruhe,

Inv. Nr. 2563

Öl auf Lwd., 119 x 90 cm

Lit.: *J. Lauts*, Kunsthalle Karlsruhe, Neuerwerbungen alter Meister, Karlsruhe 1973, S. 36, Inventarnummer 2563.

W. Aschenbrenner, Die Hexe von Endor – Ein bedeutendes Gemälde Paul Trogers, in: *Jahrbuch der staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, 5, 1968, S. 123.

B. Matsche-von Wicht, Franz Sigrist 1727–1803, Ein Maler des 18. Jahrhunderts, Weißenhorn 1977, S. 231.

H. Hosch, Franz Anton Maulbertsch und die Wiener Akademie, in: *Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil*, Ausstellungskatalog Museum Langenargen am Bodensee, 1994, Katalog Nr. IV, 6, S. 272–273.

Um 1745, Petrus heilt einen Kranken,

Sibiu (Hermannstadt), Brukenthal-Museum

Öl auf Lwd., 47,5 x 62 cm

Lit.: *M. Csaki*, Führer durch die Hermannstädter Gemäldegalerie, Hermannstadt 1901.

Nummern 426 und 425 respektive 751 und 752.

Th. von Frimmel, Studien und Skizzen zur Gemäldekunde, II. Wien 1916, S. 142.

T. Jonescu, Frunzetti, in: *Österreichische Zeitung für Kunst und Denkmalpflege*, 1959, XIII. Heft 3/4, S. 93.

Katalog, Musée Brukenthal, Sibiu 1964, fig. 95.

T. Jonescu, Tre dipinti del Bencovich al Museo Brukenthal di Sibiu, in: *Arte Veneta* 1966, S. 268.

P. Zampetti, Dal Ricci al Tiepolo, I pittori di figura del Settecento a Venezia, Catalogo della Mostra, Venezia 1969.

T. Jonescu, Paul Troger-Bilder im Brukenthal-Museum, in: *Alte und moderne Kunst*, 1970, S. 20.

K. Garas, Antonio Galli Bibiena et Franz Karl Palko, in: *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 37, Budapest 1971, S. 77 ff.

B. Bushart, Der lyrische Maulbertsch, in: *Festschrift Kurt Rosacher, Imagination und Imago*, Salzburg 1983, S. 39, Anm. 13.

Um 1745, Pendant zu vorhergehendem Bild: Die Befreiung des Hl. Paulus aus dem Gefängnis in Philippi, Sibiu (Hermannstadt), Brukenthal-Museum

Öl auf Lwd., 47,5 x 62 cm

Lit.: Wie oben.

1748, Jüngstes Gericht, Prämonstratenserstift Wilten

Öl auf Lwd., 135 x 104,5 cm

Lit.: *A. Roschmann*, *Tyrolis Pictoria et Statuaria*, Ferdinandeum, Ms. Dip. 1032 Innsbruck 1755, Pars II, S. 39.

Denifle, Nachrichten von den berühmten tirolischen bildenden Künstlern, Innsbruck 1801, Ms. Museum Ferdinandeum Dip. 1104, S. 32, S. 180, S. 688 (hier auch die Erwähnung eines *Propheten Ezechiel* und einer *Hl. Familie* an der Rudolphischen Grabstätte).

G. Primisser – Dipauli, Denkwürdigkeiten von Innsbruck und seinen Umgebungen, Innsbruck 1816, S. 81.

Ausstellungskatalog der Tirolisch-Vorarlberger Kunstausstellung, Innsbruck 1879, Nr. 84 (Eigentum von Stift Wilten), in: *Andreas Hofer*, Jg. 1879, S. 16.

K. Fischner, *Innsbrucker Chronik in sechs Teilen*, Innsbruck 1929–1934, V. S. 154.

Stiftsarchiv Wilten, 43, Lade I. litt. C, Nr. 7, (43, Sammlung Volpi).

H. Schwarz, Regesten zum Leben und Werk des Malers Joseph Ignaz Mildorfer, in: *Kirchenkunst*, 7, 1935, S. 91 ff.

E. Egg – G. Amann, in: *Ausstellungskatalog, Barock in Innsbruck*, Innsbruck 1980, Nr. 461.

M. Krappf, Paul Troger, Joseph Ignaz Mildorfer, Michelangelo Unterberger: Beiträge zur Tiroler Antiklassik in Wien, in: *Kunsthistoriker* 2, Nr.4/5, 1985, S. 65 ff.

Um 1750, Pieta, Heilig-Geist-Kirche Sopron

Öl auf Lwd., 220 x 126 cm

Lit.: Sopron, Topographie, 1956, S. 383.

G. Galavics, Barokk, in: Nóra Aradi et al. (Hg.), *A művészet története Magyarországon*, Budapest 1983, S. 277.

G. Galavics, Barokk művészet Közép-Európában Utak és találkozások, (Baroque art in Central-Europe, Crossroads), Budapest, 1993, S. 290.

Pfingsten, Hauptaltar der Heilig-Geist-Kirche Sopron

Öl auf Lwd., ca. 220 x 120 cm

Lit.: *G. Galavics*, Barokk, in: Nóra Aradi et al. (Hg.), *A művészet története Magyarországon*, Budapest 1983, S. 277.

G. Galavics, Baroque art in Central-Europe, in: *Crossroads*, Budapest, 1993, S. 290.

Um 1750, Ausgießung des Hl. Geistes (Pfingstwunder), Nationalgalerie, Budapest, Inv. Nr. 6476

Öl auf Lwd., 55 x 33 cm

Skizze zum Hochaltargemälde der Heiliggeist Kirche in Sopron

Lit.: *K. Garas – E. Nyerges*, in: Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis in Ungarn, Museum Langenargen am Bodensee, 1984. Katalog der ausgestellten Werke, S. 155, (Dorfmeister).

Pfingstwunder, Sopron, Ferenc Liszt Museum, Kopie nach dem Altarbild in Sopron

Lit.: *M. Mojzer*, Frühe Maulbertschkopien in Ungarn, in: Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis in Ungarn, Museum Langenargen am Bodensee, 1984, S. 73.

Um 1750, Joseph Nährvater von Jesus, Linz, Sammlung Pfatschbacher

Öl auf Lwd., 56 x 48,5 cm

Unveröffentlicht

Um 1750, Der Erzengel Michael, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Deutsche Barockgalerie, Inv. Nr. II. 1992/8

Öl auf Lwd., 62 x 49,5 cm, ehem. Sammlung Hauff, Stuttgart

Lit.: *G. Krämer, E. von Knorre*, Deutsche Barockgalerie. Katalog der Gemälde. Städtische Kunstsammlungen Augsburg Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 1984.

K. Garas, Unbekannte Fresken von Josef Ignaz Mildorfer, in: *Mitteilungen der Österr. Galerie*, 25/25, 1980/81, Nr. 68/69, S. 127 ff.

M. Krappf, Paul Troger, Joseph Ignaz Mildorfer, Michelangelo Unterberger: Beiträge zur Tiroler Antiklassik in Wien, in: *Der Kunsthistoriker* II, Nr. 4/5, 1985.

G. Groschner – H. Egger, in: *Ausstellungskatalog, Salzburg Residenzgalerie: Himmelsboten – Teufelskerle, Die Erzengel Michael und Gabriel in der österreichischen Kunst des 18. Jahrhunderts*, Salzburg 1997, S. 90.

H. Horsch, Franz Anton Maulbertsch und die Wiener Akademie, in: *Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil, Ausstellungskatalog Museum Langenargen am Bodensee*, 1994, Preisstücke der Akademie-Wettbewerbe von 1732–1754, V. 2, S. 288.

Um 1750, Orientalische Szene, Privatbesitz

36,5 x 25,5 cm

Lit.: *M. Dachs*, Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis – Studien zur Wiener Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, *Habil.-Schrift Uni. Wien* 2003, Bd. II. Abb. 139 (Meister der Reuschl Skizzen, Mildorfer?).

Ausstellungskatalog Carlo Innocenzo Carloni 1686–1775,

Dipinti e bozzetti, Pinacoteca Züst Rancate, Mailand 1997, S. 116–117, Nr. 21. (Maulbertsch).

M. Dachs, in: Ein Mann von Genie. Ausstellungskatalog, A. Husslein-Arco und M. Krapf (Hg.) Belvedere, Wien, 2009, S. 42–43, Kat. Nr. 3. (Maulbertsch).

Um 1750, Parisurteil, Budapest, Szépművészeti Múzeum,
Öl auf Karton, 41,5 x 31,7 cm

Lit.: *M. Dachs*, Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis – Studien zur Wiener Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Habil.-Schrift Uni. Wien, 2003, Bd. I. S. 57, 343, Bd. II. Abb. 134.

K. Garas, Franz Anton Maulbertsch 1724–1796, Wien/Budapest 1960, S. 11, 198, Abb. 16.

K. Garas, Franz Anton Maulbertsch, Leben und Werk, Salzburg 1974, S. 15, 231.

Ausstellungskatalog Franz Anton Maulbertsch, Wien, Halbtorn, Heiligenkreuz-Gutenbrunn, Wien/München 1974, S. 92, Nr. 44.

1752, Der heilige Donat, Hafnerberg, Altargemälde des ersten linken (südöstlichen) Seitenaltars

Lit.: Hafnerberg, Pfarrarchiv, Gedenkbuch, S. 90, Transkription *Thomas Aigner*, S. 20.

1755, Abschied des heiligen Benedikt von seiner Schwester Scholastika, Hafnerberg, linke (südliche) Kirchenthorkapelle

Lit.: Hafnerberg, Pfarrarchiv, Gedenkbuch, S. 90, Transkription *Thomas Aigner*, S. 20.

Abschied der Apostel Petrus und Paulus vor dem Martyrium, Wien St. Ulrich

Öl auf Lwd., 4,90 x 3,50 m

Lit.: *M. Haberditzl*, Das Barockmuseum im unteren Belvedere in Wien, Wien 1923, S. 64, Nr. 140.

H. Schwarz, Regesten zum Leben und Werk des Malers

Joseph Ignaz Mildorfer, in: *Kirchenkunst*, 7, 1935, S. 91 ff.
Ausstellungskatalog Franz Anton Maulbertsch, Wien, Halbtorn, Heiligenkreuz-Gutenbrunn. Wien/München 1974.
Die Zeitgenossen von Franz Anton Maulbertsch, Nr. 22.
A. Salinger, Rückführung Barocker Altarbilder nach St. Ulrich in Wien VII, in: *Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 1985, 39, Heft 3/4, S. 123.

Entwurf zum Apostelabschied, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm. 1294

54 x 35,5 cm,

Lit.: *A. v. Pfaundler*, Nachrichten über tirolische Künstler, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Ms. W 2129.

Katalog Nr. 156 des Internationalen Kunst- und Auktionshauses, Berlin 1933, Nr. 226.

E. Lutze, Katalog der Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg, Nürnberg 1934, S. 50, Nr. 1294.

E. Lutze, Malerei des Deutschen Barock und Rokoko, Nürnberg 1934, S. 13, Abb. 67.

Das Wiener Barockmuseum im Unteren Belvedere, 1923, Nr. 140.

Das Wiener Barockmuseum in Wien, 2. Auflage, 1934, S. 47, Abb. 193.

(Die Skizze wurde im Jahr 1933 aus Berliner Privatbesitz erworben, war 1933 auf der internationalen Kunstausstellung Berlin unter Nr. 156 ausgestellt, Vgl. Kunst-Auktionshaus Berlin, 1933, Nr. 226.

Erworben 1933 aus dem Berliner Besitz, Curt Glaser)

1755, Holič, Kapuziner-Kloster-Kirche. Drei Altargemälde

Der heilige Franz Seraphin (Hochaltargemälde)

Der heilige Antonius und Die heilige Theresa (Seitenaltargemälde)

Lit.: *J. Cincik*, Barokové freskà Jeanna Josepha Chamanta

a Antona F. Maulbertscha na Slovensku, Martin 1938, S. 21, Fußnote 25. (1938 waren die Bilder nicht in der Kirche. Schon 1851 nennt die Kanonische Legislation nur Franziskusbild, das in der Pfarrkirche erhalten ist. Nach Säkularisierung 1786 wurde Klosterkirche zur Pfarre.)

A. Petrová-Pleskotová, Ein unbekanntes Altarbild von J. W. Bergl in Holič, in: Acta Hist. Art. Hung. Tomus 34, 1–2 Budapest 1989, S. 177 ff.

Am 2. Juli 1755 vom Graner Erzbischof (Joseph Esterhazy?) eingeweiht. Im gleichen Jahr lieferte der Wiener akademische Maler Mildorfer auf Kosten des Kaiserlichen Hofes die Bilder:

- | | |
|-----------------------|-----------------------------------|
| # 451 Hochaltarblatt: | Franz Seraphicum 130 |
| # 452 Seitenaltaere: | St. Antonius
Hl. Theresia 200. |

1756, Vier Altargemälde für die Wallfahrtskirche in Dub an der March, Dub nad Moravou

Glorie des heiligen Johann von Npomuk

Öl auf Lwd., 280 x 130 cm

Tod des heiligen Joseph

Öl auf Leinwand, 280 x 130 cm

Hl. Valentin, eine Besessene heilend

Öl auf Leinwand, 280 x 130 cm

Kreuzigung

Öl auf Lwd., 280 x 130 cm

Lit.: *M. Stehlik*, Výzdoba Hlavního oltáře v Dubé nad Moavou, in: Umeni, 8, 1960, S. 191, Anm. 8.

M. Stehlik, Památková pece. Restauratorski a lece na hra-dech a samcech 23, 1963, S. 138.

H. Tolksdorf, Vier Altargemälde des J. I. Mildorfer in Dub an der March, Brünn 1980.

Nach 1750, Vier Schutzengelbilder, Brixen, Diözesanmuseum, Leihgabe ohne Inv. Nr.

Der Engel erscheint Hagar in der Wüste

Öl über Tempera auf Lwd., 127,5 x 91,6 cm

Tobias mit dem Engel Raphael

Öl über Tempera auf Lwd., 127,8 x 90,7 cm

Der Engel trägt Habakuk zu Daniels Errettung in die Löwengrube

Öl über Tempera auf Lwd., 133 x 91,2 cm

Bileam neigt sich vor dem Engel mit dem Schwert

Öl über Tempera auf Leinwand, 132,4 x 90,7 cm

Lit.: *E. Leube-Payer*, Joseph Ignaz Mildorfer und sein expressiv malerischer Stil, in: Belvedere, Zeitschrift für bildende Kunst, Heft 1/2000, Wien 2000.

Um 1760, Pieta, Heimatmuseum Telfs

Öl auf Lwd., 1,69 x 1,15 m, signiert J. I. Mildorfer

Lit.: *J. Ringler*, Kunstgeschichtliche Streifzüge um Telfs, in: Heimatbuch Telfs, 1955, S. 255.

W. Köberl, Josef Ignaz Mildorfer und seine Nordtiroler Werke, in: Der Schlern, XLIII, 1969, S. 300.

F. A. Maulbertsch-Ausstellung anlässlich seines 250. Geburtstages, Wien, Halbturn, Heiligenkreuz-Gutenbrunn, 1974, Kat. Nr. 21, S. 174.

E. Egg – G. Ammann, in: Barock in Tirol, Ausstellungskatalog, Innsbruck 1980, S. 168.

J. Ringler, Die barocke Tafelmalerei in Tirol, in: Tiroler Wirtschaftsstudien, 29, Innsbruck/München, 1973.

Um 1760, Hl. Dreifaltigkeit mit Pestheiligen, Österreichische Galerie Wien, Inv. Nr. 1653

Öl auf Lwd., 2,41 x 1,34 m, bez. li. unten: Josep Mildorffer 1914 von Anton Dreher, Schwechat gewidmet.

Lit.: *J. Ableidinger*, Geschichte von Schwechat, Schwechat 1929, S. 343.

H. Schwarz, Regesten zum Leben und Werk des Malers Joseph Ignaz Mildorfer, in: *Kirchenkunst*, 7, 1935, S. 91 ff.

E. Baum, Katalog des österreichischen Barockmuseums im unteren Belvedere in Wien, Wien 1980, 2. Bd., S. 437, Nr. 291.

E. Eccel, Josef Ignaz Mildorfer und das Hochaltarblatt von Neustift bei Brixen, in: *Cultura Atesina*, XVII, 1963.

W. Prohaska, in: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Bd. IV, Barock, Hg. H. Lorenz, München/London/New York, 1999, S. 440.

(Ein Entwurf zum oberen Teil im Museo Civico in Treviso. 1935 befand sich eine alte Kopie bei Pfarrer Klaus Ebergassing.)

Um 1760, Hl. Leopold, Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. 2077

Öl auf Lwd., 64 x 48 cm

Lit.: *Veröffentlichungen* des Museums Ferdinandeum, Bd. 44, Innsbruck 1964, S. 243.

Veröffentlichungen des Museums Ferdinandeum, Bd. 45, Innsbruck 1965, S. 173, 175, 192.

1763–1764, Der heilige Joseph mit dem Jesuskind, Bratislava Nationalgalerie (Slovenská národná galéria), Inv. Nr. o 5304

Öl auf Lwd., 3,32 x 1,65 m, Signiert: I. MILDORFER.

Lit.: *Slovenská národná galéria*, Katalog Nr. 89.

(Angeblich wurde das Bild für die Rokoko-Kapelle des Herrschaftshauses in Považské Podhradie gemalt und hatte laut Archiv eine Variante von 1763 in Saštín).

1763–1764, Christi Geburt, Bratislava Nationalgalerie, Inv. Nr. o 5306

Öl auf Lwd., 1,41 x 2 m

Lit.: *Slovenská národná galéria*, Katalog Nr. 90.

(Abzuschreiben)

Cimon und Pera, Sammlung Heinrich Schwarz, Middletown, USA

Öl auf Papier, 23,7 x 17 cm

Lit.: *Klinkos 1822–1888*, Lugt 577.

Auktion Wawra, Wien 15. April 1889, Nr. 561.

Gilhofer und Rausburg, 1934, Nr. 7–10, Nr. 215.

E. Maser, in: *German and Austrian Painting of the eighteenth Century*, The University of Kansas Museum of Art, 1956, S. 12, (II. 23). Leihgabe H. Schwarz, Middleton, Conn.

1763, Heilige Familie, Šaštín, Wallfahrtskirche Maria mit den sieben Schmerzen, Josephsaltar

Quellen: *Documenta Artis Paulinorum*, Budapest 1976, Bd. II, S. 323.

(*In cancellaria episcopi Passaviensis convenit R. P. priori cum pictore excellenti Mildorffer pro imagine S. Josephi ad aram ejus apponenda in Fl. 150.*)

Hl. Eligius, Wien Dorotheum

Öl auf Lwd., 85,5 x 71 cm

Lit.: Wien, *Dorotheum, Auktion Alte Meister*, 5. Oktober 2005, Nr. 206.

Beweinung Christi, Graz Museum Joanneum, Inv. Nr. 205

Öl auf Lwd., 53 x 41,5 cm (erworben aus Grazer Kunsthandel 1912)

Lit.: 42. *Wechselausstellung* der Österreichischen Galerie, Wien 1957, S. 13.

W. Suida, Die Landesbildergalerie und Skulpturensammlung in Graz. Wien/Augsburg 1923, S. 151, Nr. 526. (Maulbertsch).

K. Garas, Franz Anton Maulbertsch (1724–1796), Budapest 1960, S. 237, (Mildorfer).

K. Woisetschlager, Meisterwerke der österreichischen und deutschen Barockmalerei in der alten Galerie am Landesmuseum Joanneum in Graz. Wien/München 1961, S. 182.

B. Matsche von Wicht, Franz Sigrist, 1727–1803. Ein Maler des 18. Jahrhunderts, Weissenhorn, 1977, S. 32.

Allegorie auf die unbefleckte Empfängnis Mariens, Wien, Österreichische Galerie, Inv. Nr. 1484

Öl auf Lwd., 51 x 53 cm

(1912 aus wiener Kunsthandel erworben.)

Lit.: *K. Garas*, Zu einigen Problemen der Malerei des 18. Jahrhunderts – Die Malerfamilie Palko, in: Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae, VII, 3–4, Budapest 1961, S. 247, (Palko).

E. Baum, Katalog des österreichischen Barockmuseums im unteren Belvedere in Wien, Wien 1980, 2. Bd., S. 437, Nr. 291, (Mildorfer).

Katalog 1923, Nr. 165.

Katalog 1934, Nr. 103.

K. Garas, Franz Anton Maulbertsch 1724–1796, in: Alte und moderne Kunst, 19. Jg. 1974, H. 135.

FRESKEN

Vor 1740, Wiesenhof-Kapelle bei Gnadewald, Tirol

Altarwand, **Heilige und Engel**, Mitarbeit bei Mildorfer sen.

Lit.: *W. Köberl*, Josef Ignaz Mildorfer und seine Nordtiroler Werke, in: Der Schlern, XLIII. 1969.

J. Kronbichler, Unbekannte Tiroler Tafelbilder, in: Der Schlern, 54, 1980.

M. Krapf, Paul Troger, Joseph Ignaz Mildorfer, Michelangelo Unterberger: Beiträge zur Tiroler Antiklassik in Wien, in: Kunsthistoriker 2, Nr. 4/5, 1985.

1743–1745, Hafnerberg, Wallfahrtskirche Zu unserer Lieben Frau

Hauptkuppel, **Maria als Fürbitterin vor der Heiligen Dreifaltigkeit**

Quellen: *Laurentius Petras*, Pfarrarchiv Hafnerberg, HS HN

53, Annales de origine et progressu devotionis in ecclesia beatissimae virginis Mariae in Monte Haffner erecta. Congesti ex testimoniis a patre Laurentio Petras ordinis SS.P. Benedicti monasterii Cellae Mariae professo et p. t. praefatae ecclesiae curato. Anno salutis 1740 (transkribiert von Thomas Aigner in: Thomas Aigner, Quellen zur Geschichte der Wallfahrtskirche Hafnerberg, Hausarbeit am Institut für Österreichische Geschichtsforschung, Wien 1995).

Laurentius Petras, Pfarrarchiv Hafnerberg, Stifter- bzw. Gedenkbuch: Ewige Gedächtnus ... deren ... Bersohnen welche ... das Gottes Hauss ... auf den Haffnerberg ... thails gestüfftet und erbauet, theils befördert oder gezieret habens, Anfangs verfasset von patre Laurentio Petras des bemelten Stüffts und Ordens Professo, dermahlen des obigen Gnaden Orths Curato. Im Jahr 1740, (transkribiert von Thomas Aigner, wie oben).

Lit.: *O. Eigner*, Geschichte des aufgehobenen Benedictinerstiftes Mariazell in Österreich, Wien 1900.

H. Schwarz, Regesten zum Leben und Werk des Malers Joseph Ignaz Mildorfer, in: Kirchenkunst, 7, 1935, S. 91 ff.

N. Michailow, Österreichische Maler des 18. Jahrhunderts. Formgestalt und provinzieller Formtrieb, Frankfurt am Main 1935.

F. M. Haberditzl, Franz Anton Maulbertsch, Sonderheft der Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Wien 1977 (2006, Hg. G. Frodl, M. Krapf).

T. Aigner, Quellen zur Geschichte der Wallfahrtskirche Hafnerberg, Hausarbeit am Institut für Österreichische Geschichtsforschung, Wien 1995.

1744–1745, Hafnerberg, Wallfahrtskirche Zu unserer Lieben Frau

Südliche Seitenwand, **Begegnung an der goldenen Pforte**

Lit.: Wie oben.

Nördliche Seitenwand, **Christus nimmt Abschied von seiner Mutter.**

Lit.: Wie oben.

1745–1746, **Schloss Milotice (Milotitz), Serényi-Schloss**
Schlosskapelle, **Himmelfahrt Mariae**

Lit.: *A. Jirka*, Materialbeiträge zur Geschichte der Malerei in Mähren, in: *Sborník prac Filosofické fakulty Brněnské univerzity*, F 18, Brno 1974.

T. Jeřábek, Barockschloss Milotice, Brünn, 1998.

K. Garas, in: *Kunstchronik* 1964, S. 189.

1748, **Hafnerberg, Wallfahrtskirche**

Zu unserer Lieben Frau

Arme-Seelen-Kapelle, **Engel mit der Dornenkrone**

Lit.: Wie bei Hafnerberg, Hauptkuppel.

1748, **Wien, Hofburgtheater (1888 demoliert)**

Lit.: *F. Hadamowsky* (Hg.), *Die Familie Galli-Bibiena in Wien. Leben und Werk für das Theater*, Wien 1962.

F. Hadamowsky, Wien, Theatergeschichte, in: *Geschichte der Stadt Wien*, Bd. III, Wien/München 1988.

W. G. Rizzi, Zwei Zeichnungen für Deckenfresken im Bereich der Wiener Hofburg. Ein Freskenentwurf für den Kleinen Redoutensaal, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 51, 1997, S. 637 ff.

1748, **Wien Stiftskaserne (Hochherzögliche Savoyische adeligen jungen Herren Stiftsgebäude)**

Malerei an **Risaliten** und **Bibliothek**

(nicht mehr erhalten)

Quellen: Vaduz, (Wien) Hausarchiv der Fürsten von und zu Liechtenstein, Karton 543, siehe auch **D. 26** und **D. 27**.

Lit.: *J. von Falke*, *Geschichte des fürstlichen Hauses von Liechtenstein*, Wien 1877.

E. Guglia, *Die Wiener Stiftungen (etc.)* Wien 1895.

J. Schwarz, *Geschichte der Savoy'schen Ritter-Akademie in Wien vom Jahre 1746 bis 1778*. Wien 1897.

G. J. Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen*, 1815–1913, M.

M. Pözl-Malikova, *Eine Frau als Kunstmäzen Maria Theresia*

Felicitas, Herzogin von Savoyen-Carignan geborene Liechtenstein (1694–1772), in: *Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Berlin 15–20. Juli 1992.

1751–1752, **Wien Schönbrunn, Menageriepavillon**

Deckenfresko, **Szenen aus den Metamorphosen des Ovid**

Lit.: *J. Schmidt*, *Die alte Universität in Wien und ihr Erbauer Jean Nicolas Jadot*, Wien 1929.

K. Garas, *Unbekannte Fresken von Josef Ignaz Mildorfer*, in: *Mitteilungen der Österr. Galerie*, 24/25, 1980/81, Nr. 68/69.

G. Hajós, *L'Architecte Jean Nicolas Jadot et la colonie lorraine de Vienne*, in: *Les Habsbourg et la Lorraine, Collection diagonales*, Nancy, 1987.

J. Garms, *Der Architekt Jean-Nicolas Jadot (1710–1761), in: Lothringens Erbe. Franz Stephan von Lothringen (1708–1765) und sein Wirken in Wirtschaft, Wissenschaft und Kunst der Habsburgermonarchie*, R. Zedinger (Hg.), *Katalog zur gleichnamigen Ausstellung auf Schloss Schallaburg*, St. Pölten 2000.

1751–1752, **Wien Stiftskaserne (Hochherzögliche Savoyische adeligen jungen Herren Stiftsgebäude)**

Spalier im Spielzimmer

Quellen: Vaduz, (Wien) Hausarchiv der Fürsten von und zu Liechtenstein, Karton 602 und Karton 621, siehe auch **D. 28**, **D. 29** und **D. 38**.

Malerei im Neuen (großen) Saal

Quellen: Wie oben, Karton 602 und 621, siehe auch **D. 31**, **D. 32**, **D. 33**, **D. 40** und **D. 41**.

Malerei am Frontispiz des Sommerhauses

Quellen: Wie oben, Karton 602, siehe auch **D. 34** und **D. 35**.

Gemälde im Billardzimmer

Quellen: Wie oben, Karton 602, siehe auch **D. 36**.

1753, **Wien Stiftskaserne** (*Hochherzögliche Savoyische adeligen jungen Herren Stiftsgebäude*)

Paradezimmer, Spalier

Quellen: Vaduz, (Wien) Hausarchiv der Fürsten von und zu Liechtenstein, Karton 622, siehe auch **D. 42**.

1753–1754, **Wien Kapuzinerkloster, Maria-Theresia-Gruft**
Deckenfresko, **Vision des Propheten Ezechiel**

Lit.: *Marquardus Herrgott-Martinus Gerbertus*, Monumenta Augustae Domus Austriae, Topographia, Principium Austria, Tom I.-IV. St. Blasien 1772, I, Kap. 6.

J. Edler v. Kurzböck, Neueste Beschreibung aller Merkwürdigkeiten Wiens. Ein Handbuch für Fremde und Inländer, Wien 1779.

Cölestin Wolfsgruber, Die Kaisergruft bei den Kapuzinern in Wien, Wien 1887.

J. Fleischer, Das kunstgeschichtliche Material der Geheimen Kammerzahlamtsbücher in den staatlichen Archiven Wiens von 1705–1790, in: Quellenschriften zur Barocken Kunst in Österreich und Ungarn, Hg. A. Hekler, Bd. I, Wien, 1932, Nr. 114.

Pavel Preiss, Zeichnungen von Joseph Ignaz Mildorfer in der Prager Nationalgalerie, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 24, Wien 1970.

K. Garas, Unbekannte Fresken von Josef Ignaz Mildorfer, in: Mitteilungen der Österr. Galerie 24/25, 1980/81.

F. Beelitz, Vereint in alle Ewigkeit, das Grabmal Maria Theresias und Franz Stephans von Lothringen von Balthasar Ferdinand Moll, Wien, Univ. Dipl.-Arb. 1997.

1754, **Pápa Schloss Esterházy, Schlosskapelle**
Deckenfresko, **Aufnahme Christi in den Himmel**

Lit.: *Gerö – J. Sedlmayr*, Pápa, Budapest 1959.

K. Garas, Unbekannte Fresken von Josef Ignaz Mildorfer, in: Mitteilungen der Österr. Galerie 24/25, 1980/81, Nr. 68/69.

Géza Galavics, Pápa, Kastélykápolna (The Chapel of Pápa Mansion), Budapest 1992.

Von Schatzmeister Graf Franz Esterházy an Mildorfer ausbezahlte Reisekosten zwischen Győr und Wien.

A. Petrová-Pleskotová, Dokumenty o umelekej, umelecko-remeselnickej a stavebnej aktivite napanstve a objektoch grófa Františka Esterházyho z rokov 1738–1785, in: Ars 1995/2–3, S. 234. Zitiert bei *E. Buzási*, Eine unbekanntete Arbeit von Joseph Ignaz Mildorfer: Die Fresken im Turmzimmer des Schlosses Sárvár, in: Acta Hist. Art. Hung. Tomus 42, 2001.

1755, **Hafnerberg, Wallfahrtskirche Zu unserer Lieben Frau Benedikt-Kapelle, Aufnahme des heiligen Benedikt in den Himmel**

Lit.: Wie bei Hafnerberg, Hauptkuppel.

1754–1757, **Šaštín (Sassin), Wallfahrtskirche Maria mit den sieben Schmerzen**

Langhaus, Deckengewölbe über dem Gnadenbild
Verherrlichung Gottvaters

Langhaus, Deckengewölbe viertes Joch
Verherrlichung der Eucharistie

Langhaus, Deckengewölbe über der Orgelempore
Engelskonzert

Erste nördliche Seitenkapelle
Engelgruppe

Zweite nördliche Seitenkapelle
Engel

Erste südliche Seitenkapelle
Engelgruppe

Lit.: *K. Garas*, Anna Petrová-Pleskotová: Maliarstvo 18. storičia na Slovensku. Bratislava 1983 (Rezension) in: Múvészettörténeti Értesítő 1984, S. 178–187.

I. Krsek, Anna Petrová-Pleskotová: Malíarstvo 18. storičia na Slovensku. (Bratislava 1983), (Rezension), in: *Umění XXXV*. (1987) S. 378, (Anm. 5).

Dejiny slovenského výtvarného umenia – Barok. Bratislava 1998, S. 469.

J. Papco, Rakúsky barok a Slovensko / Österreichisches Barock und die Slowakei. I–II. Bojnice 2003, S. 662.

J. Medvecký, Šaštínska bazilika a jej baroková umelecká vyzdob (Die Basilika von Šaštín und ihre barocke künstlerische Ausschmückung), in: *Pamiatky a múzeá*, 2003, Nr. 1, S. 2.

S. Serfözö, Die Deckenmalereien der Pauliner Wallfahrtskirche Sassin. Betrachtungen zum Freskowerk Jean-Joseph Chamants und Joseph Ignaz Mildorfers, in: *Acta Hist. Artium* 50, 2009, S. 61.

Um 1760, Pfarrkirche St. Nikolaus in Znojmo (Znaim)
Kapelle zum Jesuskind, Deckenfresko, **Sieg des Glaubens**

Wandfresko, **Martyrium der Heiligen Katharina**

Wandfresko, **Martyrium der Heiligen Barbara**

Lit.: *Jan Petr Cerroni*, Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren und dem österreichischen Schlesien, Brünn 1807, Mährisches Landesarchiv, Ms. I. 32–34.

Cecilie Hállova-Jahodová, Andreas Schweigl – Bildende Künste in Mähren, in: *Umeni XX*, Prag 1972, S. 168.

Manuskript, *Eva Kyšková* Restaurátorská zpráva o postupu praci v kapli sv. Barbory, kostel sv. Mikuláše, Znojmo.

Um 1760, Bratislava (Pressburg), Grassalkovich-Schloss
Schlosskapelle, **Heilige Dreifaltigkeit, Scheinarchitektur**
Lit.: *A. Táhy*, Iluzivna vmal'ba kaplnsky sv Barbory v letnom paláci grófa Antona Grassalcovicha v Bratislave. *Pamiatky a múzeá*, 1991, č. 2, S. 9.

J. Rados, Magyar Kastélyok, Budapest 1939.

1762–1763, Wien Kärntnerthortheater (1870 demoliert)

Deckengemälde im Zuschauerraum

Lit.: *W. G. Rizzi*, Zwei Zeichnungen für Deckenfresken im Bereich der Wiener Hofburg. Ein Freskenentwurf für den Kleinen Redoutensaal, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 51, 1997, S. 637 ff.

F. Hadamowsky (Hg.), Die Familie Galli-Bibiena in Wien. Leben und Werk für das Theater, Wien 1962.

1763, Seitenstetten, Benediktinerstift

Sommerrefektorium, Drei allegorische Figuren

Frömmigkeit im Gebet

Theologie mit Attributen der Arbeit

Mäßigkeit mit Zaumzeug

Lit.: *P. Benedikt Wagner* (Hg.), Seitenstetten, Udalschalks Erbe im Wandel der Zeit, Seitenstetten 1980.

B. Wagner-H. – *Fasching*, Stift Seitenstetten und seine Kunstschatze, St. Pölten/Wien 1988.

R. Feuchtmüller, Der Kremser Schmidt, Innsbruck/Wien 1989.

Ausstellungskatalog Seitenstetten. Kunst und Mönchtum an der Wiege Österreichs, Stift Seitenstetten, Wien 1988.

Vor 1764, Halič, Forgach-Schloss

Festsaal, **Mythologische Szenen**

Lit.: *E. Réb*, A Régi Buda és Pest Építőmesterei Mária Terézia Korában, Budapest 1932

J. Rados, Magyar Kastélyok, 1939.

K. Garas, Unbekannte Fresken von Josef Ignaz Mildorfer, in: *Mitteilungen der Österr. Galerie* 24/25, 1980/81, Nr. 68/69.

1764, Esterháza (Fertöd) Schloss Esterházy
Schlosskapelle, **Der heilige Stephan bringt der
Muttergottes die ungarische Krone dar.**

Quellen: Budapest, Staatsarchiv, Esterházy Familienarchiv,
Fasc. 798.

Lit.: *A. Valkó*, Die Meister und Künstler von Fertöd (Es-
terháza, Sittor: Komitat Győr-Sopron) zwischen 1720 und
1768, MÉ 4 1955, 129, Budapest, Ungarisches Landesarchiv,
P 114 Fasc. H, Nr. 41.

Riesbeck, Excursion á Esterhaz en Hongrie, ed.: Jean F.
Schönfeld, Wien 1784.

M. Horányi, Das Esterházyische Feenreich. Ein Beitrag zur
ungarländischen Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts,
Budapest 1959.

H. C. Robbins Landon, Haydn at Esterháza 1766–1790,
London 1978.

Rebecca Gates-Coon, The Landed Estates of the Esterházy
Princes, Baltimore/London 1994.

K. Garas, Unbekannte Fresken von Josef Ignaz Mildorfer,
in: Mitteilungen der Österr. Galerie 24/25, 1980/81, Nr.
68/69.

A. Haris, Kastélykápornák hajdan volt diszei és mesterei
Körmend és Eszterháza, in: Magyar Műemlékvédelem, XI.
2002, S. 285 ff.

**Um 1765, Prämonstratenserstift Louka (Klosterbruck)
bei Znojmo (Znaim)**

Giebel im Ostrakt des Klosters, **Der heilige Norbert
schleudert die Ketzer zurück.**

Deckengemälde über der Hauptstiege, Thema unbekannt.
(**Tanz der Salome?**) Beide Fresken zerstört.

Lit.: *J. P. Cerroni*, Skizze einer Geschichte der bildenden
Künste in Mähren und dem österreichischen Schlesien,
Brünn 1807, Mährisches Landesarchiv, Ms. I. 32–34.

C. Hálóva-Jahodová, Andreas Schweigl – Bildende Künste
in Mähren, in: Umeni XX, Prag 1972, S. 168 ff.

1766–1767 Esterháza (Fertöd), Schloss Esterházy
Festsaal, **Apotheose des Fürsten Esterházy,**
Quellen und Lit.: Wie oben (Fertöd Schlosskapelle).

1769–1770, **Marianka (Mariathal, Máriavölgy),
Wallfahrtskirche**

Quellen: Diarium Conventus Mariae Thallensis (Univ.-
Bibliothek, ELTE, Budapest, Sign.: Ab 185), Vol. III. S. 253,
5. Octobris [1769].

Lit.: *K. Garas*, Unbekannte Fresken von Josef Ignaz Mildor-
fer, in: Mitteilungen der Österr. Galerie 24/25, 1980/81, Nr.
68/69.

A. Jávör, Georg Raphael Donner als Unternehmer: kollek-
tive Monumentalwerke und Werkstattarbeiten, in: Jahrbu-
ch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 92, 1996,
S. 139–148.

**Vor 1772, Wien Savoyisch-Liechtensteinisches Damenstift
Innenhof Wandfresko, Die Weisheit spiegelt die Strahlen
der göttlichen Erkenntnis.**

Im 19. Jahrhundert von Andreas Groll übermalt.

Quellen: Vaduz, (Wien) Hausarchiv der Fürsten von und
zu Liechtenstein, Karton 530, Damenstift, ohne Datum,
Consignation Nr. 257, siehe auch **Doc. 43.**

Lit.: *F. Jodl*, Andreas Groll und die Freskomalerei in Öster-
reich, in: Kunst und Kunsthandwerk, XI. Jahrgang, Wien
1908.

P. Pötschner, Der Brunnen im Hof des Savoyenschen Da-
menstifts in Wien, in: Österr. Zeitschrift für Kunst und
Denkmalpflege, 1981, 29, Heft 3/4, S. 96.

K. Garas, Unbekannte Fresken von Josef Ignaz Mildorfer,
in: Mitteilungen der Österr. Galerie 24/25, 1980/81, Nr.
68/69.

ABSCHREIBUNGEN

Sárvár, Schloss

Turmzimmer

Lit.: *E. Buzási*, Eine unbekannte Arbeit von Joseph Ignaz Mildorfer: Die Fresken im Turmzimmer des Schlosses Sárvár, in: *Acta Hist. Art. Hung. Tomus 42*, 2001, S. 150.

ZEICHNUNGEN

Vor 1740, Entwurf zum Hochaltar in Volders, Innsbruck, Privatsammlung

Feder in Grau, laviert, 53,3 x 36,1 cm

Lit.: *E. Egg – G. Amann*, in: Ausstellungskatalog, Barock in Innsbruck, Innsbruck 1980, Nr. 463.

Vor 1740, Anbetung der Hirten, Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 526

Feder braun, 35 x 42,5 cm

Lit.: *E. Egg – G. Amann*, in: Ausstellungskatalog, Barock in Innsbruck, Innsbruck 1980, Nr. 464.

Vor 1740, Marter des Hl. Bartholomäus, Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 527

Feder braun auf Papier, 35,2 x 21,3 cm, Rückseite, **Marter des Hl. Bartholomäus**

Lit.: *E. Egg – G. Amann*, in: Ausstellungskatalog, Barock in Innsbruck, Innsbruck 1980, Nr. 465.

Vor 1740, Hl. Nikolaus hilft Männern in Seenot, Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 596

Feder braune Tusche mit Bleigriffel, 33 x 20,8 cm. Später mit Bleistift bezeichnet, Mildorfer 3, Rückseite, **Kopf der Dolorosa mit dem Schwert**, Kohle, alte Numerierung: 1541

Lit.: *E. Egg – G. Amann*, in: Ausstellungskatalog, Barock in Innsbruck, Innsbruck 1980, Nr. 466.

Vor 1740, Anbetung der Hirten, Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 608

Feder braun mit Bleigriffel, 34,2 x 22 cm, verso: 1549

Lit.: *E. Egg – G. Amann*, in: Ausstellungskatalog, Barock in Innsbruck, Innsbruck 1980, Nr. 467.

Vor 1740, Maria vor dem Hohepriester, Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 609

Bleigriffel aquarelliert, 29 x 18,4 cm. Entwurf zu einem Altarbild. Mit Bleistift bezeichnet, I. I. Mildorfer inv. et fecit.

Lit.: *E. Egg – G. Amann*, in: Ausstellungskatalog, Barock in Innsbruck, Innsbruck 1980, Nr. 468.

Vor 1740, Laurentius als Fürbitter der armen Seelen vor der Hl. Dreifaltigkeit, Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 610

Feder braun, aquarelliert, Pinsel in Grau, bez. u. Mi. I. I. (M.?) Mildorfer, 33 x 21 cm

Lit.: *E. Egg – G. Amann*, in: Ausstellungskatalog, Barock in Innsbruck, Innsbruck 1980, Nr. 469.

Vor 1740, Christus am Ölberg, Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 611

Feder braun, grau laviert, weiss gehöht, 34,4 x 22 cm. Spätere Bezeichnung in Bleistift, Mildorfer 3. verso: Joseph Ignaz Mildorfer und bez. 1547

Lit.: *E. Egg – G. Amann*, in: Ausstellungskatalog, Barock in Innsbruck, Innsbruck 1980, Nr. 470.

Vor 1740, Immaculata, Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 476.

Feder auf Papier, 33,5 x 25 cm, unveröffentlicht

Vor 1740, Madonna mit Heiligen, Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 593

Feder braun mit Bleigriffel, 30,8 x 27 cm, Entwurf zu einem ovalen Bild, rechts unten bez. Mildorfer 3, verso: 1544.
Unveröffentlicht

Vor 1740, Engel auf Wolken, Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 588

Feder in brauner Tusche, laviert, verso Madonna und Kind, bez. 1178.
Unveröffentlicht

Vor 1740, Allegorische Darstellung, Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 589

Feder mit brauner Tusche, Bleigriffel verrieben, laviert, 12,3 x 15,8 cm,
bez. Mildorfer 3.
Unveröffentlicht

Vor 1740, Madonna mit dem Jesuskind und Johannes, Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 590

Bleigriffel, Weißhöhungen, 17,7 x 14,5 cm, l. u. bez.ldorfer 3.(abgeschnitten), Verso: Andeutung einer Anbetung, bez. 1536.
Unveröffentlicht

Vor 1740, Sisera, Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 591

Feder in brauner Tusche mit Text in der oberen Bildhälfte, 22,4 x 17,3 cm, l. u. alte Bezeichnung: Mildorfer durchgestrichen, verso: 1248.
Unveröffentlicht

Vor 1740, Schutzengel, Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 592

Feder in brauner Tusche, 22,1 x 16,9 cm, r. u. bez. in

Bleistift: Mildorfer, verso: Anbetung der Hirten und alte Numerierung, 1246.

Unveröffentlicht

Vor 1740, Halbfiguren im Gespräch, Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 593

Kohle auf blauem Papier mit grauer Grundierung, weiße Kreidehöhungen, 30 x 27 cm, verso: Körperstudie, bez. 1185.
Unveröffentlicht

Vor 1740, Abendmahl, Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 594

Feder mit brauner Tusche 33 x 21 cm, l. u. bez. in Bleistift Mildorfer, verso: 1249.
Unveröffentlicht

Vor 1740, Bethlehemitischer Kindermord, Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 595

Bleigriffel, verrieben auf Papier, 35 x 20,5 cm, u. r. undeutlich bez. Haller, verso: schwebende Figur in Bleigriffel.
Unveröffentlicht

Vor 1740, Pieta, Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 597

Feder in brauner Tusche, Bleigriffel verrieben, geringe Weißhöhungen, 30,5 x 20,5 cm, bez. r. u. Mildorfer, Pentiementi, verso 1538.
Unveröffentlicht

Vor 1740, Madonna mit Hl. Dominikus und Hl. Klara, Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 598

Feder in brauner Tusche, Bleigriffel verrieben, 27,5 x 21,5 cm, ovaler Ausschnitt, bez. r. u. Mildorfer 3, verso: 1219.
Unveröffentlicht

Vor 1740, Kirchenvater mit Tiara, Taube und Kreuz, Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 600

Feder in brauner Tusche, Parallelschraffen und Kreuzlagen, 14 x 12 cm, verso bez. mit altem Text: Paul Troger von Zell im Pustertal, Nr. 504.
Unveröffentlicht

Vor 1740, Christus begegnet Magdalena, Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 601
Feder in Tusche, 18 x 15 cm, l. u. bez. in Bleistift: Troger fec., verso bez. mit altem Text: Paul Troger von Zell im Pustertal, geb. 1698, gest. 1777 (sic.), in Wien, Nr. 503, Gr. 4,8...
Unveröffentlicht

Vor 1740, Jüngstes Gericht, Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 602
Rötel auf Papier, 21,5 x 17 cm, auf Montage alte Beschriftung: Nach Mildorfers letztes Gericht auf dem Gottesacker in Innsbruck.
Unveröffentlicht

Vor 1740, Evangelist Lukas mit Stier, Entwurf zu einem Pendentif, Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 603
Rötel auf Papier, 20,3 x 16 cm, von derselben Hand wie T. 602.
Unveröffentlicht

Vor 1740, Putti und Engel, Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 606
Rötel auf Papier, 20,3 x 16,5 cm, verso: Pendentif mit Evangelist Lukas mit Stier und Buch.
Unveröffentlicht

Vor 1740, Einem Greis wird durch einen Korb zur Flucht verholfen, Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 604
Bleistift und brauner Farbstift auf Papier, 25,5 x 18,4 cm,

auf alter Montage bez. in Bleistift: Milldorfer junior, verso: 1539.
Unveröffentlicht

Vor 1740, Engel mit Kreuz, Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 605.
Rötel geschrafft, 17 x 15,5 cm
Unveröffentlicht

Vor 1740, Gekreuzigter, Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 607
Kohle auf blauem Papier, verrieben, 41,5 x 30 cm, r. u. bez. in Bleistift Millorfer, verso: 1552.
Unveröffentlicht

Vor 1740, Christus am Ölberg, Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 611
Feder in Tusche, Bleigriffel verrieben, leichte Lavierung, 34,5 x 21,5 cm, r. u. bez. Mildorfer 3, verso: 1547 und alte Bez. Jos. Ignaz Mildorfer.
Unveröffentlicht

Vor 1740, Christus unter dem Kreuz, Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 612
Feder in Tusche, Bleigriffel verrieben, 31 x 21,4 cm, u. l. bez. Müldorfer, o. Mitte alte Numerierung: 1546, verso: **Begegnung an der goldenen Pforte**, Feder in Tusche, Bleigriffel verrieben.
Unveröffentlicht

Vor 1740, Kreuzabnahme, Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 613
Feder in Tusche, Bleigriffel, geschrafft und verrieben, 36 x 23,5 cm, bez. r. o. Mildorfer 3, verso bez: 1545 und Mildorfer.
Unveröffentlicht

Vor 1740, Thronende Madonna mit Kind, Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 614

Bleigriffel geschrafft, ca. 33 x 19,5 cm, bez, Mild. 2, verso: kaum erkennbar eine Muttergottes und die Zahl 1540.
Unveröffentlicht

Vor 1740, Huldigung des heiligen Leopold, Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 615

Feder in brauner Tusche, Bleigriffel verrieben, 34,5 x 21,5 cm, verso: 1548, bez. Jos. Ignaz Mildorfer.
Unveröffentlicht

Vor 1740, Johann von Nepomuk im Gebet, Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 616

Feder in brauner Tusche, Bleigriffel verrieben, 36 x 23,2 cm, r. u. in Bleistift bez. Mildorfer 3
Verso: Verklärung des heiligen Franziskus, alte Numerierung: 1539.
Unveröffentlicht

Vor 1740, Speiseträger, Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 617

Bleigriffel auf Papier, 22 x 15 cm, r. u. bez. in Bleistift Mildorfer 3, verso alte Numerierung 1542.
Unveröffentlicht

Vor 1740, Prometheus, Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 618

Bleigriffel auf Papier, grau laviert, 10 x 15 cm, verso Kartusche, 9,8 x 13,5 cm, alte Numerierung: 1537.
Unveröffentlicht

Vor 1740, Architekturskizzen, Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. A 23

Feder in brauner Tusche, grau laviert, 15 x 19 cm
Unveröffentlicht

Vor 1740, Architekturskizzen, Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. A 24

Feder in Braun, grau laviert, 15 x 19 cm
Unveröffentlicht.

Um 1740, Männliche stehende Figur (Figurenstudie zum Pilger der Hauptkuppel am Hafnerberg?), Wien, Kupferstich-Kabinett der Akademie, Inv. Nr. 10578,

Rötel auf Papier, 44,1 x 31,5 cm

Lit.: *M. Dachs*, Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis – Studien zur Wiener Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Habil. Schrift Uni. Wien 2003 Bd. II. Abb. 10.

Um 1740, Männlicher Akt, nach links sitzend, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv. Nr. Hz 4067, 19

Kohle, schwarze und weiße Kreide, auf grünlich grundiertem, graubraunem Tonpapier, 50 x 66 cm. Wz.: Bekrönter Wappenschild und drei Halbmonde.

Lit.: *M. Heffels* (Hg.), Katalog des Germanischen Nationalmuseums – Die Deutschen Handzeichnungen, Band IV, Kat. Nr. 382, Nürnberg 1969.

Um 1740, Zwei männliche Akte, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv. Nr. Hz 4067, 21

66 x 50 cm, Kohle, schwarze und weiße Kreide, auf grünlich grundiertem, graubraunem Tonpapier

Lit.: *M. Heffels* (Hg.), Germanisches Nationalmuseum, Die deutschen Handzeichnungen, Band IV, Kat. Nr. 384, Nürnberg 1969.

Um 1740, Mater dolorosa mit zwei Putti und weinendem Engel, Brixen Diözesanmuseum

Feder mit Tusche, Kohle auf Papier, 32 x 21,4 cm, Rückseite, **Rudolf von Habsburg bietet dem Priester sein Pferd an**

Lit.: *L. Andergassen* (Hg.), Paul Troger und Brixen, Sonderausstellung zum 300. Geburtstag von Paul Troger (1698–1762), Brixen 1998, S. 106, Katalognummer II. 4/5.

Um 1743, Entwurf zum Kuppelfresko der Wallfahrtskirche am Hafnerberg, Wien, Graphische Sammlung Albertina Deutsche Schule, Inv. Nr. 26545, Feder mit Lavierung auf Papier, 50,2 x 36,5 cm

Lit.: K. Garzarolli-Thurnlackh, Die barocke Handzeichnung in Österreich, Zürich/Wien/Leipzig 1928.

P. Preiss, Zeichnungen von Joseph Ignaz Mildorfer in der Prager Nationalgalerie, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 24, Wien 1970.

Vor 1745, Heilige auf Wolken, Budapest, Museum der Bildenden Künste, Inv. Nr. 1915–90

Detailstudie zum Kuppelfresko am Hafnerberg
Feder mit Bleigriffel-Vorzeichnung, 19,6 x 25,3 cm
angekauft 1915 von I. Keller

Lit.: K. Garzarolli-Thurnlackh, Das graphische Werk Martin Johann Schmidt's, 1718–1801, Zürich/Wien/Leipzig 1925, S. 50 Abb. 14 (Maulbertsch).

A. Pigler, Handzeichnungen österreichischer Maler des 18. Jahrhunderts im Museum der Bildenden Künste, in: az Országos Szépművészeti Múzeum Évkönyve IV, Budapest 1927.

K. Garas, Deutsche und österreichische Zeichnungen des 18. Jahrhunderts, Ausgewählte Meisterwerke der Graphischen Sammlung des Museums der Bildenden Künste, Budapest 1980, II, Abb. 17.

K. Garas, Österreichische Barockzeichnungen aus dem Museum der Bildenden Künste in Budapest, Ausstellungskatalog, Salzburger Barockmuseum, Salzburg 1981, S. 51.

1740er-Jahre, Moses schlägt Wasser aus dem Felsen, Innsbruck Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 599, verso. 1551
Feder in brauner Tusche über Kohle, grau laviert, 25 x 45 cm, r. o. bez. Mildorfer 3

Lit.: H. Hammer, in: Innsbrucker Nachrichten 1920, Nr. 216, S. 5: Zur Ausstellung von Handzeichnungen Tiroler Barock- und Rokoko-Meister im Ferdinandeum, Kat. Nr. Nr. 26.

1740er-Jahre, Moses und die eherne Schlange, Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. T1089

Feder braun über Kohle, grau laviert, Weißhöhungen, 42,5 x 55 cm

Mitte senkrechte Faltspur, bez. r. u. Mildorfer 3. Geht in manchen Details auf Trogers Zeichnung des gleichen Themas zurück (Wien Dorotheum, Auktion 24. April 2007, Nr. 338, P. Troger, 36,8 x 25,8 cm). Vgl. Caritasgruppe im unteren rechten Eck und flehende Figur links neben Moses sowie eilende weibliche Rückenfigur links im Bild. In der Federführung vergleichbar mit christologischem Zyklus des Museums Ferdinandeum: Inv. Nummern T 596, T 597, T 598, T 599, T 608, T 611–613 und T 615, T 616; zu vergleichen sind insbesondere Details wie die angedeuteten Hände, der unterbrochene Duktus, der an Stellen in ein kleinteiliges Staccato ausarten kann.

Lit.: H. Hammer, in: Innsbrucker Nachrichten 1920, Nr. 216, S. 3: Ausstellung von Handzeichnungen aus dem Besitz des Museums Ferdinandeum in Innsbruck, Kat. Nr. 26.

E. Egg – G. Amann, in: Ausstellungskatalog, Barock in Innsbruck, Innsbruck 1980, Nr. 471.

Pavel Preiss, Zeichnungen von Joseph Ignaz Mildorfer in der Prager Nationalgalerie, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 24, Wien 1970, S. 159.

Rückseitig: **Sitzender männlicher Akt**,

Bleistift verrieben, leicht laviert, Pentimente, alte Bezeichnung 1550.

Glorie des heiligen Johann von Nepomuk, Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 5183 (erworben 1961 aus der Sammlung Anton Schmid).

Lavierte Federzeichnung auf Papier, 30,7 x 18,4 cm, bez. o. r. 420. Rückseitig bezeichnet J. Mildorfer (1719–1779) [sic] und zwei Sammlungstempel: A. v. Wurzbach und Sammlung B. Moser. (Alfred Ritter von Wurzbach, geb. 1846 in Lemberg war Kunsthistoriker und Assistent des damaligen Direktors der Albertina, Thausing).

Lit.: *Peter Weninger*, in: Barock und Biedermeier im Niederösterreichischen Donauland, Berlin 1969, Kat. Nr. 56.
Barock und Biedermeier in Niederösterreich, Ausstellung der Niederösterreichischen Landesregierung in Laxenburg, Wien 1969, Kat. Nr. 56.

Um 1751, Bacchanal, Nationalgalerie Prag, Grafische Sammlung, Inv. Nr. K 36800

lavierte Federzeichnung mit schwarzer Tinte auf Papier, Durchmesser 30,8 cm, Papier ohne Wasserzeichen. Auf der Rückseite beschriftet: *D. Gran pinx.* Sammlungsstempel des Adalbert von Lanna, Prag (geflügeltes Rad) und Initialen ICK unter einer Ritterkrone.

Lit.: *P. Preiss*, Zeichnungen von Joseph Ignaz Mildorfer in der Prager Nationalgalerie, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 24, Wien 1970, S. 159.

P. Preiss in: Österreichische Barockmaler aus der Nationalgalerie in Prag, Ausstellungskatalog Oberes Belvedere Wien, Wien 1978.

K. Garas, Unbekannte Fresken von Josef Ignaz Mildorfer, in: Mitteilungen der Österr. Galerie 24/25, 1980/81, S. 127.

Um 1753, Auferweckung des Lazarus, Nationalgalerie Prag, Grafische Sammlung, Inv. Nr. K 36803

lavierte Federzeichnung auf Papier, 33,5 x 31,1 cm, Papier ohne Wasserzeichen; auf der Rückseite bezeichnet: *Lanna, Nr. 485.* Mit Bleistift: *Gran.*

Lit.: *P. Preiss*, Zeichnungen von Joseph Ignaz Mildorfer in der Prager Nationalgalerie, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 24, Wien 1970, S. 159.

Um 1753, Vision Ezechiels, Nationalgalerie Prag, Grafische Sammlung, Inv. Nr. K 36802

lavierte Federzeichnung auf Papier, 42 x 45 cm, Wasserzeichen: Wappen, mit einer Figur gekrönt. Auf der Rückseite bezeichnet: *Lanna, Nr. 837.*

Lit.: *P. Preiss*, Zeichnungen von Joseph Ignaz Mildorfer in

der Prager Nationalgalerie, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 24, Wien 1970, S. 159.

P. Preiss, in: Österreichische Barockmaler aus der Nationalgalerie in Prag, Ausstellungskatalog Oberes Belvedere Wien, Wien 1978.

Um 1760, Tanz der Salome, Nationalgalerie Prag, Grafische Sammlung, Inv. Nr. K 36801

lavierte Federzeichnung auf Papier, 27,4 x 45,4 cm

Lit.: *Pavel Preiss*, Zeichnungen von Joseph Ignaz Mildorfer in der Prager Nationalgalerie, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 24, Wien 1970, S. 159.

P. Preiss, in: Österreichische Barockmaler aus der Nationalgalerie in Prag, Ausstellungskatalog Oberes Belvedere Wien, Wien 1978.

W. G. Rizzi, Zwei Zeichnungen für Deckenfresken im Bereich der Wiener Hofburg. Ein Freskenentwurf für den Kleinen Redoutensaal in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 51, 1997, S. 637 ff.

Nach Mildorfer, Auferstehung Christi, Salzburger Barockmuseum, Sammlung Rossacher, Inv. Nr. 1060

Aus einem Skizzenbuch (Troger Umkreis), 17 x 11 cm, Feder in Schwarz über Bleigriffel auf Papier, laviert. Alte Beschriftung: Mildorfer in Stephan Kirch.

(Umseitig Hl. Familie, beschriftet: Pressburg bei den Elisabethinen.)

Lit.: *K. Rossacher*, Visionen des Barock. Salzburger Barockmuseum, Sammlung Rossacher. Gesamtkatalog, Salzburg 1983.

GRAFIK NACH MILDORFER

Wien, Graphische Sammlung Albertina

S. Joseph Nährvater Jesu, J. Mülltorfer Pinx. M. Schmutzer fc.

Ljubliana, Slovensches Nationalmuseum

Hl. Eligius, Kupferstich, Antonius Zenger nach Mildorfer

DOKUMENTE

1713

D. 1

Innsbruck, TLA, Matrikenfilm 0981, Abschnitt 4 = Trauungsbuch Innsbruck-St. Jakob, Band VIII. (1711–1734, bzw. 1751).

Fol. 21: 25. Juni 1713:

Den 25. ist Junggesöll Herr Michael Ignati Milldorfer, Mahler, mit Frauen Ursula Waldmann, gebornen Spilmanin, Herrn Johann Joseph Waldmann, gewesten Bürger und Mahler alda seelig hinterlassnen Wittib, von Herrn Michael Peintner, Benefiziaten in der Pfarrkürchen, copuliert worden. Zeugen Herr Joseph Hueber, Hofmahler, und Herr Johann Miller, Schulhalter.

1714

D. 2

Innsbruck, TLA, Matrikenfilm 0971/2 = Taufbuch Innsbruck-St. Jakob, Band XVII in zwei Teilen, (1711–1724).

Im 1. Teil:

fol. 104, 26. Mai 1714:

Herrn Michael Ignaeti Milldorfer, Mahlern und Frau Ursula Spillmann ein Tochter Maria Susanna

1716

D. 3

Innsbruck, TLA, Matrikenfilm 0971/2 = Taufbuch Innsbruck-St. Jakob, Band XVII in zwei Teilen, (1711–1724).

fol. 163, 15. Juni 1716: *Herrn Michael Ignati Milldorfer, Mahlern, und Frauen Ursula Spillmanin ein Tochter Maria Anna Magdalena*

1717

D. 4

Innsbruck, TLA, Matrikenfilm 0971/2 = Taufbuch Innsbruck-St. Jakob, Band XVII in zwei Teilen, (1711–1724).

fol. 186, 13. August 1717: *Dem Michael Ignati Mildorfer, Mahlern und Ursula Spillmanin ein Sohn Josephus Cassianus*

1719

D. 5

Innsbruck, TLA, Matrikenfilm 0971/2 = Taufbuch Innsbruck-St. Jakob, Band XVII

Im 2. Teil,

fol. 17, 13. Okt. 1719 *den 13. Ist Herrn Michael Ignatio Milldorffer, Mahlern allhier und Frau Ursula Spiellmann ein Sohn Joseph Ignatius von Herrn Franz Specker, Cooperator getauft worden. Gevatter Herr Michael de Lama von Pichsenhausen.*

1721

D. 6

Innsbruck, TLA, Matrikenfilm 0971/2 = Taufbuch Innsbruck-St. Jakob, Band XVII

Im 2. Teil,

fol. 66, 15. Oktober 1721: *Herrn Michael Ignati Mülldorfer, Mahlern allhier, und Frauen Ursula Spillmanin ein Maria Anna Theresia*

1723

D. 7

Innsbruck, TLA, Matrikenfilm 0971/2 = Taufbuch Innsbruck-St. Jakob, Band XVII

Im 2. Teil,

fol. 92, 31. Jänner 1723: *Herrn Ignati Mülldorfer, Mahlern allhier, und Frauen Ursula Spillmanin ein Joannes Michael*

D. 8

Innsbruck, TLA. Matrikenfilm 0992/3, St. Jakob, Totenbuch, 1711–1744.

fol. 55: *H. Michael Ignati Mildorfer ein Kind Maria Anna Magdalena*

1741

D. 9

Wien, Archiv der Akademie der bildenden Künste, Prämiensprotokoll 1731, *Protocollum der jenigen Academischen*

Scholaren, welche sich in der Kai: König: Hof-Academie der Mahler – Bildhauer – und Baukunst um die aus Allerhöchsten Kai: König: Gnaden aufgesetzte Prämia beworben haben: denen sie auch Anno 1731 den

11. Novrembris das erste mal ausgetheilet worden.

fol. 27.

März 1741, Zeichnung nach dem Modell,

Josephus Mülldorffer 9 (Stimmen) I. (Platz)

1742

D. 10

Wien, Archiv der Akademie der bildenden Künste, Prämienprotokoll 1731,

wie oben

Pictura, „Cain erschlagt seinen Bruder Abel“.

(H). Josephus Ign: Mülldorffer, 34/6 (Stimmen), I. (Platz)

1743

D. 11

Neustift, Stiftsarchiv, Anzahlung für das Hochaltarblatt an Michael Ignaz Mildorfer, den Vater des Joseph Ignaz.

Dass Ihro Hochwürden und gnaden Herr Antonius best erwählter Pärloth des hochlöblichen collegij Neustifts, titl ... unter heutigen dato a conto des fl. 500 accordierten hochaltars plath Maria Himmelfahrt, so lenngstens bissw künfftige mittfasten soll geliffert sein, anstatt meines herrn sohn Joseph Ignaty Mülldorffer Mahlern in Wien zu meinen handen bestellt, und würlklich empfangen habe benennentlich einhundert gulden, sage 100 fl. doch mit diesem ausdrücklichen reservat, dass zum fahl, welches Gott gnädiglichen verhüten wöll, er mein sohn vor verfortnigung obig bemelten plats sterben, oder aber wider alles verhoffen eine vernünfftige klag in vorscheinkommen sollte, ich Mülldorffer erbiethig bin, obige summa gelts 100 fl. hochgedachten gnädigen herrn prälathen ohne alle exception widerumben anruggs zu bezahlen, derowegen ich mich unter verpflichtung all meines vermigen, nichts darvon ausgenommen, für pfendlichen erkläre, auch porg und zahler seyn will.

Actum Ynnsprucgg den 6ten decembris 1743

Michael Ignaty Milldorffer, Mahler. (Siegel mit Wappen).

Zitiert aus: Eva Eccel, Josef Ignaz Mildorfer und das Hochaltarblatt von Neustift bei Brixen, in: *Cultura Atesina*, XVII, 1963.

1744

D. 12

wie oben

Bestätigte Auszahlung von 500 fl. an Mildorfer sen. für seinen in Wien weilenden Sohn.

Verlaut acort haben ihro hochwürden und gnaden Antonius jetzweilliger best regierender herr prälath zu Neustift, tit ... etc., den wohleld und kunstreichen Joseph Ignatij Milldorffer, der freyen Kunst mahler zu Wien, fir einen zum hochaltar allda in der collegiatkirche nach contento stöllenden altar plath 500 fl. pares gelt zu geben versprochen, wann dann ermelt mein sohn mir vattern Michael Ignati Mildorfer ermeltes altar blatt per Ynnsprugg übersendt und ich solches am gestern per Neustift überlifert, als haben hoch erwelt ihro hochwürden und gnaden herr prälath obwollen selbe nach solliches altar blatt nit gesechen mir durch dem herrn hausmeister herrn Anton Mayrhofer gegen deme (was ihn allegierten acort einkommben auf nettigen fahl in allen zu erfüllen) mir dāto sothanne 509 fl. auszällen und gar ausfolgen lassen derowegen dann nit nur allein vor ermelt accordierte 500 fl. quittierte, sondern auch so in ein so anderes was gdig oder durch kunstverstendige zu remedieren erachtet werde, ein solliches juxta intentionem zu stöllen mich nomine meines herrn sohns erkläre und obligiere. Geben unter meiner handt unterschrift und fertiget sub dato collegio Neustift 30. Juli 1744.

Zu danchbar bezahlt worden, Michael Ignaty Milldorffer, Mahler. (Siegel mit Wappen).

Zitiert aus: Eva Eccel, Josef Ignaz Mildorfer und das Hochaltarblatt von Neustift bei Brixen, in: *Cultura Atesina*, XVII, 1963.

1741–1755

D. 13–18

Hafnerberg, Pfarrarchiv, Stifter- bzw. Gedenkbuch,
Ewige Gedächtnus deren hochwürdigst in Gott andächtigen hoch adelichen vornehmen her und tugendreichsten Bersohnen welche durch ihren Gottseeligen Eyfer und reichliche Geschancknussen das Gnadenorth und der übergebenedeytesten Jungfrauen Mariae auf den Haffnerberg (dem löblichen Stüfft und Closter Maria Zell in Österreich auss den H. Benedictiner Orden angehörig) thails gestüfftet und erbauet, theils befördert oder gezieret haben. Anfangs verfasst von patre Laurentio Petras des bemelten Stüffts und Ordens Professo, dermahlen des obigen Gnaden Orths Curato. Im Jahr 1740.

Transkription: Tomas Aigner, Das Stifterbuch der Wallfahrtskirche Hafnerberg.

1741

D. 13

Dreyfaltigkeitsaltar: *Anno 1741 ist auf Angeben dess Herrn Stüffters der erste sehr kostbare [Altar] zu Ehren der allerheiligsten Dreyfaltigkeit gemacht worde ...* (S. 13, Aigner S. 3).
 Abrechnungen: *Für den heiligen Dreyfaltigkeitsaltar haben obige bekommen: H. Mahler Mülldorfer ... 100fl.* (S. 102, Aigner S. 3).

1742

D. 14

Anna-Altar: *Anno 1742 ... 100 fl.* (S. 74, Aigner S. 16).

1743

D. 15

Kuppel und Seitenblätter: *Die Kuppel und Seiten Blätter hat gemacht Herr Ignatz Mülldorfer ein geborner Tyroller.* (S. 75, Aigner S. 16).

Abrechnungen: *Der Mahler für die Kuppel und für die zwey Portail ... 680 fl.* (S. 102, Aigner S. 24).

1748

D. 16

Arme-Seelen-Kapelle: *In jahr 1748 ist die Armen Seelen Kapellen durch die Jungfrau Petras Mariana Petrasin hergestellt worden und hat gekostet... Mahler Mülldorfer 86fl.* (S. 90, Aigner S. 20).

1752

D. 17

Donatusaltar: *In Jahr 1752 ist der gegen über stehende Altar S. Donati errichtet worden und hat eben ... Mahler Mülldorfer ... 80 fl. Anwiderum zusammen gekostet.* (S. 90, Aigner S. 20)

1755

D. 18

Benediktkapelle, Deckenfresko und Altarbild mit Benedikt und Scholastika: *In Jahr 1755 hat er [H. P. Placidus] die noch bey dem Eingang der Kirche auszumachen übrig verbliebene Kapell zustanden gebracht und solche seinen heiligen Vatter geweicht. Die H. Kunstarbeiter haben auch ihr letztes Werck um billichen Preiss verfertigt. Herrn Mülldorfer für das Altarblatt für die Kapellen und grosse Kirchenthorkuppel 80 fl.* (S. 91, Aigner S. 20).

1745

D. 19

Wien, Archiv der Akademie der bildenden Künste, Verwaltungsakten, Mappe II, fol. 15 und 16.
Liste des Academiciens présentée au Marechal de Cour, le 22. février 1745.

*Classe Seconde des Peintres
 Muelldorfer Jos. Ign. ... etc.*

1747

D. 20

Innsbruck, TLA, Totenbuch VIII 1744–1763, Matrikenfilm 0992/4: 26. März 1747:

Fol. 62

dato ist der kunstreiche Herr Michael Ignati Mildorffer, Inwohner und Mahler allhier nach ... mit dem Hl. Sacrament versehen begraben worden.

D. 21

Innsbruck, TLA, VB. Stadtgericht Innsbruck (Bd. 22/88):

14. April. 1747

Fol. 89

Verlassenschaft des Michael Ignaz Mildorfer

... Joseph erhält Rüstung (Staffelei, etc.), Diamant- und Saphiergoldring ... 8fl.

Silberne Schnalle ... 2fl.

Geld ... 66fl. 40 kr., insgesamt 44fl. 30kr.

1/3 der Gemälde ... 64fl. 30 kr.

Da Joseph Ignaz ledig ist, kann seine Schwester Maria Anna seine Anteile verlangen.

1747–1748

D. 22

Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, (HHStA)

Staatskanzlei IV. Interiora, Fasc. 17 (alt 108)

Specificazione delle Spese che si e fatto per la fabrica nel teatro grande Cesareo

Dalli 13. giugno 1747 fino di 22. febr. 1748, nel qual giorno e stato l'ultimo festo.

Al Sign. Antonio Bibiena, Ingeniere 2218

alli Pittori e Macinatori per la pittura del plafondt fatto extra del accordo con l'ingeniere dalle 25. sino la 32. listo 640,42 al Seboth Spaliere dipinte ... 6,15 da i 30 ricevuta Nr. 10 in 25. lista

Rechnung über bey der Kayserl. Königlichen privilegierten Opersocietas Impresa von 28. February bis ultima Septembris 1748 eingegangenen und wieder verwendeten Gelder.

30. April 1748

Machinisten Rizzino Nr. 87–90 ... 492,58

Vor dem Ingenieur Quaglio und denen Mahlern Mühldorff und Asdorff vermög dene Beylagen Nr. 132–144 ... 1600 fl.

1748

D. 23–27

Vaduz (Wien), Hausarchiv der Fürsten von und zu Liechtenstein

Karton 543

Zahlungen für Arbeiten im Hochherzögl. Adelligen Jungen Herren Stiftsgebäude (kurz Ritterakademie genannt).

D. 23

Extrakt aus dem Capulare die zum Hochherzögl. Savoy. Adelige junge Herren Stiftsgebau pro mense July 1748 bestrittene Ausgaben, Nr. 1–38.

Nr. 30. ... *dem Mahler Joseph Mildorfer. in freiem Abschlag auf seine veraccordierte Mahlerey, ut quit. Nr. 30 ... 50 Gulden.*

D. 24

Quittung: *Fünzig Gulden Rhein. welche von Herrn Franz Anton Pachern auf Abschlag meiner bey dem Hochherzögl. Savoyl. Adelligen Jungen Herren Stiftsgebau accordierten Arbeit zu meiner Händen richtig empfangen ... Wien den 2. August 1748, firmiert Joseph Mildorfer.*

D. 25

Quittung: *Ein hundert Gulden Rhein. welche wegen der accordierten Mahlerei bey dem hochherzögl. Savoyischen Adelligen jungen Herren Stiftsgebau ... in Abschlag richtig empfangen solches Wien den 10. Sept. 1748, firmiert Joseph Mildorfer.*

D. 26

Quittung: *Ein hundert dreissig Gulden welche mir wegen der in dene 2 Vorsprüngen verfertigten Mahlerey von denen dafür accordierten ... 330fl. Über in ... Abschlag empfangenen 200 fl. als der noch verbleibende Rest aus Hand Herrn Anton*

Pacher heut dato richtig bezahlt worden. Solches... Wien den 10. Okt. 1748, firmiert Joseph Mildorfer.

D. 27

Quittung: *Zwey und vierzig Gulden welche ich wegen der gefertigten Mahlerey bey dem hochherzogl. Savoyischen Adeligen jungen Herren Stiftsgebäude in dem Bibliothekszimmer accordierten ... richtig empfangen. Wien den 20. December 1748, firmiert Joseph I. Mildorfer*

1751

D. 28 –33

Vaduz (Wien), Hausarchiv der Fürsten von und zu Liechtenstein

Karton 602,

Zahlungen für Arbeiten im Hochherzogl. Adeligen Jungen Herren Stiftsgebäude, März 1751

D. 28

Extract aus dem Bau-Kapular über die zum Hochherzöglichen Adeligen Jungen Herren Stift. Gebäude pro Marty 1751 bestrittene Ausgaben,
Nr. 15 ... *dem Mahler Mildorfer aus Abschlag for sein in dem Spiellzimmer zu liefern habendes Spallier ... 80 fl., Nr. 15*

D. 29

Quittung: *Achzig Gulden, welche ich endgefertigter aus Abschlag for die 2 Spiellzimmer der Hochherzöglichen Savoyischen Cavavalliersakademie zu liefern habende gemahlen Spallier unter heutigem Datto richtig und bar empfangen habe. Wien den 7. Marty 1751, firmiert Joseph Ignaz Mildorfer*

Vaduz (Wien), Hausarchiv der Fürsten von und zu Liechtenstein

Karton 602,

Zahlungen für Arbeiten im Hochherzogl. Adeligen Jungen Herren Stiftsgebäude, Mai 1751

D. 30

Extract aus dem Bau-Kapular über die zum Hochherzöglichen Adeligen Jungen Herren Stift. Gebäude pro May 1751 bestrittene Ausgaben,

... dem Mahler Mildorfer ... 100 fl.

Quittung, *Hundert Gulden ... (Spallier ?), Wien May 751 firmiert Joseph I. Mildorfer*

Vaduz (Wien), Hausarchiv der Fürsten von und zu Liechtenstein

Karton 602,

Extract aus dem Bau-Kapular über die zum Hochherzöglichen Adeligen Jungen Herren Stift. Gebäude pro November 1751 bestrittene Ausgaben

D. 31

Nr. 13: *Dem Mahler Mildorfer in freiem Abschlag seiner Arbeit im neuen Saal, ut Quitt. 13 ... 50 Gulden*

D. 32

Nr. 19: *Dem Mahler Mildorfer für über a Conto empfangenen 150 fl.: wegen fölliger Verfertigung im neuen Saal, den Rest ut quitt. Nr. 19 ... 300 fl.*

D. 33

Quittung: *Dreyhundert Gulden, welche ich über die bereits a Conto empfangenen*

150 fl. für die in dem grossen Saal der Hochherzöglichen Savoyischen Cavavalliers Akademie verfertigten Mahlerei vermöge accord. unter heutigem datto richtig und bar empfangen habe. Wien den 13. November 751, firmiert Joseph Ignaty Mildorfer

D. 34

Nr. 20: *Dem Mahler Mildorfer wegen gemahlen frontispice im Sommerhaus ut quitt. Nr. 20 ... 33 fl.*

D. 35

Quittung, *Drey und dreissig Gulden, welche ich für das auf das Sommerhaus in der Hochhertzöglichen Savoyschen Cavalliers Akademie gemahlen frontispice vermöge accord. unter heutigem datto richtig und bar empfangen habe. Wien d. 13 Novbr 751*, firmiert *Joseph Ignaty Mildorfer*.

D. 36

Nr. 31: *Dem Mahler Mildorfer ... 100 fl. für gemahlene Stück ... im Pillardzimmer.*

1752

D. 37–41

Vaduz (Wien), Hausarchiv der Fürsten von und zu Liechtenstein

Karton 621, Extract aus dem Bau-Kapular über die zum Hochhertzöglichen Adeligen Jungen Herren Stift. Gebäude pro Januario 1752 bestrittenen Ausgaben
Rechnungen Jan. Feb. Mar. April 1752

D. 37

Nr. 3: *Einem Tagwerker welchen der Mahler Mildorfer gebraucht hat, für 6 Tage a 15 Kreuzer, ut Bescheinigung Nr. 3 ... 1, 30 Gulden*

D. 38

Nr. 5: *Dem Mahler Mildorfer für die gemahlen Spallier im Spiellzimmer über a conto empfangenen 190 fl. den Rest ut quitt. Nr. 5 ... 200 Gulden.*

D. 39

Nr. 6: *Dem Mahler Mildorfer als ein gnädigst ... Diskretion wegen verfertigtem grossen Saal ut quitt. 6 ... 50 Gulden*

D. 40

Nr. 7: *Dem Mahler Mildorfer für ein Bild zu mahlen im grossen Saal, laut quitt. Nr. 7 ... 50 Gulden.*

D. 41

(Unleserlich) ... *dem Mahler Mildorfer ... Bilder en fresce anstatt dem Porträt im grossen Saal*

1753

D. 42

Vaduz (Wien), Hausarchiv der Fürsten von und zu Liechtenstein

Karton 622,
Cavalliersakademie, Nr. 47, ... *dem Mahler Muehldorfer für Spallier im Paradezimmer ausgebessert ... 4,10 fl.*

1749

D. 43

Wien, Archiv der bildenden Künste, Aufnahmeprotokolle 1738–1765

7. Oktober 1749, Ignaz Katzl, Tischlersohn wird als *in der Lehr bei Herrn Milltorfer* bezeichnet. Zitiert bei Betka Matsche-von Wicht, Franz Sigrist, 1727–1803, Ein Maler des 18. Jahrhunderts, Weissenhorn 1977.

1750

D. 44

Innsbruck, TLA, Totenbuch St. Jakob VIII (1744–1763), Matrikenfilm 0992/4, fol. 62

Den 20. Jänner (1750) ist die edle Frau Maria Mildorferin, geborenen Spillmann nach empfangenem Hl. Sacrament in Gott entschlafen und folgenden Tag mit ... begraben worden.

VB Stadtgericht Innsbruck, Bd. 22/91, fol. 421

Bei der Verlassenschaft verzichtet Joseph Ignaz, der zu dieser Zeit in Wien ist, auf seinen Anteil zugunsten der Schwester Maria Susanne, welche die Mutter gepflegt hat.

1751

D. 45

Wien, Archiv der Akademie der bildenden Künste, Verwaltungsakten, Fasc. I, Mappe 2, fol. 85 und Academie-Ma-

tricul MDCCLI, Wahlbuch, S. 3.

Professores der Mahlerey

Herr Carl Aigen

Herr Ernest Fridrich Angst

Herr Josepr Ignatz Mülldorfer

1753

D. 46

Innsbruck, TLA, VB Stadtgericht Innsbruck (Bd. 22/94, fol. 89)

26. May 1753, Vermögensabhandlung seiner Schwester Susanne, verehelichte Pögel. J. I. Mildorfer ist in Wien, hat vor, die Pögl-Kinder zu sich zu nehmen (14, 11 und 9 Jahre alt).

1754

D. 47

Wien, Archiv der Akademie der bildenden Künste, Verwaltungsakten, Fasc. I, Mappe 2, fol. 116. Academie-Matricul MDCCLI, Wahlbuch S. 3.

Professores der Mahlerey

H. Carl Aigen

H. Joseph Ignatz Mülldorfer

H. Fridrich Angst

1755

D. 48

Bratislava, Nationalarchiv, Rentamtsbuch der Herrschaft Holitsch

Dem Kaysl. königl. Mahler Accademiae Professori H. Joseph Ignatz Mülldorfer von dass Hoch altar Blatt Sancti Franciscum Seraphium vorstellend in die Capuciner Kirchen 200 fl. [und] von die blätter in die zwey Seithen ältärn Sti Anthony e Sta Theresia 130 fl.

1757

D. 49

Wien, Archiv der Akademie der bildenen Künste, Verwaltungssakten, Fasc. I, Mappe 2, fol. 153 und Academie-Matricul MDCCLI, S. 8.

Wahlbuch,

Professores der Mahlerey

H. Jos. Ign. Mülldorfer

H. Carolus Aigen

H. Fridericus Angst

D. 50

Wien, Schottenkloster, Pfarrarchiv,

Copulationsbuch V, 7, 1753–1759, p. 166, l. Nr. 94

Der wohledle und kunstreiche Herr. Josephus Mühdorfer, der Kays. König. Hof Academie Mahler und Professeur, gebürdig in Innsbruck, wohnhaft im Truckhmüllerischen Haus nebst dem Neuen Thor: Nimbt zur. Efr. die Jungfr. Franciscam Wiedonin, gebürdig allhie, wohnhaft im väterlichen Haus im tiefen Graben, des H. Francisci Josephi Wiedon Kayser. Königl. Cabinets-Mahler u. Frau Mariae Apolloniae Tochter. ... Sponsus 5 annis in Parochia; Sponsa semper in Parochia, Testes: Herr Joannes Reichart, bürg. Graissler, Balthasar Moll academischer Bildhauer.

1759

D. 51

Wien, Schottenkloster, Taufbuch 1759

4. Januar 1759, ... *Par. Josephus Ignatius Mildorfer, Academieprofessor im Tiefen Graben im Satzenbakischen Haus, uxor Franciska,*

Inf.: Antonius Josephus Vincentius Franciscus de Paula

Patr.: Franciscus Antonius Pilgram Landschaftsbaumeister ...

D. 52

Wiener Stadt- und Landesarchiv

Totenbeschauprotokolle, 18. Jahrhundert, Mildorfer, p 510
4. Mai 1759, Nr. 53: *Mildorfer Joseph ein academischer Mahler sein Kind Anton ist in der Rossau im Statzerhaus (Statzerbakiisch Haus) ... alt ... Wochen gestorben.*

1760

D. 53

Wien, Schottenkloster, Taufbuch 1760

17. März 1760 ... Par. *Josephus Mildorfer ein academischer Mahler in dem Truckmillerischen Haus auf dem Salzgries. Ux. Francisca*
Inf. Antonius Josephus hodie natus.
Patr. Franciscus Josephus Wiedon, K.K.Cabinet Mahler ...

1762

D. 54

Wien, Schottenkloster, Taufbuch 1762

3. März 1762 ... Par. *Josephus Ignatius Mildorfer, ein Academiemahler, auf dem Salzgriess, im Truck-Millerischen Haus. Ux. Francisca.*
Inf. Josephus Balthasar ...
Patr. H. Balthasar Moll, Academie Professor Sculpturae ...

1763–1768

D. 55

Wiener Stadt- und Landesarchiv

Totenbeschauprotokolle, 18. Jahrhundert, Mildorfer, p 510
10. August 1763, Nr. 57: *Mildorfer academischer Maler, ein getauftes Kind Christina als im Schredlichen (?) Haus am tiefen Graben vom Mutterlaib beschaut gestorben.*
26. Oktober 1767, Nr. 61: *Mühdorfer Herr Joseph Kai. Koenigl. Academiemahler, ein Kind Franz ist am Salzgriess beim weissen Loewen an Kinderblattern, 6 wochen alt gestorben.*
4. Dezember 1768, Nr. 62: *Mildorfer ... Kind Susanne im Spitzelhammer Haus am Salzgriess ... Wochen alt gestorben.*

1762–1763

D. 56

Wien, Allgemeines Verwaltungsarchiv**Hof und Kammerzahlamtsrechnungen****Theatralkassa, Bd. 334–371**

(9. Nov.–17. Dez. 1762; 18. März–19. April 1763; 11. Juni 1763).

(Band 368, Theatral Cassa, erste Quartalrechnung über Empfang und Ausgab ...) *zur Erbaung des abgebrannten Comedihaus nächst dem Kärntner Thor und gehörige Einrichtung desselben.*

Nr. 65: ... *Hetzendorffer, Mahler für Proscemium : am 24. Juni 1763: ... 100 fl.*

Nr. 68: ... *Dem Jos. Ignaz Mildorfer für Mahlen der Carthina in ersagtem neu Theater nach Originalkontrakt des 9.(N)Gbris 1762 ... am 23. gbris 1762 ... 60 Gulden*

Nr. 69: ... *17. (Dez) xbris 1762 ... 130 Gulden zusammen aber wie unter Nr. 69: ... 190 Gulden*

Nr. 70: ... *Plafond: 400 (Derselbe wegen des allda zu mahlen gehabtten Plafonds, infolge hier in originali anschliessenden(?) Kontrakt 18. März 1763: ...*

den 4. März 1763 ... 60 Gulden

den 29. März 1763 ... 60 Gulden

den 19. April 1763 ... 280 Gulden

zusammen ... 400 Gulden

Nr. 71 ... *Mehr demselben für zwei gemahlenen Basreliefs auf Theater- (atrium?) allda*

den 11 Juni 1763 ... 49 Gulden 30 Kreuzer.

1763

D. 57

TLA, Innsbruck Totenbuch VIII (1744–1763), Matrikenfilm 0992/4, fol. 113

Am 3. Januar ist die hochedle und kunstreiche Jungfrau Maria Elisabeth Mildorfer nach empfangenem Heiligen Sacrament ... gestorben. und ist am nächsten Tag ... bestattet worden

D. 58**Innsbruck, Tiroler Landesarchiv (TLA)**

VB Stadtgericht Innsbruck (Bd. 22/104) fol. 130–131

22. April 1763. Vermögensabhandlung Maria Elisabeth Mildorfer (Josephs Tante, Schwester des M. I. M.). Da Joseph Ignatz nicht aus Wien kommen konnte, wurde das Dokument von ihm in Wien unterschrieben ... *die wobledle und tugendreiche Jungfrau Maria Elisabeth Milldorferin am Innrain Burgfriedner ... den 3. Jänner allhier nach ausgestandener Krankheit und empfangenem Heiligen Sacrament dieses zeitliche mit dem ewigen ... hat ... Da ... Joseph Ignatz Mildorfer acad. Mahler und Professor in Wien ... nun wegen weiter Entlegenheit und anderem vorfallenden Verrichtungen nicht wohl abkommen können.*, erteilte er eine Vollmacht an *Florian Hironimus Freyschlag Inwohner und Tuchmacher bei den Franziskanern ... Wien den zwey und zwanzigsten Tag Monath April anno siebenzehnhundert drey und sechzig. Joseph Ignatius Mildorfer Professor.* Unterschrift und Wappen. (fol. 130).

(Vermögen ging an J. I. Mildorfer und die Pfründnerin Maria Anna Mildorfer, sowie die drei Pögel-Kinder: Maria Elisabeth, Maria Anna und Maria Magdalena, da deren Mutter Maria Susanne Mildorfer, verheiratete Pögel 1753, und deren Vater Pögel schon 1742 gestorben waren. Maria Elisabeth Mildorfer hatte bei der Tir. Landschaft ... 1736 Nov. 4. ein Guthaben von 1800 fl., von dem 300 fl. zurückgezahlt worden waren (Tiroler Landesarchiv, Schuldverschreibung XVI. Nr. 1933). Siehe: Fischnaller, Innsbrucker Stadt, Stadt- und Landrecht S. 295–296.

D. 59

Seitenstetten, Stiftsarchiv, Karton 33A, Fasc. Malerrechnungen

17–22 Juli 1763, Kammereirechnungen Stiftsarchiv, Seitenstetten, P. Josef Schaukegel, Notata Privata, 1763, Karton 33 A. Fasz. Malerrechnungen,
Zweimalige Fahrt nach Amstetten entlohnt um H. Mühldorfer

D. 60

Seitenstetten, Stiftsarchiv, P. Josef Schaukegel, Notata Privata 1763.

28. Juli 1763, Auftrag zur Bemalung der drei Kuppelfresken im Sommerrefektorium. Vertrag mit Franz Joseph Wiedon: *„... das ganze gewölb und fenster als auch den Zwischenraum deren schon gemahlten Bildern [Kremser Schmid] biss auf die Lambtiden herab sowohl Architektur als bunde felder und blumen in beständigen und guten Farben ... 1200 Gulden“*

D. 61

Šaštín, Wallfahrtskirche Maria mit den sieben Schmerzen, Documenta Artis Paulinorum, Budapest 1976, Bd. II, S. 323.

In cancellaria episcopi Passaviensis convenit R. P. prior cum pictore excellenti Mildorffer pro imagine S. Josephi ad aram ejus apponenda in Fl. 150.

1764**D. 62****Budapest, Staatsarchiv**

Esterházy Familienarchiv Fasc. 798. Kontrakt für Fertöd (Esterháza).

25. oct. 1764

Contract mit dem Mahler Milldorffer wegen der Capelln Coupl in Südtör 250 Fl.

„Erstlichen obligirt sich bemelter h. Joseph Milldorffer Sr. Durchlaucht im Süttör die aldortige Capeln Cappel nach einem vorgezeigt und approbirten Riss, mit Architectur und Historie durchaus in fresco zu mahlen, alle Farbrn und was hinzu erforderlich, und vor seine Arbeith Benöthiget von eigenen Kösten selbst anzuschaffen und aus das fleissigste, ohne aller Austellung, Sauber und guet, Heut dato an innen zweyen Monathen in fertigen stande herzustellen; also zwar das Sr. Durchl. Vollkommen vergnügt sein sollen, von deme. So versprechen in Nahmen Sr. Hochfürstl. Durchl. Vor obig bemeldte Arbeith ihme H. Milldorffer 250 sage zweyhundert

funfzig Gulden bezahlen zu lassen. Die freue hin und her lieferung sammt Wohnung und Bett, Item einen hiezu benöthigten Maurer und Tagwerker Kost und Kost Holz sambt die Materialien, so der Maurer gebrauchen würd anzuschaffen. Die Kost Betreff muss Milldorffer vor solche selbstn sorgen und von eigenen bestreiten. Urkund dessen wird zwei gleichlautende Contract erichtet und der Gevöhnliche unterschrieffen beschehen. Wien den 25. oct. 1764“

Zitiert nach Klara Garas, Unbekannte Fresken von J. I. Mildorfer, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, 1980/81, Wien 1981, S. 127, Anm. 21.

1766

D. 63

Budapest, Staatsarchiv

Esterházy Familienarchiv Fasc. 798. Kontrakt für Fertöd (Esterháza).

11. August 1766

Accord mit H. Mahler Milldorffer vor dem Plafon in den neuen Saal in Esterhas.

Joseph Ignatz Milldorffer (Academie Mahler, Wien) verpflichtet sich „... einen Plafon in Schloss Esterhas alda Neugemacht werdenten Sall nach vorgezeugten Riss in fresco zu mahlen, diesen nach seine Kunst bestens mit guten Farben dauerhafft auch scheen und ohne aller Austellung solchergestallten ferttigger herzustellen, das er Milldorffer nicht hinderlich seyn will, das dieser Saal, bis Ende Marty 1767 fertig seyn könne. Ingl. und etwa vermög vorgezeugten Riss noch ein und anderes, als da wären 3. oder 4. Kindl oder einige Blumen hinzu machen Nothwendig wären, er sich auch nicht weigern solche zu mahlen so wie es Sr. Durchlaucht belieben wird. Wan dan deme sicher nachgelebt, und gute Arbeith nach Content Sr. Durchlaucht hergestellt seyn wird, so versprechen, Zveytens ... vor erwehnten Plafon fünff hundert Gulden Baar bezahlen, dann die Kost ... Tafel, vor Milldorffer alleinig, so lang diese Arbeith dauern wird die Wohnung Nebst den zu dieser Arbeith

benöthigten Maurer und tagwerker, auch Kalk, und Sand, dan die Fuhr hin und her Gratis geben zu lassen. Urkund dessen zwei gleich lautende exemplare errichtet, und beeden theillen ausgeferttigger zugestellt.

Geschehen in Esterhas den 11. August 1766. Josephus Milldorffer mp.“

Zitiert nach Klara Garas, wie oben.

1769

D. 64

Mariathal, Diarium Conventus Mariae Thallensis.

Budapest, Universitätsbibliothek, (ELTE), Ms. Ab. 185, p. 249–272.

Diarium Conventus Mariae Thallensis

Vol. III. S. 253: 5. *Octobris [1769]: Comparuit Pictor Wienensis Mildorffer, cum adjunctis aliis duobus pictoribus, qui sexta hujus mensis inceperunt pingere sanctuarius.*

S. 255: *Ultima Xbris [Decembris, 1769] Famosus Pictor Wienensis Mildorffer una cum adjunctis aliis duobus pro adjutori et quidem uno inauratorio, et alio flores pingente pictoribus tandem a 6ta mensis octobris usque ad ultimam mensis hujus currentis sub prioratu R. P. Bartholomei Orlay, sacribonatu [?] V. P. Gabrielis Menthler non tantum ad contentum omnium nostrum, verum etiam ad placitum aliorum extraneorum ad sacram locum pro devotione concurrentiem sanctuarium feliciter terminavit. Pro singulari autem ejusdem sanctuary adumbratione et renovatione secundum conventionem factam dati fl 505,59 praeterem ex parte sacrificio expensae facta sunt pro 108 libris auri – Sed argenti floreni – 391 Siq. nova pictura sanctuary praeter intentioem eorundem pictorum, procuratione lignorum, erectione pegmatum, ... in murarios et operationis expenso facta sunt ex parte sacrificio Fl. 896 denar 59.*

Nach 1772

D. 65

Vaduz (Wien), Hausarchiv der Fürsten von und zu Liechtenstein

Karton 530,
Damenstift in Ursulinengasse, undatiert, Consignation Nr.
257, 1–24
*Specification deren bezahlten Auszügl'n in das Hochherzögliche
Savoysche Fräulein Stifts-Haus verwendet worden seynd.
Nr. 5. Dem Mahler Mülldorfer ... 12,42 fl.*

1775

D. 66**Wiener Stadt- und Landesarchiv (WStLA)**

Totenbeschauprotokolle 1775, II. 69, 8. Dezember 1775,
7. [?] Dezember, *Josef Mildorfer Professor im Mahlen im Kug-
lerischen [Köglerischen] Haus nächst Maria Stiegen an Was-
sersucht gestorben. 56 Jahre.*

D. 67**Wien, Haus-, Hof- u. Staatsarchiv, OMAA,**

Unadelige Verlassenschaften, 788, Abhandlungen M, 80-
129, Nr. 114.
*... Josef Müldorfer gewest Kais. Königl. Academie Mahler ...
Inventarium
... aber die Frau Wittib die sämtliche ... Haus und Mobilar-
schaft ... als ihr ... gehabtes Eigentum angegeben
Effekten ... Veste und Hosen ... 1.30
Mantel ... 1
1 glater Hut ... 1 Paar wollen Strümpf,
1 Paar Schuh ... 0.34
1 Hemd, 1 Halsbinde ... 0.17*

*16 Stück gemahlen Bilder ... 18**1 Staffelei und Farben Pinsel mit Farben ... 1**In Summo also ... 22.21*

1786

D. 68**Wiener Stadt- und Landesarchiv (WStLA)**

Totenbeschauprotokolle 1786, den 20. Mai

*Frau Franziska akadem. Mahler Witwe ihrem Sohn Joseph in
ihrem Haus Nr. 327 im tiefen Graben an der Lungensucht, alt
24 Jahre M. B. Medicinae studiosus.*

1795

D. 69**Wiener Stadt- und Landesarchiv (WStLA)**

Totenbeschauprotokolle 1795,
26. April 1795, *Witwe Franziska, 57 Jahre.*

D. 70

1795

Wien, Haus-, Hof- u. Staatsarchiv, OMAA,

Unadelige Verlassenschaften des Oberhofmarschalgerichtes,
Franziska Mildorfer, Sperrrelation, 18. April 1795
*... 200 Seelenmessen
Armenhäuser ... 50 fl.
Mathias Winkewitz, Stiefbruder ... 2000 fl. Dienstmagd
Maris Anna Hartmuth Generalerbin.*

BIBLIOGRAFIE

- Adriani 1977**, Gert Adriani, Deutsche Malerei im 17. Jahrhundert, Köln 1977.
- Aigner 1995**, Thomas Aigner, Quellen zur Geschichte der Wallfahrtskirche Hafnerberg, Hausarbeit am Institut für Österreichische Geschichtsforschung, Wien 1995.
- Ammann 1980**, Gert Ammann, in: Barock in Tirol, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, Innsbruck 1980, S. 168.
- Andergassen 1998**, Leo Andergassen (Hg.), Paul Troger und Brixen, Sonderausstellung zum 300. Geburtstag von Paul Troger (1698–1762), Brixen 1998.
- Aschenbrenner 1965**, Wanda Aschenbrenner – G. Schweighofer, Paul Troger, Salzburg 1965.
- Aschenbrenner 1968**, Wanda Aschenbrenner, Die Hexe von Endor – Ein bedeutendes Gemälde Paul Trogers, in: Jahrbuch der staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, 5, 1968, S. 123.
- Aurenhammer 1965**, Hans Aurenhammer, Martino Altomonte, Wien/München 1965.
- Baum 1980**, Elfriede Baum, Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien, 2 Bde., München 1980.
- Benesch 1924**, Otto Benesch, Maulbertsch, Zu den Quellen seines malerischen Stils, in: Städeljahrbuch 3/4, 1924, S. 107.
- Benesch 1931**, Otto Benesch, in: Festschrift Braun 1931.
- Beschreibung** des Hochfürstlichen Schlosses Esterház im Königreiche Ungarn, 1784, Budapest, Landesbibliothek Széchenyi, Signatur: M 190.847, 2.
- Biedermann 1987**, Rolf Biedermann, Meisterzeichnungen des deutschen Barock. Aus dem Besitz der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg, Augsburg 1987.
- Biermann 1914**, Georg Biermann, Deutsches Barock und Rokoko. Herausgegeben im Anschluss an die Jahrhundert-Ausstellung Deutscher Kunst 1650–1800, Darmstadt/Leipzig 1914.
- Blauensteiner 1955**, W. Blauensteiner, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Jg. 9, 1955.
- Breitenbach 1958**, Hermann Breitenbach (Hg. u. Übers.), Ovidius Naso Publius, Metamorphosen, Zürich 1958.
- Burney 1773**, C. Burney, Des Musikdirektors Tagebuch seiner musikalischen Reisen. II. Bd., Hamburg 1773.
- Bushart 1967**, Bruno Bushart, Deutsche Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts, Königstein/Taunus 1967.
- Bushart 1974**, Bruno Bushart, Maulbertsch als Maler, in: Franz Anton Maulbertsch. Ausstellung anlässlich seines 250. Geburtstags, Wien/München 1974.
- Bushart 1983**, Bruno Bushart, Der lyrische Maulbertsch, in: Festschrift Kurt Rossacher, Imagination und Imago, Salzburg 1983.
- Buzási 2001**, Enikő Buzási, Eine unbekannte Arbeit von Joseph Ignaz Mildorfer: Die Fresken im Turmzimmer des Schlosses Sárvár, in: Acta Hist. Artium Hung. Tomus 42, 2001, S. 150.

- Buzási 2009**, Enikő Buzási, Tiroler Maler in der Ungarischen Nationalgalerie: Neu bestimmte Werke von Paul Troger, Joseph Mages und Joseph Ignaz Mildorfer, in: *Acta Hist. Artium Hung.* 50, S. 45.
- Caramelle 2000**, Franz Caramelle, Wiederentdecktes Rokoko, Drei Freskenfunde aus Tirol, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 54, 2000, Heft 2/3, S. 415 ff.
- Cerny 1978**, Walter Cerny, Die Mitglieder der Wiener Akademie, Wien 1978.
- Cerroni 1807**, Jan Petr Cerroni, Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren und dem österreichischen Schlesien, Brünn 1807, Mährisches Landesarchiv, Ms. I. 32–34.
- Christie's 1968**, London, Auktion 29. November 1968, Nr. 96, 97.
- Cincik 1938**, Jozef Cincik, Barokové freská Jeana Josepha Chamanta a Antona F. Maulbertscha na Slovensku, Martin 1938.
- Criste 1900**, Oscar Criste – August Porges, Österreichischer Erbfolge Krieg 1740–1748, Bd. IV. Wien 1900.
- Csaki 1901**, Michael Csaki, Führer durch die Hermannstädter Gemäldegalerie, Hermannstadt 1901.
- Cyran 1996**, Eberhard Cyran, Des Friedrich Freiherrn von der Trenck merkwürdige Lebensgeschichte: Memoiren und Historie, Berlin 1996.
- Czeike 1976**, Felix Czeike, Die Herkunft der Schüler der Akademie der bildenden Künste 1726–1753, in: *Wiener Geschichtsblätter*, 31, Wien 1976, S. 78.
- Dachs 2003**, Monika Dachs, Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis – Studien zur Wiener Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Habil.-Schrift, Uni. Wien 2003.
- Dachs 2009**, Monika Dachs, in: *Ein Mann von Genie. Ausstellungskatalog*, A. Husslein-Arco und M. Krapf (Hg.), Belvedere, Wien 2009.
- De Luca 1778**, Ignaz De Luca, Gelehrtes Österreich, 1778.
- Dehio 1990**, Georg Dehio, Handbuch Die Kunstdenkmäler Österreichs, Niederösterreich nördlich der Donau, Wien 1990.
- Denifle 1801**, P. Denifle – Dipauli, Nachrichten von den berühmten tirolischen bildenden Künstlern, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, ms. 1104, parte I, 1801; A. Dipauli, Nachrichten von Tiroler Künstlern, ms. 1104, parte II.
- Diem 1886**, Gustav Diem, Illustrierter Führer durch Ödenburg und seine Umgebungen, Ödenburg 1886.
- Dies 1810**, Albert Christoph Dies, Biographische Nachrichten von Joseph Haydn, Wien 1810.
- Dlabac 1815–1913**, Gottfried Johann Dlabac, Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien, 4 Bde. Prag 1815–1913.
- Dobrovits 1983**, Dorottya Dobrovits, *Épitkezés a 18. századi Magyarországon* (Die Bauarbeiten in Ungarn im 18. Jahrhundert), Budapest 1983.
- Dorotheum Wien 1977**, Auktion 15. März 1977, Nr. 81 und 82, Abb. 42, 43.

- Dorotheum Wien** 2007, Auktion 24. April 2007, Nr. 338.
- Dworschak 1955**, Fritz Dworschak – Rupert Feuchtmüller – Karl Garzarolli Thurnlackh – Josef Zykan, *Der Maler Martin Johann Schmidt*, Wien 1955.
- Eccel 1963**, Eva Eccel, Josef Ignaz Mildorfer und das Hochaltarblatt von Neustift bei Brixen, in: *Cultura Atesina*, XVII, 1963.
- Egg 1970**, Erich Egg, *Kunst in Tirol*, Band 2, Malerei und Kunsthandwerk, Innsbruck/Wien/München 1970–1972.
- Egg 1980**, Erich Egg – Gert Amann, in: *Ausstellungskatalog Barock in Innsbruck*, Innsbruck 1980.
- Falke 1877**, Jakob von Falke, *Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein*, II. Band, Wien 1877.
- Fallenbüchl 1996**, Zoltán Fallenbüchl, Grassalkovich Antal, Gödöllö 1996.
- Feuchtmüller 1978**, Rupert Feuchtmüller, *Der Wiener Stephansdom*, Wien 1978.
- Feuchtmüller 1989**, Rupert Feuchtmüller, *Der Kremser Schmidt*, Innsbruck/Wien 1989.
- Feulner 1926**, Adolf Feulner, *Die Sammlung Hofrat Sigmund Röhrer im Besitze der Stadt Augsburg*, Augsburg 1926.
- Fischnaler 1929**, Konrad Fischnaler, *Innsbrucker Chronik in sechs Teilen*, Innsbruck 1929–1934.
- Fleischer 1932**, Julius Fleischer, *Das kunstgeschichtliche Material der Geheimen Kammerzahlamtsbücher in den staatlichen Archiven Wiens von 1705–1790*, in: *Quellen-schriften zur Barocken Kunst in Österreich und Ungarn*, (A. Hekler Hg.), Bd. I, Wien 1932.
- Frimmel 1916**, Theodor von Frimmel, *Studien und Skizzen zur Gemäldekunde*, II. Wien 1916.
- Frodl 1966**, Gerbert Frodl, *Die Sakralarchitektur des Grazer Hofkünstlers Giovanni Pietro de Pomis*, Diss. Uni. Wien 1966.
- Frunzetti 1959**, Ion Frunzetti – Theodor Jonescu, *Die Ausstellung Österreichischer Gemälde im Brukenthal-Museum in Hermannstadt*, in: *Österreichische Zeitung für Kunst und Denkmalpflege*, 1959, XIII. Heft 3/4.
- Führer** durch das Erzbischöfliche Dom- und Diözesanmuseum, Wien 1936.
- Führer** durch die Schausammlung des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum, Innsbruck 1979.
- Fuhrmann 1769**, Mathias Fuhrmann, *Allgemeine Kirchen- und Weltgeschichte von Österreich*, Wien 1769.
- Fuhrmann 1770**, Mathias Fuhrmann, *Historische Beschreibung und kurz gefasste Nachricht von der Römisch-Kaysersl. und Königlichen Residenzstadt Wien und ihren Vorstädten*, Dritter Theil, XXX. Capitel, Wien 1770.
- Füssli 1779–1824**, Johann Rudolf Füssli, *Allgemeines Künstlerlexikon oder Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer (etc.) I–V*, Zürich 1779–1824.
- Füssli 1801–1806**, Hans Rudolph Füssli, *Annalen der bildenden Künste für die Österreichischen Staaten*, Erster Theil, Wien 1801, zweiter Theil, Zürich 1806.

- Galavics 1983**, Géza Galavics, Barokk, in: Nóra Aradi et al. (hg.), A művészet története Magyarországon, Budapest 1983, S. 215–318.
- Galavics 1992**, Géza Galavics, Pápa, Kastélykápolna (The Chapel of Pápa Mansion), Budapest 1992.
- Galavics 1993**, Géza Galavics, Barokk művészet Közép-Európában Utak és találkozások, (Baroque art in Central-Europe, Crossroads), Budapest 1993.
- Garas 1955**, Klara Garas, Magyarországi festészet a XVIII. században (Malerei in Ungarn im 18. Jahrhundert), Budapest 1955.
- Garas 1961**, Klara Garas, Zu einigen Problemen der Malerei des 18. Jahrhunderts – Die Malerfamilie Palko, in: Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae, VII, 3–4, Budapest 1961.
- Garas 1964**, Klara Garas, W. Reuschel: Die Sammlung Wilhelm Reuschel (Rezension), in: Kunstchronik 17, 1964, S. 189.
- Garas 1964**, Klara Garas, Werke österreichischer Maler des 17. und 18. Jahrhunderts in Budapest, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, XVIII 1964.
- Garas 1971**, Klara Garas, Giovanni Antonio Pellegrini in Deutschland, in: Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi, Venedig 1971.
- Garas 1971**, Klara Garas, Antonio Galli Bibiena et Franz Karl Palko, in: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 37, Budapest 1971.
- Garas 1971**, Klara Garas, Franz Anton Maulbertsch, Neue Funde, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Wien 1971.
- Garas 1974**, Klara Garas, Franz Anton Maulbertsch és kora, Budapest 1974.
- Garas 1974**, Klara Garas, Franz Anton Maulbertsch 1724–1796, in: Alte und moderne Kunst, 19. Jg. 1974, H. 135.
- Garas 1980**, Klara Garas, Deutsche und österreichische Zeichnungen des 18. Jahrhunderts, Budapest 1980.
- Garas 1980**, Klara Garas, Unbekannte Fresken von Josef Ignaz Mildorfer, in: Mitteilungen der Österr. Galerie, 24/25, 1980/81, Nr. 68/69, S. 127 ff.
- Garas 1981**, Klara Garas, Österreichische Barockzeichnungen aus dem Museum der Bildenden Künste in Budapest, Salzburg 1981.
- Garas 1984**, Klara Garas, Anna Petrová-Pleskotová, Malířstvo 18. storočia na Slovensku, Bratislava 1983 (Rezension), in: Művészettörténeti Értesítő 33, 1984, S. 181.
- Garas 1984**, Klara Garas, E. Nyerges, in: Ausstellungskatalog Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis in Ungarn, Museum Langenargen am Bodensee, Sigmaringen 1984.
- Garas 1986**, Klara Garas, Franz Anton Palko als Maler von Altarbildern, in: Orient und Okzident im Spiegel der Kunst. Festschrift H. G. Franz, Graz 1986, S. 115 ff.
- Garas 1994**, Klara Garas, Unbekannte Barockentwürfe aus Österreich, in: Pinxit, Sculpsit, Fecit: kunsthistorische Studien. Festschrift für Bruno Bushart, (B. Hamacher – C. Karnehm, Hg.), München 1994.

- Garas 1992**, Klara Garas, Zur Kunstübung an der Wiener Akademie im 18. Jahrhundert – Die Preisstücke, in: Zbornik II, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 33, Split 1992, S. 405 ff.
- Garms 2000**, Jörg Garms, Der Architekt Jean-Nicolas Jadot (1710–1761), in: Lothringens Erbe. Franz Stephan von Lothringen (1708–1765) und sein Wirken in Wirtschaft, Wissenschaft und Kunst der Habsburgermonarchie, R. Zedinger (Hg), Katalog zur gleichnamigen Ausstellung auf Schloss Schallaburg, St. Pölten 2000.
- Garzarolli-Thurnlackh 1928**, Karl Garzarolli-Thurnlackh, Die barocke Handzeichnung in Österreich, Zürich/Wien/Leipzig 1928.
- Gates-Coon 1994**, Rebecca Gates-Coon, The Landed Estates of the Esterházy Princes, Baltimore/London 1994.
- Gatti 1901**, Friedrich Gatti, Geschichte der k. k. Ingenieur- und k. k. Genieakademie, 1717–1869, Wien 1901, I. Teil.
- Gehart 1984**, Alois Gehart, Ein historischer Rundgang durch Schwechat, Wien 1984.
- Genthon 1974**, Istvan Genthon, Kunstdenkmäler in Ungarn, Budapest 1974.
- Gerö 1959**, L. Gerö – J. Sedlmayr, Papa, Budapest 1959.
- Granichstaedten 1932**, Rudolf Granichstaedten – Czerva, Tiroler in Wien, Wien 1932.
- Grasl 1994**, Lydia Grasl, Die Wallfahrtskirche am Hafnerberg, phil. Dissertation, Innsbruck 1994.
- Griesinger 1810**, Georg August Griesinger, Biographische Notizen über Joseph Haydn, Leipzig 1810.
- Gugitz 1947–1962**, Gustav Gugitz, Bibliographie zur Geschichte und Stadtkunde von Wien. Nebst Quellen- u. Literaturhinweisen. Herausgegeben vom Verein f. Landeskunde v. Niederösterreich u. Wien. Bd 1–5, Wien 1947–1962.
- Guglia 1895**, Eugen Guglia, Die Wiener Stiftungen (etc.) Wien 1895.
- Guglia 1912**, Eugen Guglia, Das Theresianum in Wien (etc.), Wien 1912.
- Guglia 1917**, Eugen Guglia, Maria Theresia (etc.), München 1917.
- Gurlitt 1889**, Cornelius Gurlitt, Geschichte des Barockstils und des Rococo in Deutschland, Stuttgart 1889.
- Haberditzl 2006**, Franz Martin Haberditzl, Franz Anton Maulbertsch, Sonderheft der Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Wien 1977 (Neuaufgabe Wien 2006, G. Frodl – M. Krapf, Hg.).
- Haberditzl 1923**, Franz Martin Haberditzl, Das Barockmuseum im unteren Belvedere in Wien, Wien 1923.
- Hadamowsky 1962**, Franz Hadamowsky (Hg.), Die Familie Galli-Bibiena in Wien. Leben und Werk für das Theater, Wien 1962.
- Hadamowsky 1988**, Franz Hadamowsky, Wien, Theatergeschichte, in: Geschichte der Stadt Wien, Bd. III, Wien/München 1988.

- Hagedorn 1755**, Christian Ludwig von Hagedorn, Lettre à un Amateur de la Peinture ..., Dresden 1755.
- Hajós 1987**, Géza Hajós, L'Architecte Jean Nicolas Jadot et la colonie lorraine de Vienne, in: Les Habsbourg et la Lorraine, Collection diagonales, Nancy 1987.
- Hálova-Jahodová 1972**, Cecilie Hálova-Jahodová, Andreas Schweigl – Bildende Künste in Mähren, in: Umeni XX, Prag 1972, S. 168.
- Hammer 1906**, Heinrich Hammer, in: Veröffentlichungen des Ferdinandeum, Nr. 50, Innsbruck 1906, S. 424.
- Hammer 1912**, Heinrich Hammer, Die Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Tirol, Straßburg 1912.
- Hammer 1920**, Heinrich Hammer, in: Innsbrucker Nachrichten 1920, Nr. 215–216, S. 3, Nr. 226: Ausstellung von Handzeichnungen aus dem Besitz des Museums Ferdinandeum in Innsbruck.
- Hammer 1952**, Heinrich Hammer, Kunstgeschichte der Stadt Innsbruck, Innsbruck/Wien/München 1952.
- Haris 2002**, Andrea Haris, Kastélykápolnák hajdan volt díszei és mesterei. Körmend és Eszterháza, in: Magyar Műemlékvédelem, XI. 2002, S. 285 ff.
- Heffels 1969**, Monika Heffels, Germanisches Nationalmuseum, Die deutschen Handzeichnungen, Band IV, Nürnberg 1969.
- Heinz 1987**, G. Heinz, Vom Himmel durch die Welt zur Hölle. Inhalt und Sinn von Gemälden, Salzburg 1987.
- Herrgott 1882**, Erste Beschreibung aus dem Jahre 1772 durch die beiden Benediktinergelehrten aus St. Blasien in der Schweiz: Marquardus Herrgott-Martinus Gerbertus, Monumenta Augustae Domus Austriacae, Topographia, Principium Austria, Tom I.cclIV. St. Blasien 1772, I, Kap. 6, S. 446 ff.
- Hindelang 1994**, Eduard Hindelang (Hg.), Ausstellungskatalog, Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil, Museum in Langenargen am Bodensee, Sigmaringen 1994.
- Hochberger 1917**, Leopold Hochberger – J. Nogger, Geschichte der Apotheken in Wien, Wien 1917.
- Hochenegg 1963**, Hans Hochenegg, Die Tiroler Kupferstecher, in: Schlern-Schriften 227, Innsbruck 1963.
- Hoffmann 1935/36**, Eduard Hoffmann, Studien und Skizzen in der Zeichensammlung, in: Jahrbücher des Museums der bildenden Künste in Budapest, VIII, 1935–36, S. 141.
- Horányi 1959**, Mátyás Horányi, Das Esterházyische Feenreich. Ein Beitrag zur ungarländischen Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts, Budapest 1959.
- Hosch 1994**, Hubert Hosch, Franz Anton Maulbertsch und die Wiener Akademie, in: Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil, Ausstellungskatalog Museum in Langenargen am Bodensee, Sigmaringen 1994.
- Hubala 1981**, Erich Hubala, Johann Michael Rottmayr, Wien/München 1981.
- Hye 1980**, Franz-Heinz Hye, Innsbruck, Geschichte im Stadtbild bis zum Anbruch der Neuen Zeit, in: Tiroler Heimatblätter, 55. Jahrgang II, Innsbruck 1980.

Ilg 1894, Albert Ilg, Antonio Beduzzi, in: Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereins zu Wien, 30, 1894, S. 67 ff.

Jacksons Auctions 2006, 14. Juni 2006, Nr. 348.

Jávor 2004, Anna Jávor, Der Maler Johann Lucas Kracker (1719–1779) im Dienste der Prämonstratenser, in: Reiselust und Kunstgenuss, Barockes Böhmen, Mähren und Österreich, Petersberg 2004.

Jávor 2005, Anna Jávor, Johann Lucas Kracker, Ein Maler des Spätbarock in Mitteleuropa, Budapest 2005.

Jeřábek 1998, Tomáš Jeřábek, Barockschloss Milotice, Brünn 1998.

Jirka 1974, Antonín Jirka, Materialbeiträge zur Geschichte der Malerei in Mähren, in: Sborník prací Filosofické fakulty Brněnské univerzity, F 18, Brno 1974.

Jodl 1908, Friedrich Jodl, Andreas Groll und die Freskomalerei in Österreich, in: Kunst und Kunsthandwerk, XI. Jahrgang, Wien 1908.

Jonescu 1966, Th. Jonescu, Tre dipinti del Bencovich al Museo Brukenthal di Sibiu, in: Arte Veneta 1966, S. 268.

Jonescu 1970, Th. Jonescu, Paul Troger-Bilder im Brukenthal-Museum, in: Alte und moderne Kunst, 1970, Heft 109, S. 20.

Kállay 1984, István Kállay, Ungarisch-Altenberg-Halbturm, ein Fideikommiss Marie Christines, der Lieblingstochter Maria Theresias, in: Maria Theresia als Königin von Ungarn, Gerda Mraz (Hg.), Jahrbuch für Österreichische Kulturgeschichte, Band X, Eisenstadt 1984.

Katalog 1899, Katalog der Gemäldesammlung im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum zu Innsbruck, Innsbruck 1899.

Katalog 1928, Katalog der Gemäldesammlung des Museums Ferdinandeum, Innsbruck 1928.

Khevenhüller 1907–25, Rudolf Khevenhüller-Metsch und Hans Schlitter (Hg.), Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, kaiserlicher Oberhofmeister 1742–1776, Wien 1907–1925.

Khevenhüller 1742, Brief des F. M. Khevenhüller an Maria Theresia, Wilhering am 18. Januar 1742, in: O. Criste, A. Porges, Österreichischer Erbfolge Krieg 1740–1748, Bd. IV. Wien 1900.

Knab 1977, Eckhart Knab, Daniel Gran, Wien/München 1977.

Köberl 1969, Wolfram Köberl, Josef Ignaz Mildorfer und seine Nordtiroler Werke, in: Der Schlern, XLIII, 1969, S. 300.

Koller 1967, Manfred Koller, Barockaltäre in Jeutendorf und das Werk Johann Joseph Reslers, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Band XXI, Heft 1, 1967.

Koller 1998, Manfred Koller, Zum Werkprozess spätbarocker Freskantenn. Martin Knoller, Josef Schöpf und ihr Nachlass im Stift Stams in Tirol, in: Herbst des Barock (Hg. Andreas Tacke), Begleitbuch zur Ausstellung im Museum der Stadt Füssen, München/Berlin 1998.

König 1976, Ulrike König, Balthasar Ferdinand Moll – Ein Bildhauer des Wiener Spätbarock, Diss., Wien 1976.

- Kopf-Wendling 1965**, Ursula Kopf-Wendling, Engel im alten Testament, Freiburg/Basel/Wien 1965.
- Kräftner 2004**, Johann Kräftner (Hg.), Liechtensteinmuseum Wien, Die Sammlungen, München/Berlin/London/New York 2004.
- Krämer – von Knorre 1984**, Gode Krämer, E. von Knorre, Deutsche Barockgalerie. Katalog der Gemälde. Städtische Kunstsammlungen Augsburg Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 1984.
- Krapf 1985**, Michael Krapf, Paul Troger, Joseph Ignaz Mildorfer, Michelangelo Unterberger: Beiträge zur Tiroler Antiklassik in Wien, in: Der Kunsthistoriker II, Nr. 4/5, 1985.
- Krapf 1988**, Michael Krapf, Paul Troger: Die Ölbilder der Stiftsammlung, in: Ausstellungskatalog, Seitenstetten 1988.
- Krapf 1993**, Michael Krapf, Georg Raphael Donner – Paul Troger: Eine Künstlerfreundschaft, in: Ausstellungskatalog Donner, 1993.
- Krapf 1993**, Michael Krapf, Paul Troger – Die Bedeutung seiner Ölskizzen, in: Barock Regional International, (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 25), Graz 1993.
- Kronbichler 1976**, Johannes Kronbichler, Michael Angelo Unterberger (1695–1758), Diss. Wien 1976.
- Kronbichler 1980**, Johannes Kronbichler, Unbekannte Tiroler Tafelbilder, in: Der Schlern, 54, 1980.
- Kronbichler 1992**, Johannes Kronbichler – Alfred Sammer, – Ferdinand Gutsch, Michael Angelo Unterberger in seiner Wiener Zeit, Wien 1992.
- Kronbichler 1995**, Johannes Kronbichler, Michael Angelo Unterberger, 1695–1758, Salzburg, 1995.
- Krsek 1987**, Ivo Krsek, in: Umění, XXXV, 1987.
- Krückmann 1988**, P. Olaf Krückmann, Federico Bencovich 1677–1753, Hildesheim/Zürich/NewYork 1988.
- Kurzböck 1779**, Joseph Edler v. Kurzböck, Neueste Beschreibung aller Merkwürdigkeiten Wiens. Ein Handbuch für Fremde und Inländer, Wien 1779, S. 134.
- Lacher 1903**, Carl Lacher, Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum zu Graz, Katalog der Landesbildergalerie in Graz, Graz 1903.
- Lauts 1973**, Jan Lauts, Kunsthalle Karlsruhe, Neuerwerbungen alter Meister, Karlsruhe 1973.
- Lemmen 1830**, Joseph A. von Lemmen, Tirolisches Künstler-Lexikon oder kurze Lebensbeschreibung jener Künstler, welche geborene Tiroler waren oder eine längere Zeit in Tirol sich aufgehalten haben, Innsbruck 1830.
- Lenzi 2000**, Deanna Lenzi und J. Bentini, I Bibiena, Bologna, 2000.
- Leube-Payer 2000**, E. Leube-Payer, Szenen aus dem Österreichischen Erbfolgekrieg – Zu einigen Gemälden des Joseph Ignaz Mildorfer, in: Barockberichte, Heft 28, 2000, S. 624 ff.
- Leube-Payer 2000**, E. Leube-Payer, Joseph Ignaz Mildorfer und sein expressiv malerischer Stil, in: Belvedere, Zeitschrift für bildende Kunst, Heft 1/2000, Wien 2000.

- Leube-Payer 2004**, E. Leube-Payer, Joseph Ignaz Mildorfers Engelszyklus, in: Veröffentlichungen der Hofburg Brixen, Band 2, L. Andergassen (Hg.), Am Anfang war das Auge, Brixen 2004, S. 246 ff.
- Lutze 1934**, E. Lutze, Katalog der Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg, Nürnberg 1934.
- Lützwow 1877**, Carl von Lützwow, Geschichte der k. k. Akademie der bildenden Künste, Wien 1867.
- Mackowitz 1960**, Harro Mackowitz, in: Dehio-Handbuch, Die Kunstdenkmäler Österreichs, Tirol, Wien 1960.
- Mariuz 1988**, Adriano Mariuz, Giovanni Battista Piazzetta, Disegni – Incisioni – Libri – Manoscritti (B. Visentini, Hg.), Venedig 1988.
- Maser 1956**, Edward A. Maser, German and Austrian painting of the Eighteenth Century. The University of Kansas Museum of Art, Lawrence 1956, Nr. 23.
- Maser 1978**, Edward A. Maser, German and Austrian painting of the eighteenth century – David and Alfred Smart Gallery, Chicago 1978.
- Matsche 1970**, Franz Matsche, Der Freskomaler Johann Jacob Zeiller (1708–1783), Diss. Marburg 1970.
- Matsche 1981**, Franz Matsche, Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI.: Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“, Berlin/New York, 1981.
- Matsche 1983**, Franz Matsche, Unerkannte Entwurfszeichnungen von Matthäus Günther für Neustift, in: Imaginatio und Imago, Festschrift Kurt Rossacher (F. Wagner, Hg.), Salzburg 1983, S. 173 ff.
- Matsche-von Wicht 1970**, Betka Matsche-von Wicht, Franz Sigrist, 1727–1803. Ein Maler des 18. Jahrhunderts, Weissenhorn 1977.
- Mayer 1893**, Josef Mayer, Das Stift zur HI. Dreifaltigkeit (Neukloster) in Wiener Neustadt und seine Kunstbestrebungen von 1683–1775, in: Berichte und Mitt. des Altertums-Vereines zu Wien, XXIX. 1893.
- Meine-Schawe 1995**, Monika Meine-Schawe u. Martin Schawe, Die Sammlung Reuschel. Ölskizzen des Spätbarock, München 1995.
- Michailow 1935**, Nikola Michailow, Österreichische Maler des 18. Jahrhunderts. Formgestalt und provinzieller Formtrieb, Frankfurt am Main 1935.
- Möseneder 1993**, Karl Möseneder, Franz Anton Maulbertsch, Aufklärung in der barocken Deckenmalerei, Wien/Köln/Weimar 1993.
- Mojzer 1975**, Miklos Mojzer, Deutsche und österreichische Gemälde aus dem 17. und 18. Jahrhundert, Budapest 1975.
- Mojzer 1984**, Miklos Mojzer, Frühe Maulbertschkopien in Ungarn, in: Ausstellungskatalog Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis in Ungarn, Museum Langenargen am Bodensee, Sigmaringen 1984.
- Morassi 1973**, Antonio Morassi, Guardi. L'opera completa di Antonio e Francesco Guardi, Vol. I, II, Venedig 1973.

Morassi 1975, Antonio Morassi, Tutti i disegni di Antonio, Francesco e Giacomo Guardi, Venedig 1975.

Muratori 1747, Ludovico Antonio Muratori, Delle regolate devozione delli cristiani, Venedig 1747, Wien 1759, deutsche Ausgabe Augsburg 1761.

Nagler 1835, Georg Kasper Nagler, Neues allgemeines Künstler-Lexikon, Leipzig 1835–52.

Ogesser 1779, Josef Ogesser, Beschreibung der Metropolitankirch zu St. Stephan in Wien, Wien 1779.

ÖKT, XXIII, 1931, Österreichische Kunsttopographie, XXIII, 1931, (Stephansdom in Wien), Wien 1931.

Pallucchini 1935/36, Rodolfo Pallucchini, Profilo di Federico Bencovich, in: Critica d'Arte I, 1935/36.

Pallucchini 1982, Rodolfo Pallucchini – A. Mariuz, L'opera completa del Piazzetta, in: Classici dell'Arte, Milano 1982.

Papco 2003, Jan Papco, Rakúsky barok a Slovensko/Österreichisches Barock und die Slowakei. I.–II. Bojnice 2003.

Pascher 1965, Franz Pascher, Joseph Freiherr von Sperges auf Palenz und Reisdorf, Dissertation, Wien 1965.

Pelc 1994, Milan Pelc, in: Saur allgemeines Künstlerlexikon, München/Leipzig 1994, Bd. 8.

Petrová-Pleskotová 1983, Anna Petrová-Pleskotová: Maliarstvo 18. storočia na Slovensku. Bratislava 1983.

Petrová-Pleskotová 1989, A. Petrová-Pleskotová, Ein unbekanntes Altarbild von J. W. Bergl in Holič, in: Acta Historiae Artium Hung. 34, 1989, S. 176.

Petrová Pleskotová 1995, Anna Petrová Pleskotová, Dokumenty o umeleckej, umelecko-remeselnickej a stavebnej aktivite na panstve a objektoch grófa F. Esterházyho z rokov 1738–1785, in: Ars 2–3, 1995, S. 219.

Pigler 1927, Andor Pigler, Handzeichnungen österreichischer Maler des 18. Jahrhunderts im Museum der bildenden Künste, in: az Országos Szépművészeti Múzeum Évkönyvei IV, 1927.

Pigler 1974, Andor Pigler, Barockthemen, Budapest 1974.

Pohl 1968, Brigitte Pohl, Das Hofbauamt – seine Tätigkeit zur Zeit Karls VI. und Maria Theresias, Diss., Wien 1968.

Popelka 1980, Liselotte Popelka, Martin Engelbrecht und die Hilfsvölker Maria Theresias, in: Ausstellungskatalog: Maria Theresia als Königin von Ungarn, Halbtorn 1980.

Popelka 1984, Liselotte Popelka, Schlachten, Schlachten, Schlachten, in: Eine Ausstellung der Gemäldegalerie mit dem Institut für Bildnerische Erziehung, Wien 1984.

Pöschel 2005, Sabine Pöschel, Handbuch der Ikonographie, Darmstadt 2005.

Pötschner 1981, Peter Pötschner, Der Brunnen im Hof des Savoyenschen Damenstifts in Wien, in: Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 1981, 29, Heft 3/4, S. 96.

Pötzl-Malikova 1992, Maria Pötzl-Malikova, Eine Frau als Kunstmäzen – Maria Theresia Felicitas, Herzogin von Savoyen-Carignan geborene Liechtenstein (1694–1772), in: Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin 15–20. Juli 1992.

Pötzl-Malikova 1992, Maria Pötzl-Malikova, Zur Geschichte des Metallgusses in Wien im 18. Jahrhundert, in:

- Kalinowsky Konstanty, Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur im 17. und 18. Jahrhundert, Poznan 1992.
- Prange 1998**, Peter Prange, Stephan Schenck zeichnet nach Paul Troger – Zu einigen Zeichnungen aus Trogers italienischer Frühzeit, in: Barockberichte, 16/17, Salzburg 1998, S. 72.
- Preiss 1969**, Pavel Preiss, Der Neomanierismus in der Kunst des 18. Jahrhunderts, in: Actes du XXIIe Congres international d'histoire de l'art, Bd. 2, Budapest 1972, S. 595 ff.
- Preiss 1970**, Pavel Preiss, Zeichnungen von Joseph Ignaz Mildorfer in der Prager Nationalgalerie, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 24, Wien 1970.
- Preiss 1989**, Pavel Preiss, Franz Karl Palko (1724–1767), Ölskizzen, Zeichnungen und Druckgraphik; Katalog der Ausstellung vom 10. Juni bis zum 27. August 1989, Salzburg 1989.
- Preiss 1999**, Pavel Preiss, František Karel Palko, Praha 1999.
- Primisser 1816**, Gottfried Primisser – Dipauli, Denkwürdigkeiten von Innsbruck und seinen Umgebungen, Innsbruck 1816, S. 81.
- Prokop 1904**, August Prokop, Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung, Wien 1904, vol. IV.
- Rados 1939**, Jenő Rados, Magyar Kastélyok, Budapest 1939.
- Rasmo 1955**, Nicolo Rasmo, Recenti contributi a Giannantonio Guardi, in: Cultura Atesina, IX 1955, S. 150.
- Rasmo 1975**, Nicolo Rasmo, Kunst in Südtirol, Bolzano 1975.
- Rasmo 1985**, Nicolo Rasmo, Kunstschatze Südtirols, Rosenheim 1985.
- Reau 1956**, Louis Reau, Iconographie de l'Art Chretien, II. Teil, Paris 1956.
- Réh 1932**, Elemér Réh, A Régi Buda és Pest építőmesterei Mária Terézia korában, Budapest, 1932.
- Reuschel 1963**, Die Sammlung Wilhelm Reuschel. Ein Beitrag zur Geschichte der Barockmalerei. München 1963.
- Riesbeck 1784**, Excursion á Esterhaz en Hongrie, Jean F. Schönfeld (ed.), Wien, 1784.
- Ringler 1955**, Josef Ringler, Kunstgeschichtliche Streifzüge um Telfs, in: Heimatbuch Telfs 1955, S. 255.
- Ringler 1973**, Josef Ringler, Die barocke Tafelmalerei in Tirol, in: Tiroler Wirtschaftsstudien, 29, Innsbruck/München 1973.
- Rizzi 1997**, Wilhelm G. Rizzi, Zwei Zeichnungen für Deckenfresken im Bereich der Wiener Hofburg. Ein Freskentalwurf für den Kleinen Redoutensaal, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 51, 1997, S. 637 ff.
- Robbins Landon 1978**, Howard C. Robbins Landon, Haydn at Esterháza 1766–1790, London 1978.
- Ronzoni 1999**, Luigi A. Ronzoni, Antonio Beduzzi (1675–1735), Johann Joseph Resler (1702–1772), Hochaltar Hafnerberg, in: H. Lorenz (Hg.), Barock. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich IV, München/London/New York 1999.

Ronzoni 2005, Luigi A. Ronzoni, Paul Troger und die Wiener Akademie, in: *Barockberichte*, 38/39, Salzburg 2005.

Roschmann 1742, Anton Roschmann, *Tyrolis pictoria et statuaria* oder von denen berühmt Tyrolischen Mahler und Bildhauern gesammelte Nachrichten, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, mss. Dip. 1031 (vol. I, 1742), und mss. Dip. 1032 (vol. II, 1755).

Rossacher 1972, Kurt Rossacher, Der Tiroler Barockmaler Josef Ignaz Mildorfer in neuer Sicht, in: *Alte und moderne Kunst* 17. Jahrgang 1972, Heft 123, S. 16.

Rossacher 1983, Kurt Rossacher, Salzburger Barockmuseum, Sammlung Rossacher, Visionen des Barock, Entwürfe des 17. und 18. Jahrhunderts, Salzburg 1983.

Rumy 1817, Carl Georg Rumy, *Monumenta hungarica az az: magyar emlekezetes irasok. 2. megjobbított kiad. (oder ungarische Denkschriften)*, Pest 1817.

Salinger 1985, A. Salinger, Rückführung Barocker Altarbilder nach St. Ulrich in Wien VII, in: *Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 1985, 39, Heft 3/4, S. 123.

Saur 2004, Klaus – Gerhard Saur, *Allgemeines Künstlerlexikon*, München/Leipzig 2004.

Schelest 1990, Dmitrij Schelest, Maulbertsch in Lemberg, Ölskizzen und Zeichnungen österreichischer Barockmaler aus dem Legat des k.k. Majors Karl Kühnl (1818–1872) in den Sammlungen der ukrainischen Akademie der Wissenschaft und aus der Lemberger Gemäldegalerie. (D. Schelest, Hg.), Salzburg 1990.

Schemper-Sparholz 2004, Ingeborg Schemper-Sparholz,

Der Bildhauer Jakob Christoph Schletterer (1699–1774) und die Tiroler in Wien, in: *Reiselust und Kunstgenuss, Barockes Böhmen, Mähren und Österreich* (F. Polleross Hg.), Petersberg 2004.

Schemper-Sparholz 2005, Ingeborg Schemper-Sparholz, Troger und die Skulptur, in: *Barockberichte* 38/39, Salzburg 2005, S. 616 ff.

Schmidt 1929, Justus Schmidt, Die alte Universität in Wien und ihr Erbauer Jean Nicolas Jadot, Wien 1929.

Schnerich 1921, Alfred Schnerich, *Wiens Kirchen und Kapellen in kunst- und kulturgeschichtlicher Darstellung*, Zürich/Leipzig/Wien 1921.

Schott 1924, Friedrich Schott, Der Augsburger Kupferstecher und Kunstverleger Martin Engelbrecht und seine Nachfolger, Augsburg 1924.

Schram 1894, Wilhelm Schram, Bericht über das in den Archiven der Stadt Brünn befindliche kunsthistorische Quellenmaterial, in: *Mitt. der dritten (Archiv-)Sektion der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst und historischen Denkmale*, II (1894).

Schreiden 1982, Piere Schreiden, Jacques van Schuppen, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Band XXXV, Wien/Köln/Graz 1982, S. 68.

Schwarz 1897, Johann Schwarz, Geschichte der Savoy'schen Ritter-Akademie in Wien vom Jahre 1746 bis 1778, Wien 1897.

Schwarz 1935, Heinrich Schwarz, Regesten zum Leben und Werk des Malers Joseph Ignaz Mildorfer, in: *Kirchenkunst*, 7, 1935, S. 91 ff.

- Serfözö 2007**, Szabolcs Serfözö, A sasvári pálos templom és a kegyszobor kultusza a 18. században (Die Paulinerkirche von Sassin und der Kult der Gnadenstatue im 18. Jahrhundert), Dissertation, Budapest 2007.
- Serfözö 2009**, Szabolcs Serfözö, Die Deckenmalereien der Pauliner Wallfahrtskirche Sassin. Betrachtungen zum Freskowerk Jean-Joseph Chamants und Joseph Ignaz Mildorfers, in: Acta Hist. Artium 50, 2009, S. 61.
- Slowakisches Barockhandbuch** (Dejiny slovenského výtvarného umenia), Bratislava 1998, S. 469.
- Sopron**, Topographie 1956, Sopron és környéke műemlékei, Budapest 1956, S. 383.
- Stehlik 1960**, Miloš Stehlik, Výzdoba Hlavního oltáře v Dubé nad Moavou, in: Umeni, 8, 1960, S. 197, Anm. 8.
- Stehlik 1969**, Miloš Stehlik, Notizen zur Wiener Tätigkeit von G. Fritsch, F. Kohl und W. Böhm, in: Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské, university, X, 1969, Řada uměnovědná, F. 5.
- Sulzer 1792**, Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Leipzig (1771–1774, 1786) 1792.
- Tahy 1991**, A. Tahy, Iluzívna vymal'ba kaplnky sv Barbory v letnom paláci grófa Antona Grassalcovicha v Bratislave. Pamiatky a múzeá, 1991, č. 2, S. 9.
- Tausig 1909**, Paul Tausig, Die erste moderne Galerie Österreichs in Baden bei Wien, Wien 1909.
- Thieme – Becker 1939**, Ulrich Thieme – Felix Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1907–1950.
- Tietze 1931**, Hans Tietze, Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien, in: Österreichische Kunsttopographie, Band 23, Wien 1931.
- Tietze 1933**, Hans Tietze – Erika Tietze-Conrad – Otto Benesch – Karl Garzaroll-Thurnlackh, Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina, Bd. IV, Die Zeichnungen der deutschen Schulen bis zum Beginn des Klassizismus, Wien 1933.
- Tolksdorf 1980**, Heike Tolksdorf, Vier Altargemälde des J. I. Mildorfer in Dub an der March, Brünn 1980.
- Tschischka 1836**, Franz Tschischka, Kunst und Alterthum in dem österreichischen Kaiserstaate, Wien 1836.
- Valkó 1955**, Arisztid Valkó, Die Meister und Künstler von Fertöd (Esterháza, Süttör: Komitat Győr-Sopron) zwischen 1720 und 1768, MÉ 4, 1955, 129, Ungarisches Landesarchiv, P 114 Fasc. H, Nr. 41, Budapest 1955.
- Voit 1982**, Pal Voit, Franz Anton Pilgram (1699–1761), Budapest 1982.
- Wagner 1967**, W. Wagner, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1967.
- Wagner, Fasching**, Benedikt Wagner – Fasching, Stift Seitenstetten und seine Kunstschatze, St. Pölten/Wien 1988.
- Wagner 2001**, Benedikt. Wagner, Meister des Hell und Dunkel, Kremser Schmidt (1718–1801), in: Ausstellungskatalog, Seitenstetten 2001.
- Ward Neilson 1971**, N. Ward Neilson, Notes on Two of the „Fasti della republica venezia“ Drawings, in: The Burlington Magazine, Vol. 43, Nr. 818, 1971.

Weichsmüller 1978, Roland Weichsmüller, Pater Josef Schaukegel, Ottobeuern 1978.

Weingartner 1921, Josef Weingartner, Die Kirchen Innsbrucks, Innsbruck 1921.

Weinkopf 1783, Anton Weinkopf, Beschreibung der Kaiserl. Königl. Akademie der bildenden Künste, Wien 1783.

Weninger 1985, Peter Weninger, Niederösterreichisches Barockmuseum, Wien 1985.

Wien 1948, Der Stephansdom, Geschichte, Denkmäler, Wiederaufbau, Wien 1948.

Wienerisches Diarium 1751, Nr. 46.

Wöckel 1975, Gerhardt P. Wöckel, Ignaz Günther, Die Handzeichnungen des Kurfürstlich bayerischen Hofbildhauers Franz Ignaz Günther (1725–1775), Weissenhorn 1975.

Woisetschlager 1961, Kurt Woisetschlager, Meisterwerke der österreichischen und deutschen Barockmalerei in der Alten Galerie am Landesmuseum Joanneum in Graz, Wien/München 1961.

Wolf 1971, Christl Wolf, Paul Troger: Zeichnungen und Graphiken, Diss., Wien 1971.

Wolfsgruber 1887, Cölestin Wolfsgruber, Die Kaisergruft bei den Kapuzinern in Wien, Wien 1887.

Wolny 1846, Gregor Wolny, Die Markgrafschaft Mähren, topographisch-statistisch und historisch geschildert, Brünn 1835–1842, vol 1.

Wolny 1855, Gregor Wolny, Kirchliche Topographie von Mähren, Brünn 1856–1861, 2. Abt., 4. Bd.

Wurzbach 1856, Conrad von Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaiserthumes Österreich, Wien 1856–1891.

Zampetti 1969, Pietro Zampetti, Dal Ricci al Tiepolo, I pittori di figura del Settecento a Venezia, Catalogo della Mostra, Venezia 1969.

Zykan 1948, Josef Zykan, Die Fresken von Franz Anton Maulbertsch in der Piaristenkirche in Wien und ihre Restaurierung, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Wien 1948.

QUELLEN

Budapest, Staatsarchiv

Esterházy Familienarchiv Fasc. 798. Kontrakt für Fertöd (Esterháza).

25. oct. 1764

Hafnerberg, Pfarrarchiv Hafnerberg, HS HN 53, Annales de origine et progressu devotionis in ecclesia beatissimae virginis Mariae in Monte Haffner erecta. Congesti ex testimoniis a patre Laurentio Petras ordinis SS.P. Benedicti monasterii Cellae Mariae professo et p. t. praefatae ecclesiae curato. Anno salutis 1740.

Hafnerberg, Pfarrarchiv Hafnerberg, HS HN 54, Mirakelbuch, Verzeichnus deren merckwürdigen Wohltaten und Gnaden etc. etc. ... Im Jahr Christi des Herrn 1740.

Hafnerberg, Pfarrarchiv Hafnerberg, Stifter- bzw. Gedenkbuch; Ewige Gedächtnus ... deren ... Bersohnen welche ... das Gottes Hauss ... auf den Haffnerberg ... thails gestüff-

tet und erbauet, theils befördert oder gezieret habens, Anfangs verfasst von patre Laurentio Petras des bemelten Stüffts und Ordens Professo, dermahlen des obigen Gnaden Orths Curato. Im Jahr 1740,
(Transkription Thomas Aigner).

Innsbruck, Tiroler Landesarchiv (TLA), Traubuch Innsbruck St. Jakob, Bd. VIII (1711–1734), fol. 21: 25. Juni 1713.

Innsbruck, Tiroler Landesarchiv, (TLA), Taufbuch Innsbruck-St. Jakob, Band XVII (1711–1724) 1. Teil, fol. 104 (Matrikenfilm 0971/2): 26. Mai 1714.

1. Teil, fol. 163, 15. Juni 1716.

1. Teil, fol. 186, 13. August 1717.

2. Teil, fol. 17 (Matrikenfilm 0971/2): 13. Oktober 1719.

2. Teil, fol. 66, 15. Oktober 1721.

2. Teil, fol. 92, 31. Jänner 1723.

Innsbruck, Tiroler Landesarchiv (TLA),

Totenbuch, Matrikenfilm 0992/3, fol. 55, 31. Jänner 1723.

Totenbuch VIII (1744–1763), Matrikenfilm 0992/4, fol. 62, 26. März 1747.

Totenbuch St. Jakob VIII (1744–1763), Matrikenfilm, 0992/4, fol. 62, 20. Jänner 1750.

Totenbuch St. Jakob VIII (1744–1763), Matrikenfilm 0992/4, fol. 113, 3. Januar 1763.

Innsbruck, Tiroler Landesarchiv (TLA), VB. Stadtgericht Innsbruck

VB. Stadtgericht Innsbruck (Bd. 22/88, fol. 89): 14. April 1747.

VB Stadtgericht Innsbruck (Bd. 22/91, fol. 421); 1750.

VB Stadtgericht Innsbruck (Bd. 22/94, fol. 89); 26. Mai 1753.

VB Stadtgericht Innsbruck (Band 22/ 104, fol. 130–131); 22. April 1763.

Marianka (Maria Thal, Máriavölgy), Conventus Mariae Thallensis, Budapest Universitätsbibliothek (ELTE), Ms.

Šaštín, Documenta Artis Paulinorum, Bd. II, Budapest 1976.

Seitenstetten, Stiftsarchiv, P. Josef Schaukegel, Notata Privata, 1763, Karton 33 A. Fasz. Malerrechnungen.

Turin, Archivio di Stato, Famiglie Straniere, Liechtenstein

Vaduz, Archiv der Fürsten von und zu Liechtenstein, Karton 530, Karton 543, Karton 549 (Stiftungen Wien, A–Z), Karton 602, Karton 621.

Wien, Archiv der Akademie der bildenden Künste, Prämienprotokoll 1731, fol. 27.

Wien, Archiv der Akademie der bildenden Künste, Verwaltungsakten 1745, Fasc. I. Mappe 2, fol. 16.

Wien, Archiv der Akademie der bildenden Künste, Verwaltungsakten 1751, Fasc. I, Mappe 2, fol. 85, fol. 116, fol. 153.

Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, (HHStA)

Staatskanzlei IV. Interiora, Fasc. 17 (alt 108) (1747–1748).

Wien, Allgemeines Verwaltungsarchiv, Hofkammerarchiv, Hof und Kammerzahlamtsrechnungen (1762–1763)
Theatralkassa, Bd. 368, Nr. 68, 69, 70, 71.

Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, OMaA, Unadelige Verlassenschaften, 788, M-80-119, Nr. 114.

Wien Kapuzinergruft, Protocollum der Kaisergruft in den Annalen des Wiener Kapuzinerklosters 1718–1758.

Wien St. Laurenz, Gedenkbuch der Pfarre und Kirche St. Laurenz am Schottenfelde, Wien 1839.

Wien Schottenkloster, Pfarrarchiv, Copulationsbuch V, 7, 1753–1759, p. 166, l. Nr. 94
Taufregister Bd. 35, 1759, 1760, 1762.

Wilten, Stiftsarchiv Wilten, 43, Lade I. litt. C, Nr. 7, (43, Sammlung Volpi).

Wilten, Stiftsarchiv Wilten, Informatio Synoptica, 1820–1830.

AUSSTELLUNGSKATALOGE

1879 Ausstellungskatalog der Tirolisch-Vorarlberger Kunstausstellung, Innsbruck 1879, in: Andreas Hofer, Jg. 1879, S. 16, Nr. 84.

1957 Ausstellungskatalog, Zeichnungen des österreichischen Barocks, Wien 1957.

1958 Ausstellungskatalog Maria Theresia, 1958
Maria Theresia und Tirol, Innsbruck 1958.

1962 Ausstellungskatalog Troger, 1962
Ausstellungskatalog Paul Troger. Der Maler des österreichischen Barock, Ferdinandeum, Innsbruck 1962

1971 Ausstellungskatalog, Passau 1971
Ausstellungskatalog, Der hl. Johannes von Nepomuk, Passau 1971.

1974 Ausstellungskatalog Maulbertsch, 1974
F. A. Maulbertsch Ausstellung anlässlich seines 250. Geburt-

stages, Wien/Halbturn/Heiligenkreuz-Gutenbrunn, Wien/München 1974.

1978 Ausstellung, Österreichische Galerie Wien, 1978
Österreichische Barockmaler aus der Nationalgalerie in Prag, Wien 1978.

1980 Ausstellungskatalog Innsbruck, 1980
Barock in Tirol, Ausstellung zum Jubiläum 800 Jahre Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 1980.

1980 Ausstellungskatalog Maria Theresia, 1980
Maria Theresia und ihre Zeit, Wien 1980.

1983 Ausstellungskatalog Piazzetta, 1983
Ausstellungskatalog Giambattista Piazzetta. Il suo tempo, la sua scuola, Venedig 1983.

1984 Ausstellungskatalog Maulbertsch, 1984
Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis in Ungarn, Museum Langenargen am Bodensee, Sigmaringen 1984.

1985 Ausstellungskatalog Klosterneuburg, 1985
Ausstellungskatalog Der heilige Leopold, Klosterneuburg 1985.

1988 Ausstellungskatalog Seitenstetten, 1988
Ausstellungskatalog Seitenstetten. Kunst und Mönchtum an der Wiege Österreichs, Stift Seitenstetten, Wien 1988.

1988 Ausstellungskatalog Mähren, 1988
Ausstellungskatalog Barock in Mähren, Wien 1988.

1993 Ausstellungskatalog Crossroads, 1993
Ausstellungskatalog Baroque Art in Central-Europe. Crossroads, Budapest 1993.

1993 Ausstellungskatalog Barock, 1993
Ausstellungskatalog Barock, Malerei und Plastik, Mährische
Galerie, Sammlung Alter Kunst, Brünn 1993.

1993 Ausstellungskatalog Donner, 1993
Ausstellungskatalog Georg Raphael Donner, 1693–1741, Ös-
terreichische Galerie, Wien 1993.

1994 Ausstellungskatalog Maulbertsch, 1994
Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil,
Ausstellungskatalog Museum Langenargen am Bodensee,
Sigmaringen 1994.

1997 Ausstellungskatalog Troger, 1997
Ausstellungskatalog B. Passamani (Hg.), Paul Troger 1698–
1762. Neue Forschungsergebnisse Mezzocorona, Trento
1997.

1997 Ausstellungskatalog Rancate, 1997
Carlo Innocenzo Carloni 1686–1775, Dipinti e bozzetti, Pi-
nacoteca Züst Rancate, Milano 1997.

1997 Ausstellungskatalog, Salzburg Residenzgalerie, 1997
Himmelsboten – Teufelskerle, Die Erzengel Michael und
Gabriel in der österreichischen Kunst des 18. Jahrhunderts,
Salzburg 1997.

1998 Ausstellungskatalog Troger, 1998
Ausstellungskatalog L. Andergassen (Hg.), Paul Troger &
Brixen, Sonderausstellung zum 300. Geburtstag von Paul
Troger (1698–1762), Brixen 1998.

1998 Ausstellungskatalog Troger, 1998
Lux M., „Paul Trogers Fresko der Apokalypse in der Haupt-
kuppel der Stiftskirche Altenburg“, in: Ausstellungskatalog
Der Maler des Himmels. Paul Trogers apokalyptische Insze-
nierungen im Stift Altenburg, Altenburg 1998.

2007 Ausstellungskatalog Maulbertsch, 2007
Ausstellungskatalog E. Hindelang – L. Slavíček (Hg.),
Franz Anton Maulbertsch und sein Umkreis in Mähren,
Museum Langenargen am Bodensee 2006,
Brno (Brünn) 2007.

2009 Ausstellungskatalog Maulbertsch, 2009
Ausstellungskatalog A. Husslein-Arco und M. Krapf (Hg.),
Franz Anton Maulbertsch – ein Mann von Genie, Wien,
Belvedere 2009.

FOTONACHWEIS

- Alinari: Abb. 41, 71
Alfieri: Abb. 6, 7, 8, 9
Archiv der Fürsten von und zu Liechtenstein: Abb. 95a, 97,
Bayerisches Nationalmuseum München, Bastian Krack:
Abb. 83, 84
Belvedere, Wien: Abb. 121, 122,
Beranek, Ed, Wien: Abb. 48, 101, 102, 127, 129, 168
Brukenthal National Museum: Abb. 54, 56
Diözesanmuseum Brixen: Abb. 131, 133, 136, 137, 184a, 184b
Dorotheum Wien: Abb. 10, 11, 44, 45, 123, 173
Frick, Michaela, Innsbruck: Abb. 22, 30, 31, 32, 33, 34, 35,
36, 36a, 37, 38, 39, 39a, 39b, 39c, 125, 126, 126a
Gamerith, Andreas: Abb. 20, 25, 140, 141, 142
Germanisches Nationalmuseum Nürnberg: Abb. 59, 175, 176
Jackson Auktions: Abb. 46
Jernyei–Kiss János, Nagy Victor, *Corpus der barocken
Freskenmalerei in Ungarn*: Abb. 143, 143a, 145a, 145b, 145c,
160, 160a, 161, 161a, 161b, 162, 163a, 163b, 164
Köberl, Wolfram: Abb. 12, 49
Kovács Gábor, *Corpus der barocken Freskenmalerei in
Ungarn*: Abb. 99, 100
Kunsthistorisches Institut, Universität Wien: Abb. 13, 45a,
55, 57, 57a, 89, 100a, 139, 144, 169
Kunstverlag Peda, Passau: Abb. 21, 51
Leube–Payer, Elisabeth: Abb. 14, 15, 16, 17, 27, 28, 29, 72,
98a, 98b, 98c, 99a, 128, 151, 174
Madl, Martin, *Institut für Kunstgeschichte, Akademie der
Wissenschaften, Prag*: Abb. 18, 19, 60, 61, 62, 62a, 63, 64,
65, 66, 66a, 67, 67a, 68, 69, 70, 73, 74, 75, 75a, 76, 77,
78, 79, 80, 81, 81a, 82, 91, 92, 93, 94
Museum Brukenthal: Abb. 54, 56
Museum der Bildenden Künste Budapest: Abb. 170
National Galerie Bratislava: Abb. 165
National Galerie Budapest: Abb. 85
National Gallery of Art, Washington: Abb. 80a, 80b
National Galerie Prag: Abb. 185, 186, 187, 188
Polleross, Josef: 23, 40, 58, 58a, 95, 103, 104, 105, 106, 107
Salzburger Barockmuseum, Sammlung Rossacher: Abb. 1,
2, 3, 4, 5, 96
Schwarz: Abb. 52
Serfözö, Szabolcs, *Corpus der barocken Freskenmalerei in
Ungarn*: Abb. 26, 108, 108a, 108b, 109, 110, 111, 112, 113,
114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 146, 147, 148, 148a, 149,
149a, 150, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 166, 167
Staatliche graphische Sammlung München: Abb. 47
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe: Abb. 53
Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck: Abb. 42,
43, 50, 130, 171, 172, 177a, 177b, 177c, 177d, 178, 179, 180a,
180b, 181, 182, 183
Wöckl: Abb. 134
Zwyrtek, Tomasz, *Seminar für Kunstgeschichte, Philoso-
phische Fakultät der Masaryk-Universität, Brünn*: Abb. 24,
86, 87, 88, 90

PERSONENREGISTER

- Ablasser, Joseph 64
Aigner, Thomas 91, 290
Alberti, Giuseppe 17, 55, 67
Altomonte, Martino 82, 88, 101, 120
Anna (Kaiserin) 156
Anna Katharina von Mantua 156
Apeller (Architekt) 28
Asam, Cosmas Damian 47f., 100, 225
Asdorff bzw. Astorffer, Ferdinand (Vergolder) 36, 83
Assisi, Franziskus von 164
Bärnklaus, Johann Leopold Freiherr von 12
Basile, Gennaro 22
Baumgartner, Johann Wolfgang 22
Beduzzi, Antonio 88, 92
Bencovich, Federico (Federigo) 72, 77, 83, 102, 140f., 179
Bergl, Johann Baptist Wenzel 64, 66, 78, 104, 125, 137,
139–141, 193, 225
Biermann, Georg 9, 290
Bouillon, Gottfried von 98
Brand, Johann Christian 78
Breckner von Brukenthal, Samuel 140
Burney, Charles 36, 290
Bushart, Bruno 81, 139, 141, 290
Buzási, Enikő 255f., 290f.
Carlone, Carlo Innocenzo 306
Casanova, Francesco 14, 18
Casanova, Giacomo 18
Chamant, Jean-Joseph 37, 149, 164–166, 215, 217
Cimbal, Johann 139, 255f.
Claudia Felicitas, von Habsburg 47
Clemens XII. siehe Klemens XII.
Corsini, Lorenzo siehe Klemens XII.
Cortona, Pietro da 28
Courtois, Jacques 10, 13f.
Criste, Oscar 291
Cyrano, Eberhard 291
Dachs-Nickel, Monika 21, 103, 241, 291
Denifle, Peter 57, 291
Dier, Karl Johann Edler von 163
Dietrich, Daniel 91, 110
Dietrichstein (Familie) 119
Donner, Georg Raphael 28, 132, 306
Dorffmeister, Joseph 144
Dreher, Anton 175
Eccel, Eva 34, 292
Egg, Erich 54, 292
Eichler, Hermann 85
Ender, Johann 133
Engelbrecht, Martin II, 21–23, 261
Esterházy de Galántha (Familie) 212
Esterházy de Galántha, Franz (Ferenc) „Quinquin“ jun.
42, 133, 206f.
Esterházy de Galántha, Franz (Ferenc) sen. 206
Esterházy de Galántha, Maria Anna siehe Grassalkovich
Esterházy de Galántha, Nikolaus I. Joseph 42, 181, 210
222, 229f., 272
Fanti (Ingenieur) 36
Ferdinand IV. (Kaiser) 231
Ferdinand Karl von Österreich 47
Firmian, Franz Lactanz von 30
Firmian, Leopold Ernest von (Fürstbischof) 230
Fischer von Erlach, Johann Bernhard 175
Fischer, Vinzenz 78
Föger, Stephan 51
Forgach geb. Grassalkovich, Therese 210
Forgach, Janos 210
Franz Stephan von Lothringen 36–38, 98, 128, 147, 149,
151, 164f., 175, 178, 205, 215, 217
Franz II. (Kaiser) 159
Freiseisen siehe Mildorfer, Anna Maria
Freyschlag, Florian Hieronimus 41
Frimmel, Theodor von 140, 292
Fritsch, Gottfried 93, 132
Fuhrmann, Matthias 133, 292
Füssli, Johann Rudolf 139, 292
Goethe, Johann Wolfgang von 139, 222
Galli-Bibiena, Antonio 29, 37, 80, 165, 224
Galli-Bibiena, Ferdinando (+ Familie) 80, 215
Galli-Bibiena, Francesco 80, 165
Galvács, Géza 143

- Gamerith, Andreas 102
 Gamulin, Grgo 141
 Garas, Klara 7, 23, 113, 118, 134, 141, 151, 166, 215, 217, 222, 232, 252, 293f.
 Gerich, Eduard 141
 Gfall, Johann 64
 Giordano, Luca 88, 143, 197
 Glaser, Georg (Georgius) 65
 Goya, Francisco de 9
 Gran, Daniel 88, 172, 255
 Grasmair (Grassmair), Johann Georg Dominikus 55, 57
 Grassalkovich, Anton (Antal) I. 210
 Grassalkovich Anton (Antal) II. 42, 172, 206, 210, 212, 215, 222, 224, 253, 271
 Grassalkovich geb. Esterházy de Galántha, Maria Anna 210, 222
 Grassalkovich, Therese siehe Forgach, Therese
 Gregor I. der Große 110
 Gremer, Joseph 64
 Gruber, Karl 21f.
 Guardi, Domenico 17
 Guardi, Giovanni Antonio 14, 17–19, 21, 24
 Gumpff, Anton Georg 48
 Gumpff (Familie) 47
 Günther, Ignaz 64, 192f.
 Günther, Matthäus 34, 47f., 74
 Gussmann, Dominik 40, 201
 Haberditzl, Franz Martin 94, 143, 294
 Hagedorn, Christian Ludwig von 80, 295
 Hammer, Heinrich 238, 295
 Haris, Andrea 226, 295
 Hauzinger, Josef 30
 Haydn, Joseph 42, 181f., 222
 Hefele, Melchior 64, 223, 230
 Herkomer, Johann Jakob 47
 Hildebrandt, Johann Lucas von 125
 Holitsch siehe Ortsregister Holíč
 Huchtenburgh, Jan van 10
 Hueber, Franz Michael 27f.
 Hunglinger, Andreas Magnus 78
 Jadot de Ville Issey, Jean Nicolas 36 – 38, 91, 149f., 157, 159, 223
 Janeck, Christoph 147
 Jirka, Antonin 113, 296
 Jonescu, Theodor 141, 296
 Joseph II. (Kaiser) 36
 Karl Albrecht von Bayern 10, 94, 98
 Karl Prinz von Lothringen 94
 Karl VI. (Kaiser) 10, 38
 Karl VII. (Kaiser) 94
 Karl von Lothringen 47
 Katzl, Ignaz 94
 Kaunitz von Rietberg, Wenzel Anton 38, 42, 147f.
 Kellner, Martin Karl 223
 Khevenhüller-Metsch, Johann Josef 156, 207
 Khevenhüller, Ludwig Andreas 12, 16, 296
 Kleiner, Salomon 255
 Klemens XII. 38
 Knoller, Martin 64
 Köberl, Wolfram 7, 50, 52, 54, 296
 Kohl, Franz 113
 Kracker, Johann Lucas 171f., 256
 Krapf, Michael 7, 50, 297
 Kronbichler, Johannes 51, 297
 Krsek, Ivo 166, 297
 La Caze (Sammlung) 80
 Lama, Michael de 27
 Lambeck, Gregor 125
 Lanna, Adalbert von 247
 Lazzarini, Antonio 55
 Lemmen, Joseph A. 9, 297
 Leopold I. (Kaiser) 47, 120
 Liechtenstein, Maria Theresia Anna Felicitas 29, 35f., 116, 131–133, 139
 Liechtenstein, Hans Adam II. von 7
 Liechtenstein, Hans Adam I von 36, 93, 131
 Liechtenstein, Josef Wenzel von 116
 Liechtenstein, Karl Eusebius von 77, 93, 116
 Longhi, Roberto 141
 Losymthal, Losy von 38, 64, 139, 149, 163, 165

- Mackowitz, Harro 54, 298
 Maffioli, Franz Anton 43
 Magnasco, Alessandro 83, 141
 Mannagetta, Ildephons 93
 Maratta, Carlo 81, 121
 Maria Theresia (Kaiserin) 10–12, 16, 22, 30, 36, 38, 42, 94,
 97–99, 133, 140, 149–151, 156–158, 164f., 205f., 212, 222,
 230, 232, 305
 Massa, Maria Theresia Franziska von 131
 Matthias (Kaiser) 156
 Maulbertsch, Franz Anton 10, 18, 21, 34, 65f., 78, 88, 94,
 125, 139–141, 179, 183, 193, 205, 222, 256, 305f.
 Maximilian (Kaiser) 83
 Mayer, Hermengild 125
 Mayer, Josef 298
 Mayerhofer, Andreas 210, 215
 Menzel (Oberstleutnant) 14
 Messerschmidt, Franz Xaver 133
 Meytens, Martin van 38, 78, 147
 Migette geb. Petras, Anna Susanne 91
 Mildorfer (Milldorffer), Michael Ignaz (Ygnaz) 10, 27, 54,
 58, 74, 83
 Mildorfer (Mühldorfer), Simon 27
 Mildorfer geb. Freiseisen, Anna Maria 27
 Mildorfer, Franziska 253
 Mildorfer, Maria Elisabeth 40
 Mödlhammer, Jakob Ferdinand 223
 Moll, Balthasar Ferdinand 28–30, 40, 64f., 91f., 132, 147,
 151, 157, 162f., 206, 223
 Moll, Johann Nikolaus 64, 65, 91f. 92
 Moll, Nikolaus d. Ä. 27–30
 Montfort, Graf von 10
 Morassi, Antonio 18, 298f.
 Morosine-Gatterburg 21
 Möser, Karl 66, 186
 Mozart, Wolfgang Amadeus 207
 Müller (Mollinarolo), Jakob 147
 Müller, Andreas 64
 Neuhauser, Franz d. J. 140
 Nevidal, Johann Andreas 93
 Niedermayer, Johann Joseph 65
 Obermiller, Joann 164
 Orlay, R. P. Bartholomeo 42, 231f.
 Ovidius Naso (Ovid), Publius 37, 151, 153, 269
 Pacassi, Nikolaus 149
 Palko, Franz Xaver Anton Karl 78, 80, 125, 139–141, 256,
 262
 Pallucchini, Rodolfo 141, 299
 Parrocel, Jacques Ignace 10, 13
 Pellegrini, Giovanni Antonio 63
 Pesci, Gaetano 222
 Petras, Adam 91
 Petras, Laurentius 91f.
 Petrová-Pleskotová, Anna 166, 299
 Piazzetta, Giovanni Battista 60, 77, 82, 115, 119, 305
 Pilgram, Franz Anton 125, 132, 206, 210
 Pitteri, Marco 60, 82, 115
 Pittoni, Giovanni Battista 63, 120, 146
 Platzer, Johann Georg 78
 Pögel (Pögl), geb. Mildorfer, Susanne 36, 40
 Pögel (Pögl), Joseph 27, 57
 Popelka, Liselotte 13, 299
 Porges, August 291
 Pozzo, Andrea 63
 Preti, Mattia 88
 Prijatelj, Kruno 141
 Prinz Eugen von Savoyen siehe Savoyen, Eugen von
 Pugl, Coelestin 104
 Quaglio (Ingenieur) 36
 Querfurt, August 10
 Rajtovics, Elek (Alexius) 41, 230
 Recordin, Carl von 215
 Rembrandt, Rijn van 197
 Resler (Ressler), Johann Joseph 92, 223
 Reuschel, Wilhelm (Sammlung) 21, 118f., 212, 256, 262,
 300
 Ricci, Sebastiano 77, 115, 119
 Ringler, Josef 21, 183, 300
 Röggl (Abt) 83
 Roschmann, Anton 30, 35, 301

- Rossacher, Kurt 9, 68, 73, 301, 307
 Rousseau, Jean-Jacques 201
 Rubens, Peter Paul 77, 115
 Rudnyánszky geb. Száraz, Julianna 230
 Rudnyánszky, Joseph 230
 Rugendas, Georg Philipp d. Ä. 10, 22
 Ruiters, Henri de 78, 80, 262
 Sachsen-Hildburghausen, Anna Viktoria 131
 Sammlung Profanter 9, 14f.
 Sandrart, Joachim von 88
 Sassin siehe Ortsregister Šaštín
 Savoyen-Carignano geb. Prinzessin von Liechtenstein,
 Maria Theresia Anna Felicitas (fälschlich Emanuela)
 Herzogin von 29, 35f., 116, 131–133, 139
 Savoyen-Carignano, Eugen Johann Franz 131, 133
 Savoyen-Carignano, Ludwig Thomas von 131
 Savoyen-Carignano, Thomas Emanuel von 131, 133
 Savoyen-Carignano, Eugen von (Prinz Eugen) 10, 13, 131,
 133
 Schaser, J. G. 141
 Schletterer, Jakob Christoph 64, 113, 148, 301
 Schmidt, Johann Martin („Kremser Schmidt“) 40, 88,
 120, 198, 201, 244
 Schmutzer, Jakob Mathias 148, 184, 186
 Schmuzer, Andreas 93
 Schmuzer, Josef 93
 Schöpf, Josef 239, 243
 Schor, Egid 28
 Schreiden, Pierre 301
 Schulenburg, Marschall von der 17–19
 Schunko, Anton 65
 Schuppen, Jacob van 12, 30, 38, 66, 139, 241
 Schweigl, Andreas 125
 Scopoli, Franz Anton 64, 141
 Sedelmayer, Jeremias Jacob 255
 Serényi, Karl Anton 113, 116
 Serlio, Sebastiano 159
 Sigismund Franz von Habsburg 47
 Sigrist, Franz 66, 78, 139, 141, 143f.
 Simonini, Francesco 14, 18
 Skala (Ingenieur) 14
 Snayers, Pieter 13
 Sobotik, Kent 141
 Solimena, Francesco 63, 101
 Spillmann siehe Waldmann, Ursula
 Stadler, Robert 86
 Steinböck, Stefan Gabriel 223
 Stern, Joseph 119
 Sternbach, Franz Andrä von (+Familie) 49, 198
 Storno, Ferenc (Sammlung) 144
 Strickner, Johann Michael 54
 Strudel, Peter 17
 Sulzer, Johann Georg 14, 302
 Swieten, Gerard van 34, 78
 Száraz, Julianna siehe Rudnyánszky, Julianna
 Tam, Edmund 30, 32, 93f., 104
 Tausig, Paul 78, 302
 Tiepolo, Giovanni Battista 141, 193
 Toussaint, Franz Joseph 175
 Tratter (Familie) 186
 Trenck, Franz Freiherr von der 10, 12, 14, 21, 23
 Troger, Paul 17 – 19, 30, 32, 34, 36f., 51, 53f., 58, 60, 63f.,
 65, 67, 69f., 72, 76–82, 85f., 88, 93f., 101f., 110, 115,
 119–121, 123, 132f., 139–141, 143, 146f., 170–172, 178f.,
 182f., 193, 199, 208f., 215, 225, 229, 235, 238–240, 242f.,
 245–247, 255, 305f.
 Tschurtschenthaler, Adele 58
 Tschurtschenthaler (Sammlung) 60, 261
 Unterberger, Christoph 64
 Unterberger, Michelangelo 10, 63f., 93, 147
 Valtiner, Thomas 116
 Victor Amadeus (König) 131
 Vignola, Giacomo Barozzi da 159
 Volpi (Sammlung) 83
 Wäginger, Johann Georg 116
 Waldmann geb. Spillmann, Ursula 27, 34, 55
 Waldmann, Joseph 27f., 34, 49, 55, 74
 Waldmann, Kaspar 27, 34, 55, 212
 Weinkopf, Anton 66, 303
 Wiedon, Franz Joseph 38, 40, 43, 80, 149, 164, 172, 201,
 215, 217, 222

Wieser, Johann 238
 Wieser, Ludwig 238
 Winterhalter, Joseph 172
 Wolcker, Georg 48
 Wolfsgrüber, Cölestin 303
 Wolfsgrüber, Karl 7, 186, 198
 Wolfsthurn, Joseph Paris von 27

Wurschbauer, Joseph 133
 Zaillner von Zaillenthal, Joseph Karl 175, 177f.
 Zeiller, Johann Jakob 30, 64, 101, 120
 Zenger, August 179

ORTSREGISTER

Agram siehe Zagreb
 Altenburg 32, 76, 102, 119, 225, 235, 240
 Ampass 50, 52, 54
 Arkadia (Arkadien) 153, 163
 Arkadien siehe Arkadia
 Augsburg 10, 22, 256
 Baden bei Wien 78
 Belgrad siehe Beograd
 Beograd (Belgrad) 9, 13
 Bologna 102, 165
 Bratislava (Pressburg) 30, 32, 42, 69, 120, 133, 172, 205f.,
 210, 212, 215, 222, 224, 230–232, 271
 Bressanone (Brixen) 30, 40f., 55, 60, 73, 80, 86, 102, 170,
 172, 186, 198, 215, 245, 266, 276
 Breunau siehe Břevnov
 Břevnov (Breunau) 225
 Brixen siehe Bressanone
 Brüssel siehe Brussel/Bruxelles
 Brussel/Bruxelles (Brüssel) 116, 157
 Budapest 23, 34, 68, 80, 102f., 131, 144, 205f., 222f., 231,
 238, 245, 256
 Cavalese (Gaßlöss) 55
 Chicago 69
 Cleveland 73, 261
 Cseklész (Landschütz) 210
 Darmstadt 9
 Donaueschingen 55
 Dub an der March siehe Dub nad Moravou

Dub nad Moravou (Dub an der March) 7, 37, 73, 85, 119,
 147, 193, 226, 266
 Eger (Erlau) 171
 Erlau siehe Eger
 Esterhaus siehe Esterháza
 Esterháza (Esterhaus) in Fertöd 42, 135, 163, 166, 181, 201,
 210, 212, 222–224, 226f., 230, 272
 Esztergom (Gran) 206
 Feldsberg siehe Valtice
 Fertöd siehe Esterháza
 Frankfurt am Main 222, 240
 Fürstzell bei Passau 101, 120
 Gács siehe Halič
 Gaßlöss siehe Cavalese
 Geras 32, 123, 146, 172
 Getterle siehe Gödöllö
 Glasenbach 76
 Gnadenwald 50f., 54, 57, 259, 268
 Gödöllö (Getterle) 210
 Gottsdorf 88
 Göttweig 32, 229
 Gran siehe Esztergom
 Gutenstein 72, 123, 261
 Györ (Raab) 170, 205, 209f.
 Hafnerberg 29–32, 34, 36, 48, 68, 73f., 76, 80, 82–84, 88,
 91–111, 113f., 171, 184, 208, 213, 227, 235, 238f., 245, 247,
 259f., 265, 268–270, 276f., 281, 303
 Halbturn 22, 205

- Halič (Holuch) 42, 128, 210, 215, 217, 221f., 226, 253, 271
 Heidelberg 149
 Heiligenkreuz-Gutenbrunn 32, 255
 Hermannstadt siehe Sibiu
 Hetzendorf bei Schönbrunn 172
 Holíč (Holitsch) 37, 113, 164f., 175, 217, 265, 285
 Holitsch siehe Holíč
 Holuch siehe Halič
 Hubertusburg 38
 Innsbruck 7, 9f., 21f., 27–30, 34–36, 40f., 47, 49–51, 55,
 58, 60, 65, 72, 74, 83f., 94, 100, 113, 151, 156, 189, 238,
 241–243, 245, 247, 304
 Jerusalem 98f.
 Jeutendorf 72f., 80, 123, 244
 Karlsruhe 78, 80, 263
 Kirchbüchel-Rothengrub 255
 Klagenfurt 88
 Klášter v Louce (Klosterbruck) 125, 133, 253, 272
 Klein-Mariazell 32, 91
 Klosterbruck siehe Klášter v Louce
 Kolín (Köln an der Elbe) 222
 Köln an der Elbe siehe Kolín
 Kopčany (Koptschan) 217
 Koptschan siehe Kopčany
 Kotenburg siehe Sárvár
 Kranebitten 54
 Krippbach in Absam bei Hall 35, 57
 Landschütz siehe Cseklész
 Länggries siehe Lenggries
 Lans 49, 57, 255
 Lenggries (Länggries) 14
 Lilienfeld 88
 Linz 10, 12, 184, 186
 London 141, 222
 Louka siehe Klášter v Louce
 Magyaróvár (Ungarisch-Altenburg) 205
 Mainburg 16
 Mareit siehe Wolfsturn
 Mareta (Mareit) siehe Wolfsturn
 Maria Taferl 49, 120
 Maria-Schoßberg siehe Šaštín
 Marianka (Mariathal) 42, 231f., 272, 304
 Mariathal siehe Marianka
 Máriavölgy siehe Marianke
 Mariazell 91, 94
 Mauerbach in Wien, 256
 Melk 32, 88, 101f.
 Meran siehe Merano
 Merano (Meran) 9
 Milotice (Milotitz) 35, 54, 77, 82f., 113, 115f., 118, 134, 144,
 269
 Milotitz siehe Milotice
 Monguelfo (Welsberg) 19, 58, 79, 120, 146
 Mühlau bei Innsbruck 49
 München 9f., 14, 47, 118, 192, 212, 256, 260
 Nagytétény 231
 Napoli (Neapel) 101
 Neapel siehe Napoli
 Neustift bei Brixen siehe Novacella presso Bressanone
 Neutra siehe Nyitra
 Nyitra (Neutra) 37, 164, 230
 Novacella presso Bressanone (Neustift bei Brixen) 19, 21f.,
 34, 68, 74, 212, 261
 Nürnberg 67, 86–88, 241f., 265, 276
 Nyitra siehe Nitra
 Oberzell 76f.
 Oberösterreich 12
 Ödenburg siehe Sopron
 Ofen siehe Budapest
 Olmütz siehe Olomouc
 Olomouc (Olmütz) 119, 193
 Padova (Padua) 60, 226
 Padua siehe Padova

- Pápa (Poppa) 42, 133, 159, 166f., 206, 208–210, 214, 227, 270
 Parma siehe San Secondo Parmense
 Passau 41, 85, 91, 101, 223, 230, 305
 Patsch 49
 Persenon siehe Bressanone
 Poppa siehe Pápa
 Porsenù siehe Bressanone
 Považské Podhradie 230
 Prag siehe Praha
 Praha (Prag) 77, 120, 125, 151, 156, 158, 235, 247, 252f., 278
 Pressburg siehe Bratislava
 Raab siehe Győr
 Ráckeve (Ratzenmarkt) 131
 Raetia (Rätien) 123
 Rancate 21, 306
 Rätien siehe Raetia
 Ratzenmarkt siehe Ráckeve
 Röhrenbach 102
 Rom siehe Roma
 Roma (Rom) 27, 40, 55, 78, 225
 Salzburg 9, 51, 68–70, 133
 San Secondo Parmense 215
 Sárvár (Kotenburg) 255f., 273
 Šaštín (Maria-Schoßberg) 37, 41f., 85, 128, 164f., 167, 170, 172, 175, 215, 230–232, 253, 267, 270, 304
 Sasvár siehe Šaštín
 Schärding 9, 12f., 17, 21, 260
 Schönbrunn 37, 38, 113, 120, 146, 150, 163, 172, 217, 222, 247, 252, 269
 Schoßberg siehe Šaštín
 Schwechat 175, 177f. Siehe auch Thurnmühle
 Seitenstetten 32, 40, 86, 101, 128, 172, 198, 201, 212–214, 226, 259, 271, 304f.
 Senonches 102
 Senta (Zenta) 13
 Sibiu (Hermannstadt) 80, 122, 140f., 161, 240, 263
 Sopron (Ödenburg) 119, 123, 143f., 183, 230, 264, 302
 Spital am Pyhrn 198
 St. Laurenz am Schottenfeld in Wien 86, 305
 St. Moritzen bei Telfs 41, 60, 146, 182f.
 St. Ulrich im Lavanttal 116
 St. Ulrich in Wien 85f., 88, 156, 265
 Stams 48, 60, 184, 239, 262
 Steinamanger siehe Szombathely
 Sterzing siehe Vipiteno
 Straubing 27f.
 Strigno 19
 Stuttgart 60
 Subiaco 110
 Süttör (Schüttern) in Fertöd 222f. siehe auch Esterháza
 Szombathely (Steinamanger) 205
 Telfs 183, 266
 Terni 123
 Tétszentkút 227
 Thenneberg 255
 Ungarisch-Altenburg siehe Magyaróvár
 Utrecht 47
 Vác (Waitzen) 205f.
 Valtice (Feldsberg) 35, 77, 115f.
 Venedig siehe Venezia
 Venezia (Venedig) 17, 21, 29, 55, 141
 Veszprém (Weißbrunn) 205
 Vienne/Isère 80
 Vigo d'Anaun 17, 19
 Vipiteno (Sterzing) 186, 189, 198
 Vranov u Brna (Wranau bei Brünn) 77, 93, 132
 Waitzen siehe Vác
 Weißbrunn siehe Veszprém
 Welsberg siehe Monguelfo

Wien 9–14, 17, 19, 21, 28–30, 34–38, 40–43, 47, 50–53, 58,
60f., 63, 66, 68, 70, 74, 78, 86, 88, 91f., 102, 113, 116,
131–133, 141, 143, 149, 156f., 165, 172, 175, 178, 205f., 210,
215, 222f., 232, 255f.
Wiener Neustadt 255
Wilten 35, 51, 55, 58, 79, 83, 247, 263, 305
Wolfsthurn a Mareta (Wolfsthurn in Mareit) 34, 198

Wranau bei Brünn siehe Vranov u Brna
Zagreb (Agram) 261
Zenta siehe Senta
Znaim siehe Znojmo
Znojmo (Znaim) 125, 133, 166f., 172, 253, 271f.
Zwettl 76

SACHREGISTER

Aaron, mit der Bundeslade 96
Abigail, mit Brot und Wein 99
Abraham, opfert Isaak 97
Abschied, Christi von seiner Mutter 34, 104
Abschied, der Apostel Petrus und Paulus vor dem Marty-
rium 85
Abschied, des heiligen Benedikt von seiner Schwester
Scholastika 36, 110
Academiciens 31
Adam, und Eva beweinen Abel 77
Akademie, Hof-Academie der Malerey, Bildhauerey und
Baukunst 29, 40, 63, 139,
Akademiedirektor 38,
Akademieprofessor 38
Akademierektor 64
Alcyone 153
Allianzwappen, Savoyisch-Liechtensteinisches 131
Aloysius, heiliger 66
Anbetung, der Hirten 35, 58, 243,
Anbetung, der Könige 50
Antonius, Eremit 76
Antonius, heiliger mit dem Jesuskind 184
Antonius, heiliger mit Muttergottes 226
Antonius, heiliger 164
Äolus 153
Apollo 217
Arbeit, Allegorie der 201
Argos, bewacht Jo 155
Assumptio 76

Auferweckung des Lazarus 158, 249
Aufnahme Christi in den Himmel 208
Bacchanal 152, 252,
Barbara, Martyrium der heiligen 128
Bartholomäus, Marter des heiligen 245
Benedikt, Abschied des Heiligen von seiner Schwester
Scholastika 36, 110
Benedikt, Aufnahme des Heiligen in den Himmel 109
Bileam, vor dem Engel mit dem Schwert 195
Büchsenhausen 27
Ceres 221
Ceyx 153
Christophorus, heiliger 55
Christus, am Ölberg 70, 243
Christus, bei Nikodemus 76
Christus, bei Simon 123
Cupid 152
Dalila, schneidet Samson die Haare ab 77
Damenstift, Hochherzöglich Savoyisch-Liechtensteini-
sches 43, 132,
Daniel, in der Löwengrube 80, 195
Darbringung, der Stephanskronen 201
Darbringung, des Jesuskindes 226
David, mit Harfe und Schleuder 99
Delila, mit Samson 99
Diana, Jagdgöttin 152, 217
Diletto musicale 216
Donat, heiliger 106
Dreifaltigkeit, heilige 93, 212

- Dreifaltigkeit, Krönung Mariae durch die heilige 92, 235
 Economia 27
 Eligius, heiliger 21, 178
 Elisabeth, Mutter des Johannes 96, 238
 Empfindsamkeit 181
 Endor, Hexe von 78
 Engelskonzert 169
 Erbfolgekrieg, Österr. 9, 32
 Esther, mit dem Szepter 98
 Eucharistie, Verherrlichung der 57, 167
 Ezechiel, um den sich die Totenbeine beleben 84
 Ezechiel, Vision des Propheten 158, 249
 Fähnrich, carlstättischer 23
 Familie, heilige 41, 83, 230,
 Fasti, della republica Venezia 21
 Florian, heiliger 55
 Franziskus, heiliger 164
 Freikompanie 10
 Frömmigkeit, Allegorie der 201
 Gideon, mit dem Goldenen Vlies 98
 Gottvater, Verherrlichung des 166
 Goût modern 216
 Hagar, in der Wüste 73, 189
 Hagar, von Abraham verstoßen 77
 Hanna, Prophetin 96
 Häresie 94
 Herkules 65
 Himmelfahrt Mariae 34, 57, 68, 74, 113, 115, 118, 212,
 Hirt, der gute 74
 Hofbauamt 40, 149,
 Hofburgtheater 36, 139,
 Husaren 13
 Immaculata 53, 245
 Isaak, von Abraham geopfert 77, 97
 Jakob, mit Rahel 98
 Jeremias, Prophet 100
 Jesus auf dem See Genezareth 121
 Jo 155
 Johann von Nepomuk, Glorie des 120
 Johann von Nepomuk, heiliger 57, 175
 Johann von Nepomuk, Tugenden des 114
 Johannes, der Täufer 53, 238
 Joseph Nährvater Jesu 69, 184
 Joseph, mit dem Jesuskind 68, 230
 Joseph, Tod des heiligen 120, 121, 211, 226
 Judas, gibt Tamar den Hirtenstab 77
 Judith, mit dem Haupt des Holofernes 77, 98
 Jüngstes Gericht 35, 51, 58, 79, 84, 113, 247
 Juno 151
 Jupiter 151
 Kain, erschlägt Abel 65
 Kaisergruft, bei den Kapuzinern 36, 157
 Kaiserwahl 149
 Kapuzinerkirche, Wien 150
 Kärntnertortheater 36
 Katharina, Martyrium der heiligen 58, 128, 246
 Kentaur 152
 Kreuzabnahme 243
 Kreuzigung 72, 122
 Kreuzkapelle 133
 Kreuzwegzyklen 49
 Krippbach, Ansitz 57
 Krönung Mariae, durch die Hl. Dreifaltigkeit 92
 Krönung Mariae 34, 235
 Krypta 157
 Kürassiere 13
 Leopold, heiliger 186
 Maison Lorraine 149
 Margaretha, heilige 79, 146
 Maria vor dem Hohepriester 246
 Maria, mit dem Jesuskind 68
 Maria-Theresia-Gruft 156
 Mars 217
 Mäßigkeit, Allegorie der 203
 Mater dolorosa 69, 104, 245
 Menagerie, Schönbrunn 150
 Merkur 153, 221
 Metamorphosen, des Ovid 151
 Milice, T  tre de la Milice étrangère 23
 Moses, schlägt Wasser aus dem Felsen 238

- Moses, und die eherne Schlange 238
 Nikolaus, der heilige mit Männern in Seenot 244
 Noah 99
 Nothelfer, vierzehn 55
 Pallas Athene, Apotheose der 88
 Pan 152
 Panduren, auf der Rast 21
 Panduren, Kämpfe 9
 Pauliner, Orden 165
 Paulus, Befreiung aus dem Gefängnis in Philippi 81, 140
 Pestheilige 175
 Petrus heilt einen Kranken 80, 140
 Petrus, und der Magier Simon 76
 Pforte, an der goldenen 34, 80
 Pieta 143, 182, 243,
 Pingstwunder 119, 143
 Prämien 64
 Quadri, turchi 19
 Rachel, verbirgt die Götzen ihres Vaters unter sich 77
 Räuber, raitzische 19, 22
 Rebecca, empfängt die Hochzeitsgeschenke 77
 Renversement des alliances 38
 Rudolf von Habsburg, bietet dem Priester sein Pferd an
 245
 Ruth, mit Ährenbündel und Mühlstein 98
 Salome, Tanz der 125, 235, 247, 253
 Salomon, mit dem Plan des Tempels 77
 Samariter, der barmherzige 102, 235
 Samson, mit der geborstenen Säule 99
 Samuel, der Prophet erscheint Saul bei der Hexe von En-
 dor 78
 Satyr 152
 Schärding, Schlacht von 10
 Scheinarchitektur 51
 Schottenkloster 40
 Schülerprotokolle 63
 Sebastian, heiliger 57, 175
 Siebenjähriger Krieg 147
 Simeon, Prophet 96
 Sisera 99
 St. Jakob, Innsbruck 27
 St. Martin, Gnadenwald 50
 Stanislaus Kostka, heiliger 66
 Stephan, heiliger 225
 Stephanskrone, Darbringung der 201
 Stiftsgebäude, Hochherzöglich Savoyisch-Liechtensteini-
 sches (Ritterakademie) 35, 132
 Sturm und Drang 181
 Tambour, warasdinischer 23
 Theatrum, sacrum 162
 Theresia, heilige 164
 Thurnmühle bei Schwechat 175, 177f., 186
 Tirnakapelle 133
 Tobias, mit dem Engel 190
 Tolpatsch 22
 Ulrich, in der Schlacht auf dem Lechfeld 85
 Utrecht, Frieden von 47
 Valentin, heiliger mit einer Besessenen 123
 Visitatio 242
 Vitus, heiliger 53
 Wandel, der heilige 73
 Wettbewerbsstück 66
 Wiesenhofkapelle, bei Gnadenwald 50
 Zacharias, Hohepriester 96, 238
 Zigeuner, auf der Rast 21



Martin Johann Schmidt (Kremser Schmidt), *Familienbildnis Martin Johann Schmidt*, 1790
verkauft um € 275.000

Bringen Sie Meister

Wir übernehmen Alte Meister,
Gemälde des 19. Jahrhunderts und der
Klassischen Moderne, zeitgenössische Kunst,
Antiquitäten und Jugendstilobjekte.
Kostenlose Schätzung & Beratung.
Information & Terminvereinbarung:
T. +43 1 532 42 00, office@imkinsky.com



im Kinsky

Kunst Auktionen GmbH
A-1010 Wien,
Palais Kinsky, Freyung 4
www.imkinsky.com

ARNOLDI-LIVIE

Munich

Paintings and Drawings

www.arnoldi-livie.de

DOROTHEUM

SEIT 1797

Willkommen im größten
Auktionshaus in Kontinentaleuropa
600 AUKTIONEN,
40 SPARTEN, 100 EXPERTEN,
MEHR ALS 300 JAHRE ERFAHRUNG

Das Dorotheum freut sich, die erste umfassende monografische
Aufarbeitung des Werks von Josef Ignaz Milderfer zu unterstützen.

Publ. Dorotheum, Dorotheergasse 19, 1010 Wien, Tel. +43 (0)1 4773 66-370, Glossar.Bericht@drotheum.at, www.dorotheum.com
Dorotheum, Inc. (USA), 2222 Madison Avenue, National, Room 2000, New York, NY 10017, London, Paris, Hong Kong, Tokyo, Seoul, Taipei, Sydney, Singapore

Printed in Austria. All rights reserved. (Austria) Dorotheum, Wien 1010, Dorotheum, Wien 1010, Dorotheum, Wien 1010, Dorotheum, Wien 1010, Dorotheum, Wien 1010

JOSEF IGNAZ MILDORFER 1719–1775

J. I. Mildorfer (1719-1775), ein Maler am Schnittpunkt von Spätbarock, Rokoko und Klassizismus, wird hier, erstmals von falschen Klischees befreit, vorgestellt. Es enthüllt sich das Bild eines Malers, der kein Epigone war, sondern als Spiritus rector des berühmten Wiener Akademiestils eine ganze Malergeneration prägte. Anfangs als Tiroler in Wien innovativ auftretend und später als Wiener in den Kronländern, malte er für Kaiser und Adel. Die Aufarbeitung seiner Bataillen aber erschließt uns den „Maler der Empfindsamkeit“ vollends.

