



universität
wien

Institut für Kunstgeschichte

DIE SAMMLUNG ARNOLD IN STIFT ALTENBURG

Ausgewählte Beispiele der österreichischen und süddeutschen Barockmalerei

Joseph Ignaz Mildorfer

PIETÀ

Verfasser: Herbert Schwei BA.
Matrikelnummer: a7115753
Studienrichtung: Kunstgeschichte. A 033 635,
E-Mail/Tel.: a7115753@unet.univie.ac.at/ +43 664 3163701
Lehrveranstaltung: 080051 SE Die Sammlung Arnold in Stift Altenburg (2022W),
Leiter der LV: a.o. Univ. Prof. Dr. Monika Dachs
Ort/Semester: Wien, Wintersemester 2022/23
Abgabedatum: 25. März 2023

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	2
2. Forschungsstand.....	3
3. Forschungsfragen	3
4. Die Künstlerfamilie Mildorfer	4
4.1. Tiroler Maler und internationale Zeitgenossen.....	5
4.2. Zeitgenossen im Wettstreit	6
5. Mildorfer und die Akademie in Wien.	7
5.1. Wiener Akademiestile	8
5.2. Mildorfer und sein Lehrer Paul Troger	9
6. Auftraggeber und Förderer	10
7. Mildorfers Wirken und Werke	12
7.1. Das Vesperbild (die Pietà)	12
7.2. Die Pietà zu Beginn des italienischen Barock.....	13
8. Die Pietà von St. Moritzen und die Pietà in Altenburg	15
9. Resümee.....	18
LITERATURVERZEICHNIS	20
WEB-RECHERCHE.....	21
ABBILDUNGSNACHWEIS	22
ABBILDUNGEN.....	24
EIGENSTÄNDIGKEITSERKLÄRUNG	30

Joseph Ignaz Mildorfer, sein Tafelbild der Pietà von St. Moritzen und das Pendant in der Sammlung Arnold im Stift Altenburg.

1. Einleitung

Die Fokussierung dieser vorliegenden Arbeit auf ein Teilgebiet des künstlerischen Schaffens von Josef Ignaz Mildorfer, der Tafelmalerei, ist einerseits durch die zahlreich erhaltenen Exemplare, andererseits durch den Wunsch begründet, einen kleinen Beitrag zur Erforschung der barocken Tafelmalerei in Österreich zu leisten. Dabei will ich nicht allein die Werke innerhalb seines eigenen künstlerischen Gesamtwerks betrachten, viel mehr muss ich auf die Besonderheiten im Vergleich zur gesamten unterschiedlichen Entwicklung seiner und anderer Andachtsbilder in unseren Breiten hinweisen.

Ich mache mir in meiner Arbeit zur Aufgabe, anhand bildlicher Darstellungen die Fragen um Mildorfer in Hinblick auf die Positionierung in der österreichischen Barockmalerei zu untersuchen. Die Gemälde „Pietà“ der Wallfahrtskirche St. Moritzen bei Telfs in Tirol und das kleinere Andachtsbild im Stift Altenburg in Niederösterreich werden als Hauptquellen neben der literarischen Überlieferung herangezogen. Die Untersuchung soll die Rahmenbedingungen für das Entstehen solcher Andachtsbilder, die akademischen Hintergründe und Rezeption offenlegen. Was unterscheidet den „Tiroler Pandurenmaler“¹ vom ebensolchen Maler der Andacht und Frömmigkeit? Mit welchen Mitteln und mit welchen Inhalten wollte Mildorfer seine Empfindsamkeit an die Auftraggeber, aber auch an jeden Betrachter kontemplativ kundtun?

Das Interesse der vorliegenden Arbeit gilt demnach dem Stil und dem Stilwandel des Künstlers und kann daher ikonographische und ikonologische Fragestellungen mit einbeziehen. Die Form von Tafelbildern ist freilich eng mit ihrer Funktion verbunden und darüber hinaus mit den Wünschen und Ansprüchen der Auftraggeber, weshalb zu Beginn erläutert werden soll, wann und für wen Mildorfer Altar- und Andachtsbilder schuf.

¹ Die existenzielle Not zur Zeit des Österreichischen Erbfolgekriegs war groß, sodass Mildorfer, wie viele seiner später bedeutenden Kollegen, zu allen möglichen Gelegenheitsarbeiten greifen musste. Er fand seine Nische in der Schlachtenmalerei, wofür er 1830 in Joseph von Memmens Werk *Tirolisches Künstler-Lexikon* noch gepriesen wurde. Trotz der außergewöhnlichen Qualität geriet just diese Spezialität seines Schaffens bald ganz in Vergessenheit. Als 1914 in Darmstadt drei Tafeln mit Pandurendarstellungen aus dem Erbfolgekrieg ausgestellt und im Katalog in ungezügelten Superlativen gepriesen wurden, ahnte niemand, dass der »Tiroler Pandurenmaler« Josef Ignaz Mildorfer war. Erst 1972 tauchten in einer Privatsammlung in Belgrad zwei Schlachtengemälde auf, von denen eines, Die Kapitulation von München, Mildorfers Signatur trug. Damit konnte dieser Maler nun für eines der spannendsten Kapitel der österreichischen Malerei des frühen 18. Jahrhunderts in Anspruch genommen werden. Leube-Payer in *Kat. Ausst. Wien 2019*, S. 19-26.

2. Forschungsstand

Renate Wagner überschreibt im Online-Merker², ihren Beitrag dazu mit „Warum kennt ihn keiner?“. Tatsächlich kann sich Kuratorin Maike Hohn nicht erklären, wie der zu seinen Lebzeiten anerkannte, in Wien wirkende und für das Herrscherhaus tätige Künstler so in Vergessenheit geraten konnte, während seine Zeitgenossen Paul Troger, Franz Anton Maulbertsch oder Daniel Gran durchaus im Bewusstsein der Kunstfreude leben. Der Barock ist für das Belvedere ein großes Thema – als Sammlungsschwerpunkt des Hauses und als Forschungsprojekt omnipräsent – und so rückte in der Reihe IM BLICK der Tiroler Barockmaler Josef Ignaz Mildorfer (1719–1775) anlässlich seines dreihundertsten Geburtstages ins Zentrum von Betrachtungen, wo er lange nicht (mehr) gestanden war. Der begleitende, auf der Monographie von Elisabeth Leube-Payer: „Josef Ignaz Mildorfer 1719-1775. Akademieprofessor und Savoyisch-Liechtensteinischer Hofmaler“, Wien 2011, aufbauende Katalog mit zahlreichen Abbildungen ist durch einleitende Aufsätze und anschließende Katalognummern gegliedert, beginnend von Maike Hohn mit „Josef Ignaz Mildorfers Heilige Dreifaltigkeit im Belvedere und ihre Verwandten“. Hiermit ist eines seiner gelungensten, in venezianisch-silbrigem Kolorit gehaltenen Gemälde gemeint. Elisabeth Leube-Payers Monografie „Josef Ignaz Mildorfer, Akademieprofessor und Savoyisch-Liechtensteinischer Hofmaler“ aus 2011 ist wohl die umfassendste illustrierte Forschungsarbeit und somit ein Kondensat von über 50 Jahre Forschung zu Mildorfer. Schon davor, 2008, erwähnt Andreas Gamerith in seiner Diplomarbeit „Paul Troger und seine Zeit“ das prägende Verhältnis Mildorfers zu seinem Lehrer und einen deshalb stark von Troger geprägten Figurentypus. Die wilden, ausladenden Gebärden der Figuren gehen aber über den Lehrmeister hinaus. Von seiner Virtuosität als Freskant und als kühner Zeichner und Entwerfer gleitet Mildorfer aber dann in ein Milieu konventioneller Bestellungen von künstlerischer Ausdruckslosigkeit ab. Das Vergessen des Malers war und ist sicher auch in seiner Spätphase doch stark nachlassender Qualität geschuldet.

3. Forschungsfragen

Unwillkürlich denkt man beim Motiv einer Pietà an Michelangelo und seine weltbekannte Skulptur in St. Peter in Rom (Abb. 1) oder aber auch hierzulande an Georg Raphael Donner und sein Werk im Dom zu Gurk (Abb. 2) – und ich frage mich, was Mildorfer

² Der Online-Merker ist eine internationale Kulturplattform, hier zur Ausstellung „Josef Ignaz Mildorfer (1719-1775) - Rebell des Barock“ vom 19. September 2019 bis zum 6. Jänner 2020 in Wien Oberes Belvedere. URL: <https://onlinemerker.com/wien-belvedere-josef-ignaz-mildorfer/> vom 20.9.2019.

persönlich gekannt haben kann. Welchen Platz der Stilgeschichte nimmt seine Pietà als Altarbild, besser noch als Vesperbild ein und in welcher Beziehung steht das gesicherte Werk der Moritzkapelle in Telfs zum kleinformatischen Pendant in der Sammlung Arnold im Stift Altenburg? Wie sehr war Mildorfer in seiner Entwicklung von seinem Vorbild und Lehrer Paul Troger beeinflusst und konnte er sich davon jemals befreien? War Mildorfer jemals in Italien und welche Rolle spielt er an der Akademie in Wien?

4. Die Künstlerfamilie Mildorfer

Da ein genaues Geburtsdatum Joseph Ignaz Mildorfers nicht belegt ist, ist dem Taufregister der Innsbrucker Pfarrkirche von St. Jakob 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, geboren in eine angesehenene, seit zwei Generationen in Innsbruck wirkende Künstlerfamilie. Sein Großvater Simon Mildorfer war von Straubing nach Innsbruck gezogen und besaß seit 1677 den begehrten Freibrief, der ihn von der Zunft befreite. Der Vater, in dessen Werkstatt Josef Ignaz wohl die Grundausbildung erhielt, führte in Innsbruck und Umgebung eine Reihe von Fresken und Gemälden aus, an denen der Sohn vermutlich schon mitarbeitete. Auch in manchen der vielen Kreuzwegzyklen des Vaters kann durch Stilvergleich Josef Ignaz' Mitarbeit erahnt werden. Nachhaltiger als durch den Unterricht in der väterlichen Werkstatt wurde der junge Künstler jedoch durch Tirols geistigen Aufbruchsklima jener Zeit geprägt.³

Nach dem Aussterben der Tiroler Seitenlinie der Habsburger gewann einerseits die Kaiserstadt Wien immer mehr an Bedeutung, andererseits eröffnete sich durch die neu gegründete Innsbrucker Universität eine Möglichkeit zum intellektuellen Austausch. Durch den Zustrom süddeutscher Maler fand Tirol nun auch den Anschluss an die internationale Monumentalmalerei. Mit welcher Begeisterung muss der junge Mildorfer das Entstehen von Cosmas Damian Asams Fresken in Sankt Jakob (1722-23) und im Landhaussaal von Innsbruck sowie die Ausmalung der Stiftskirche in Stams durch den Bergmüller-Schüler Johann Georg Wolcker verfolgt haben.⁴

Mit ungefähr zwanzig Jahren hatte Mildorfer den Gipfel seiner Entfaltungsmöglichkeiten in Tirol erkannt und brach nach Wien auf, um sich für den renommierten Preis der Akademie zu bewerben und dadurch in die Reihen der *Academiciens* aufzusteigen, unter denen sich

³ Leube-Payer in Kat. Ausst. Wien 2019, S. 19-26.

⁴ Leube-Payer in Kat. Ausst. Wien 2019, S. 20.

Adel und Hof die Künstler zur Ausführung ihrer Projekte aussuchten.⁵

Das Tiroler Kunstklima, in welchem Mildorfers Vater wirkte und Joseph Ignaz seine ersten Anregungen erhielt, befand sich in keiner blühenden Konstellation. Nicht nur deshalb, aber auch, zog es den jungen Josef Ignaz in die Bundeshauptstadt. Ein ausgedehnter Zustrom von Künstlern aller Sparten flutete, zum Teil aus den entlegensten Landstrichen Tirols nach Wien und überschwemmte die 1726 neu eröffnete *Freye Hof-Academie der Malhery, Bildhauery und Baukunst* geradezu mit jungem Talent. Westösterreicher (Nord- und Südtiroler sowie Vorarlberger) hielten prozentuell den größten Anteil der außerhalb Wiens beheimateten Österreicher.⁶ Sie alle strebten nach Unabhängigkeit und Selbständigkeit als freischaffende akademische Meister, um sich von den Zwängen ihrer Zunft zu befreien.

4.1. Tiroler Maler und internationale Zeitgenossen

Wer waren diese Neulinge an der Akademie und welche Rolle spielte Paul Troger in deren Aus- und Weiterbildung? Maler, Bildhauer und auch Architekten nahmen am gemeinsamen Zeichenunterricht teil, wodurch sich der intensive interdisziplinäre Austausch erklärt. Die erfolgreichen Tiroler wie Michelangelo Unterberger und Paul Troger hatten in Wien bereits Fuß gefasst und gaben nun ihre italienischen Erfahrungen an eine jüngere Generation weiter⁷. Unterberger hatte 1737 an der Akademie den ersten Preis im Zeichnen nach dem Modell und 1738 den großen Hofpreis gewonnen. Troger ist bereits 1730 im Schülerprotokoll der Akademie in der Kärntner Straße als nach dem Modell Zeichnender geführt, ebenso 1742, wo er als Historienmaler auftritt.⁸ Da aber vor 1741 kein Anzeichen von Josef Ignaz Mildorfers Existenz an der Akademie überliefert ist, muss er wohl mit Paul Troger zu dessen Freskierungen in den niederösterreichischen Klöstern mitgezogen sein.⁹ Gravierende Veränderungen, die schlussendlich das Troger-Atelier vom Olymp der neuen, innovativen Malerei vertreiben, kündigen sich im Oeuvre von Josef Ignaz Mildorfer an, der seit 1738 in Trogers Atelier mitarbeitete. Gerade im Bereich der kaiserlichen Aufträge erwuchs Troger durch Mildorfer bald erhebliche Konkurrenz. Für das Burgtheater, den Menagerie-Pavillon in

⁵ Leube-Payer in Kat. Ausst. Wien 2019, S. 20.

⁶ Leube-Payer 2011, S. 63.

⁷ Anstelle der bis dahin obligaten italienischen Studienreise strömten angehende Künstler 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. Leube-Payer 2011, S. 30.

⁸ Leube-Payer 2011, S. 63.

⁹ 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 fühlen können, als dessen bester Schüler er von den Zeitgenossen gerühmt wurde? Leube-Payer 2011, S. 30.

Schönbrunn und das Deckenfresko der Maria-Theresia-Grufte im Kapuzinerkloster erhielt bereits der Schüler die lukrativen Aufträge. Seine Karriere erscheint kurz, da nur wenige der vierziger und fünfziger Jahre eine hohe Qualität aufweisen und - gemeinsam mit Franz Anton Palko¹⁰ – für die nachfolgende Generation großen Vorbildcharakter haben. Überspitzt formuliert könnte man vermuten, Mildorfers Tätigkeit habe sich in der Weitergabe des künstlerischen Erfindungsreichtums an Maulbertsch bereits erschöpft.¹¹

4.2. Zeitgenossen im Wettstreit

Um überhaupt als Künstler zu reüssieren, war die Erlangung des großen Hofpreises der Akademie imperativ.¹² 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. Erstaunlicherweise waren es zumeist Nord- und Südtiroler sowie Vorarlberger, die sich die Siegeslorbeeren holten. Diese künstlerischen Wettbewerbe wurden seit 1731 zum Ansporn der Schüler und zur Hebung des Prestiges der Institution abgehalten. Mildorfer selbst, obwohl noch nie an der Akademie registriert, gewann bereits 1741 im März den (kleinen) Zeichenwettbewerb und ein Jahr darauf den großen Malerwettbewerb.¹³ In demselben Jahr entstehen auch die in dieser Arbeit näher zu betrachtenden Altar- bzw. Vesperbilder Pietà, wobei das Altarbild im Heimatmuseum Telfs und das kleinere Andachtsbild in der Sammlung Arnold im Stift Altenburg verortet sind. Aus 1742 datiert auch eines seiner berühmten Schlachtenbilder (Abb.3), mit denen er auf die Ereignisse des Österreichischen Erbfolgekriegs (1740–48) reagiert. Auch einige der Preisstücke von späteren Mildorfers Schülern haben sich erhalten und geben uns Aufschluss über die Maxime, die unter seiner Professur an der Akademie vorherrschten.¹⁴

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

¹⁰ Franz Anton Palko (* 1717 in Breslau; † 1766 in Wien) war ein Porträtmaler und arbeitete am kaiserlichen Hof.

¹¹ Gamerith 2012, S. 22.

¹² 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. Leube-Payer 2011, S. 63.

¹³ Vergl. Dachs 2003, S. 272.

¹⁴ Leube-Payer 2011, S. 141.

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 Gfall¹⁵ 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.¹⁶

5. Mildorfer und die Akademie in Wien.

1741 ist Mildorfer erstmals in den Archiven der Wiener Akademie aktenkundig. Er gewinnt den ersten Preis im Zeichenwettbewerb. Schon im selben Jahr wird er zur Ausstattung der Marienwallfahrtskirche am Hafnerberg (Abb. 4) herangezogen. Es ist notwendig, auf die akademische Lage Österreichs im 18. Jahrhundert einzugehen, denn Mildorfer galt als „Rebell“¹⁷ des Akademismus und war am Zustandekommen der anticlassischen Strömung der Wiener Akademie beteiligt, jener ungezügelter, ausdrucksstarken Sonderform, die mit der Sturm und Drang-Bewegung verglichen wurde. Mildorfer war – zunächst als Schüler, dann als Professor für Malerei – Teil dieser Entwicklung, die die gängigen künstlerischen Konventionen infrage stellte.¹⁸

Um 1750 ist die Akademie eine Ausbildungsstätte, an der alles andere als konventionelle Kunst entsteht. Sie ist, pointiert formuliert, ein Ort der Wiener Avantgarde des 18. Jahrhunderts. Hier loten Künstler Extreme in Bewegung, Ausdruck und Licht aus. Im Bereich der Malerei hat man dieses Phänomen mit dem Begriff des »Wiener Akademiestils« zu fassen versucht. Mildorfer ist, als Schüler wie als Lehrer, Teil dieser Entwicklung, die die künstlerischen Maximen der Zeit infrage stellt. In genau diesem Sinn ist Mildorfer zu den „Rebellen“ des österreichischen Spätbarocks zu zählen. Der Mut zu kühnen künstlerischen Lösungen -

¹⁵ Johann Gfall, geb. 1725 in Kauns/Tirol, gewann 1750 den Akademiepreis für Architektur. Erstaunlich ist, dass 1978 anlässlich des Umbaus im Stift Viktring unversehrte Deckenfresken des Tirolers im heutigen „Freskensaal“ freigelegt wurden. Gfall war Mitglied an der Wiener Akademie und wurde bei Anton Galli-Bibiena in der Architekturmalerei geschult. Vergl. Elisabeth Reichmann-Endres, Zur kunsthistorischen Bedeutung von Kirche und Stift Viktring in Stift Viktring 1142-1992, Festschrift zum 850. Jahrestag der Klostergründung, Klagenfurt 1992, SS. 61-62.

¹⁶ Leube-Payer 2011, S. 63.

¹⁷ Hubert Hosch schreibt in seiner Rezension zum Ausstellungskatalog Josef Ignaz Mildorfer – Rebell des Barock, Ausstellung im Belvedere Wien: 19. September 2019 – 6. Januar 2020: Ob Mildorfer bei seiner Wahl 1751 (Wiederwahlen 1754 und 1757) zum Professor für Malerei nach der durch den Tod Jakob van Schuppens möglich gewordenen ‚demokratischen‘ Akademieverfassung auch sich zum „Spiritus Rector des Wiener akademischen Einheitsstiles“ entwickeln konnte (oder einen solchen abgab), ist doch etwas zweifelhaft, da man bei den Künstlern dieses Umkreises (Maulbertsch, Bergl, Sigrist, Palko u.a.) kaum einen direkten Einfluss Mildorfers (bis auf Cimbal?) feststellen kann und bei Mildorfer selbst eine stilistische Veränderung (Beruhigung statt Sturm und Drang, Aufgeräumtheit, Auflichtung z.B. Menageriepavillon, Schönbrunn, 1751/54?) auszumachen ist. Die Autorin erkennt darin eine Art „Empfindsamkeit“.

¹⁸ Leube-Payer 2011, S. 181.

eindrucksvoll sind vor allem seine expressiven Figurentypen - prägt viele seiner Aufträge¹⁹ sowie seine seltenen Schlachtenbilder, die so virtuos gemalt sind, dass man sich sogar zu kühnen Vergleichen mit Goyas Revolutionsbildern hinreißen ließ.²⁰

5.1. Wiener Akademiestile

1751 wird Mildorfer auf drei Jahre zum Professor für Malerei an der Akademie gewählt und 1754 für weitere 3 Jahre bestätigt. Michael Angelo Unterberger wird Rektor der Akademie. Der legendäre Wiener Akademiestil wurde nicht unwesentlich in der Zeit, als Mildorfer die Malereiklassen führte, etabliert und fand in Maulbertsch seinen Meister.

Nach Beendigung der Türkenkriege stellte Wien gleichsam ein künstlerisches Vakuum dar, das von den unterschiedlichsten Stilrichtungen gleichzeitig gefüllt wurde: Französisch-klassische Malerei bestand neben italienischer, mit Schwerpunkt auf Neapel und Venedig. Erst im Laufe des ersten Viertels des 18. Jahrhunderts traten einheimische Künstler neben die Ausländer, übernahmen teilweise deren Stilrichtungen und schufen daraus Neues.²¹

Bestimmend wurden schließlich zwei gegensätzliche Kunstströmungen: der barock-klassische Stil, den das Kaiserhaus bevorzugte und dessen künstlerischer Ursprung in Frankreich und der Pariser Académie Royal lag. Diese Stilrichtung entsprang ursprünglich der Lehrmeinung und dem Geschmacksbild der Wiener Akademie für Malerei, Bildhauerei und Baukunst. Ziel der Institution war es, die zeitgenössische Kunst zu erneuern, in ihrem Rang zu erhöhen und von den zünftischen Handwerksbetrieben abzuheben. Dem akademischen Gedanken entsprechend wurde die Gleichstellung der bildenden Künste mit den Wissenschaften gefordert.²² In vehementer Opposition zu dieser Kunstauffassung an der Akademie standen die Künstler der Wiener Malerateliers, die handwerksmäßig ausgebildet waren und größtenteils in der Tradition der ausdrucksstarken, italienischen Malerei arbeiteten. Auch sie kämpften mit allen Mitteln um Anerkennung und Nobilitierung ihrer Kunst.²³

Aus diesem Konflikt zwischen französisch-barock-klassischen und einheimisch-italienischen Stiltendenzen entstand die Erfolgsgeschichte der außergewöhnlichen Wiener Malerei um 1750: Denn seit den vierziger Jahren gelang es einigen Tiroler Meistern, das Französisch-klassisch orientierte Geschmacksbild zurückzudrängen und sogar den Herrschenden Akademiestil für zwei Jahrzehnte entscheidend zu prägen. Die Vertreter dieser „Tiroler

¹⁹ Rolling 2019, S. 6.

²⁰ Leube-Payer 2000. S. 224-226. URL: <https://www.salzburgmuseum.at/service/publikationen/barockberichte/>.

²¹ Dachs 2003, SS 265-266.

²² Dachs 2003, SS 265-266.

²³ Dachs 2003, SS 265-266.

Antiklassik“ wurden dadurch zur Wiener Avantgarde. Für zumindest zwei Jahrzehnte wurde die Wiener Malerei überaus innovativ und sprühte von ungezähmtem Temperament.²⁴

5.2. Mildorfer und sein Lehrer Paul Troger

Über die Art und Weise, wie Troger seinen unglaublichen Einfluss auf all die Akademie-schüler, 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 jün-geren Generation durch seine eigenen, freizügig zur Verfügung gestellten Arbeiten Einblick in die Leistungen der italienischen Künstler des beginnenden 18. Jahrhunderts vermittelte.²⁵ Indem sie an der Akademie und wohl auch in seiner Werkstatt die Skizzen und ricordi²⁶ 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 venezi-anische Anregungen auf.²⁷ Ohne selbst nach Italien reisen zu müssen, konnten sie sich auf diese Weise mit der italienischen Formensprache vertraut machen, die gefiltert durch Tro-gers persönliche Schöpferkraft den Nährboden bildete, auf welchem die sogenannte dritte Generation der österreichischen Barockmalerei um die Mitte des 18. Jahrhunderts den Wie-ner Akademiestil entwickeln konnte.²⁸ Nicht nur für die 1719 geborenen Maler war die Künst-lerpersönlichkeit Paul Troger zentraler Orientierungspunkt in ihrem Werden; von 1735 bis zur Jahrhundertmitte äußerte sich die Begeisterung für Troger in einer beachtlichen Reihe von epigonalen Werken, die unter dem Eindruck des Vorbildes entstanden. Für Mildorfer, den Frühreifen, hatte der Landsmann zweifelsohne noch eine der markanten Anregungen in der Stilfindung dargestellt.²⁹ Die Auseinandersetzung Mildorfers mit Troger erklärt sich aus einer von Anton Roschmann dokumentierten Lehrzeit - seinem Bericht zufolge (...) *begab sich (Mildorfer) hinach nach Wien in die Lehr Paul Trogers und begriff die Grundsätze der Kunst so vortrefflich, dass nunmehr seine Stück dem Maister gleich geachtet werden.* In welcher Form der Kontakt zwischen Troger und Mildorfer bestand, ist trotz dieser Nachricht

²⁴ Dachs 2003, SS 265-266.

²⁵ Elisabeth Leube-Payer 2011, S. 63.

²⁶ ricordi = aus der Erinnerung gezeichnet oder gemalt.

²⁷ Nach dreijähriger Lehrzeit zieht es den jungen Malergesellen Troger nach Venedig, dem Ziel aller Künstler. Gian Battista Piazzetta, der überragende Erneuerer der venezianischen Barockmalerei, wird Trogers Vorbild und Lehrmeister. Seine lange und erfolgreiche Ausbildung vervollständigt Troger bei den Meistern Conca in Rom, Solimena in Neapel und Crespi in Bologna. In Mezzocorona (Trentino), in Kaltern (Tirol), in Klagenfurt und im Gurktal (Kärnten) entstehen die ersten Jugendwerke Trogers. URL: <https://www.paultroger.it/leben>. Vergl. auch Schrenzel 1985, S. 25-27. Vergl. auch Dachs in Gamerith 2012, Paul Troger & Altenburg, S. 9.

²⁸ Elisabeth Leube-Payer 2011, S. 181.

²⁹ Andreas Gamerith in Kat. Ausst. Wien 2019, S. 31.

unklar. Die unübersehbare Ausrichtung des eine Generation jüngeren Künstlers am Vorbild Trogers lässt sich in der immer dominanter werdenden Übernahme von dessen Figuren und Figurenkonstellationen ab 1742 feststellen. Zugleich ist jedoch ersichtlich, dass die Erscheinung der Fresken auf ein grundlegend anderes technisches Verständnis schließen lässt. Der weichen Modellierung der Figuren bei Troger setzte Mildorfer einen wesentlich schrofferen Ausdruck entgegen und steigerte Trogers Helldunkel. Im Hafnerberger Fresko (Abb. 5 u. 6) führte das zu Partien, die man als regelrecht »geschwärzt« bezeichnen müsste - wobei sich der Maler köstlich amüsiert zu haben scheint, als er kontrastreiche Dunkelheiten mit lichten Helligkeiten konfrontierte, ein Affront gegenüber dem harmonischen Verhältnis von Licht und Schatten bei Troger.³⁰

6. Auftraggeber und Förderer

Bereits im Jahr 1742, als Mildorfer den Malwettbewerb an der Akademie haushoch gewinnen konnte und damit eigenständig und zunftfrei wurde, bekam er zahlreiche Aufträge von Kirche, Adel und Bürgertum. Den Startschuss für seine eigenständige Karriere als Maler und Freskant gibt der Preissieg an der Akademie 1742, der ihm ermöglicht, als zunftbefreiter Künstler eine eigene Werkstatt zu gründen und Mitarbeiter zu beschäftigen. Zu seinen Förderern der ersten Stunde zählen die kirchlichen Auftraggeber. So betrauen ihn zum Beispiel die Augustiner Chorherren von Stift Neustift in Südtirol 1743 mit der prominenten Aufgabe, das Hochaltarbild ihrer Stiftskirche (Abb. 7) auszuführen.³¹ Schon 1741 ist Mildorfer erstmals für die Marienwallfahrtskirche am Hafnerberg in Niederösterreich tätig. Nach ersten Altarbildern realisiert er in den Jahren 1743 bis 1745 mit der Ausmalung der Kirchenkuppel den ersten großen Freskenauftrag - sein Hauptwerk am Hafnerberg (Abb. 4). Bis 1755 wird er dort immer wieder als Freskant und Altarbildmaler tätig sein.³²

Neben kirchlichen Auftraggebern gehört der Adel zu Mildorfers wichtigster Klientel. In Ungarn, wo Mildorfer vor allem in späteren Jahren tätig sein wird, zählt etwa die angesehene Familie Esterhazy zu seinen Brotgebern. Langjährige Mäzenin Mildorfers in Wien ist Maria

³⁰ Andreas Gamerith in Kat. Ausst. Wien 2019, S. 32.

Richtiger ist wohl das Wort „Steigerung“ weniger als Komparativ denn als Klimax. Gamerith bemerkt aber schon um 1746 (Milotice bencovichartig) eine Zurücknahme und seit dem Menageriepavillon (1751-59?) eine Tendenz zu „weiten Himmelsflächen“ mit ihrer „unkommentierte(n) Größe ... neben der (inkommensurablen) Kleinteiligkeit seiner Gestalten“. Im Abschnitt „Letzte Dinge“ werden Troger (Bibliothek Altenburg 1742) und Mildorfers fast zeitgleiches Kuppelbild in Hafnerberg (1743) verglichen. Der Autor kommt wie in seiner Magisterarbeit „Paul Troger und Wien“ von 2008 auf Trogers zerstörte Ausmalung von St. Nikolaus in Wien bzw. Röhrenbach (1737), worauf Mildorfer in seinem Fresko in der Kapuzinergruft ab 1753 teilweise zurückgreife. Hosch 2019 Rezension S. 4.

³¹ Maïke Hohn in Kat. Ausst. Wien 2019, S. 117.

³² Maïke Hohn in Kat. Ausst. Wien 2019, S. 120.

Theresia Felicitas von Savoyen, geborene Liechtenstein (1694-1772). Ihrer sorgfältigen Buchführung ist zu verdanken, dass sich viele seiner Arbeiten durch Schriftbelege nachweisen lassen. Beim visuellen Befund sieht es hingegen deutlich spärlicher aus; so haben sich die meisten seiner Ausstattungen - etwa in der Ritterakademie (heute Stiftskaserne), aus der auch das später auf Büstenformat verkleinerte Bildnis der Gönnerin stammt (Abb. 8) - nicht erhalten.³³

Anders stellt sich die Situation im Fall von Mildorfers prominentester Klientel dar - dem Herrscherpaar Maria Theresia und Franz I. Stephan. Zwar haben Mildorfers in schriftlichen Quellen nachweisbare Malereien für das Alte Burgtheater (1748) und das Kärntnertortheater (1762-63) das 19. Jahrhundert auch nicht überdauert - beide Theater wurden seinerzeit abgerissen -, dafür jedoch zeugen mit dem Menageriepavillon in Schönbrunn (Abb. 9) und der Maria-Theresien-Krypta in der Kapuzinerkirche (Abb. 10) zwei wichtige Bauten in Wien bis heute von Mildorfers Schaffen im Auftrag des Hofes.³⁴

Eine neue Käuferschicht wächst in Mildorfers Schaffenszeit unter den begüterten Vertretern der frühindustriellen Gesellschaft heran. Durch den Ausbau und die gezielte Förderung von Industrie und Manufakturwesen gelang es Franz Stephan von Lothringen, 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.³⁵ Bürgerliche Industrielle wie der Gesellschafter und zeitweilige Direktor der k. k. privilegierten Kattunfabrik in Schwechat bei Wien, Joseph Carl Zaillner von Zaillenthal (gestorben 1772), treten fortan vermehrt als Mäzene auf. Zaillner von Zaillenthal, der 1755 für seine unternehmerischen Verdienste in den Adelsstand erhoben worden ist, gilt als mutmaßlicher Auftraggeber der Heiligen Dreifaltigkeit mit den Heiligen Rochus, Florian, Sebastian und Johannes von Nepomuk im Belvedere (Abb. 11). Stolz über seinen gesellschaftlichen Aufstieg spricht auch aus seinem Porträt (Abb. 12), das mit Draperie, Wappen, Sockel, Bildnismedaillon und dem Verweis auf die eigenen Leistungen im Hintergrund - hier sind es die charakteristischen Tätigkeiten des Textilunternehmens - wie

³³ Maïke Hohn in Kat. Ausst. Wien 2019, S. 123-124.

³⁴ Maïke Hohn in Kat. Ausst. Wien 2019, S. 125.

³⁵ Elisabeth Leube-Payer 2011, S. 181.

ein typisches aristokratisches Bildnis aufgebaut ist.³⁶

Mutmaßungen lassen sich bislang nur über den ursprünglichen Bestimmungsort der vier Engelbilder in der Obhut der Hofburg Brixen anstellen (Abb.13-16). Die fast formatgleichen Darstellungen rücken alttestamentliche Begegnungen von Menschen mit Engeln wortwörtlich ins Licht.³⁷

7. Mildorfers Wirken und Werke

Während Mildorfer wesentlich an der anti-klassischen Strömung der Wiener Akademie beteiligt war, also hier den „Rebell“ des Österreichischen Spätbarocks abgab und damit den „Wiener Akademiestil“ formte, ist aber auch parallel dazu eine zweite Qualität des Tirolers, augenscheinlich in seinen Andachtsbildern, nämlich die Geisteshaltung tiefer „Frömmigkeit“ oder Empathie. All seine Aufträge machen die Vielfalt der künstlerischen Aufgaben im Lebenswerk Mildorfers deutlich. Er behandelt Themen aus Bibel und Mythologie, arbeitet mit Techniken von der Zeichnung bis zum Fresko und bedient die Wünsche unterschiedlicher Auftraggeber und Käuferschichten. Mit dieser künstlerischen Vielseitigkeit bildet Mildorfer ein Beispiel für den österreichischen Barock schlechthin.

Maßgebend für Mildorfers emotionale Vesperbilder kann durchaus die Entwicklung Paul Trogers in dieser Motivik gewesen sein. Mit ihm verbindet Mildorfer eine unmittelbare künstlerische Verwandtschaft. Man kann annehmen, dass er – selbst Tiroler aus Innsbruck und Sohn eines gefragten Malers – im Troger-Atelier lernen und mitarbeiten durfte, ja sogar in seiner emotionalen Malweise seinen Meister noch übertraf.

7.1. Das Vesperbild (die Pietà)

gehört in den Kreis der um 1300 auftauchenden Andachtsbilder mit besonderer Betonung des Gemüts vor der gedanklichen Spekulation.³⁸ Pietà ist nicht bloß irgendeine beliebige Namensgebung einer Darstellung, sondern beschreibt ebenfalls einen Bildtypus, der in der Geschichte der christlichen Kunst so hoch im Kurs stand, wie nur wenige andere.³⁹ Es hat seinen Ursprung weniger in kirchlicher Liturgie als vielmehr in persönlicher Frömmigkeit im Sinne von "inniges Mitgefühl", "Mitleid" als einem der Schlüsselbegriffe der Mystik. Dem paraliturgischen Brauch, zwischen der Kreuzverehrung des Karfreitags und der Grablegung

³⁶ Maïke Hohn in Kat. Ausst. Wien 2019, S. 128.

³⁷ Maïke Hohn in Kat. Ausst. Wien 2019, S. 127.

³⁸ Kirschbaum (Hg.) 1972, Spalten 450-456.

³⁹ Herauslösung der Gefühlsgehalte aus der Logik der Handlung ist der grundlegende Vorgang. Der Entschluss, solche isolierte Gehalte sichtbar zu machen, ist wesentlich deutsche Leistung des beginnenden 14. Jahrhunderts. Die erste urkundliche Erwähnung einer Pietà betrifft das Jahr 1298 und die Kölner Karmeliterkirche. Wilhelm Pinder, Die Pietà, Worpsswede 2013, S. 3-10.

zur Zeit der Vesper eine besondere Betrachtung der heiligen fünf Wunden des auf dem Schoß der Mutter ruhenden toten Sohnes einzuschleiben, verdankt das Vesperbild seinen im deutschen Sprachraum gebräuchlichsten Namen. Weshalb die Züge Mariens vielfach nicht schmerzzerquält, sondern eher "freudvoll erleichtert" erscheinen. Inkarnation und Passion sind in Relation zueinander gebracht.⁴⁰

Die Pietà wollte nicht die architektonischen Hauptstellen der Kirche für sich beanspruchen, sondern abgelegene Nebenstellen, Seitenaltäre, Kreuzgänge, Klausuren. Sie ist reines "Andachtsbild", gewonnen aus den "Abendgeschehnissen" der Passion, dem Einzelnen einsam für stille Vesperstunden dargeboten - daher auch "Vesperbild" genannt. Ihr Wesen ist sichtbar gewordenes lyrisches Gefühl. Überall, wo der szenische Verlauf der Passion ein lyrisches Verweilen gestattete, da haben die Menschen des beginnenden 14. Jahrhunderts ihre neue Möglichkeit empfunden. Aus dem Abendmahl lösten sie die Christus-Johannes-Gruppe heraus, verselbständigten das Bruchstück einer Szene, den Kult des Heiligen Herzens zu feiern. Den wehmütigen Gehalt mehrerer Passionsszenen (Ecce Homo, Dornenkrönung, Geißelung) verdichteten sie zur Figur des Schmerzensmannes. Die "Passio Christi" spiegelten sie um zur "Compassio Mariae", dachten das Gefühl der Menschenmutter bis zur urweiblichen Stimmung des Mitleids mit sich selbst zu Ende und schufen so die Pietà.⁴¹

7.2. Die Pietà zu Beginn des italienischen Barock

Im Vordergrund der Betrachtung und Entwicklung steht hier besonders die plastische Gruppe Mariens mit ihrem toten Christus, wie sie sich vom frühesten 14. bis 16. Jh. findet, eine Bildschöpfung vor allem der deutschen Mystik, die sich in Barock u. Neuzeit ohne Neuerfindung fortsetzt, sich gelegentlich mit Kreuzabnahme, Beweinung u. Grablegung verschränkt und in der Malerei - besonders auch in den Nebenthemen - widerspiegelt; die Plastik hat jedoch den absoluten Vorrang (Abb. 17). Eine gewisse historische Abfolge und Typisierung lassen sich aufzeigen, doch tauchen einmal gefundene Ausformungen stets wieder auf, die Typen gehen vielfach ineinander über, bilden Zwischenstufen mit fließenden Grenzen. Aber auch in der Malerei war dieses Thema längst angekommen und entwickelte sich nicht anders, wie in der Bildhauerei auch. Bedeutende Vorläufer, die sich diesem Thema annahmen, waren schon im ausgehenden 15. Jahrhundert und im 16. Jahrhundert in

⁴⁰ Kirschbaum 1972, Spalte 450.

⁴¹ Wilhelm Pinder 2013, S. 3.

Venedig, Bologna, Mailand oder Rom tätig.⁴² So zum Beispiel schuf Annibale Carracci⁴³ eine Pietà⁴⁴ (Abb. 18), die zu seinen Hauptwerken unter den Tafelbildern zählt. Wohl findet man zwei weitere Bilder Carraccis zu diesem Thema im Louvre in Paris und im Wiener Kunsthistorischen Museum, aber das hier erstgenannte könnte durchaus auch Anregung für Mildorfers Entstehung seiner Pietà in St. Moritzen gewesen sein. Es ist ein Andachtsbild, das die intime Trauer der Maria um ihren Sohn Jesus zeigt. Die Gruppe wird lediglich von zwei Putti begleitet, wovon einer deutlich auf die Dornenkrone als einziges sichtbares Marterwerkzeug zeigt und der zweite Putto die linke Hand des Leichnams Christi stützt. Quaderartiges Mauerwerk im Hintergrund und steinernes Gewölbe über der Gruppe schaffen einen dunklen Raum, der auf einen höhlenartigen Ruheplatz schließen lässt. Dennoch sind alle Dargestellten in frontaler Beleuchtung, die die idealisierten Körper und deren Bekleidung optimal modelliert. Somit scheint die Sachlage geklärt. Das Bild mutet sehr fügsam an, gemessen an den enormen Verletzungen, von denen die Bibelgeschichte erzählt. Jesu Körper, der ästhetische Mittelpunkt und wichtigster Bedeutungsträger des Bildes, scheint weitestgehend unversehrt, ja fast gesund, von athletischem Bau, mit ebenmäßiger Haut und eleganten Gesichtszügen. Selbst die Wundmale sind nahezu nur zu erahnen. Wären da nicht die leblosgrauen Hände und Füße - man könnte beinahe meinen, er schläft. Die fragende Geste von Maria soll uns die Emotionen einer trauernden Mutter vermitteln, jedoch sind auch sie nicht in realistischer Dramatik dargestellt, sie bleiben nur angedeutet. Maria wirkt ruhig und gefasst, stützt das Haupt ihres leblosen Sohnes mit stiller Eleganz.

Nahezu gleichlautend kann man auch eine Pietà des jüngeren und späteren Daniele Crespi⁴⁵ beschreiben (Abb. 19)⁴⁶, und dennoch bewegt sich der Künstler anders in der

⁴² Kirschbaum 1972, Spalte 451.

⁴³ Annibale Carracci (*vor 3. November 1560 in Bologna; † 15. Juli 1609 in Rom) war ein italienischer Maler und Kupferstecher. Neben Michelangelo Merisi da Caravaggio gilt er als Begründer der italienischen Barockmalerei. Der Bruder von Agostino Carracci war ursprünglich zum Schneider bestimmt, er lernte die Malerei bei seinem Cousin Lodovico Carracci in Parma, wo er von 1580 an drei Jahre lang verweilte, studierte er Correggio aufs eifrigste, dann in Venedig Tizian, Tintoretto und besonders Paolo Veronese. Nachdem er wieder nach Bologna zurückgekehrt war, entfaltete er eine große Tätigkeit, schuf Fresken mit Lodovico und Agostino in den Palazzi Fava, Magnani, in Kirchen usw. und vollendete zugleich viele Ölgemälde. URL: https://austria-forum.org/af/AustriaWiki/Annibale_Carracci.

⁴⁴ Die Pietà von Annibale Carracci ist ein Ölgemälde auf Leinwand (158 x 151 cm) und ist im Museo di Capodimonte in Neapel zu sehen, das Teil der Sammlung Farnese ist.

⁴⁵ Daniele Crespi (* um 1597 in Busto Arsizio, Varese; † 19. Juli 1630 in Mailand) war ein italienischer Maler und Freskant des Frühbarocks. URL: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/crespi-daniele>.

⁴⁶ Dieses viel bewunderte Werk wurde schnell von spanischen Malern nachgeahmt, die zahlreiche Kopien und Versionen anfertigten. Das herausragendste dieser Werke wurde 1647 für ein Altarbild in der Kirche des Klosters der Augustinerinnen in Monterrey (Salamanca) gemalt. Sein Autor, Jusepe de Ribera, muss das Original in Neapel gesehen haben, bevor es nach Spanien geschickt wurde. Zwei Zeichnungen von Christus

Malerei weiter, als es Carracci getan hatte. Crespi war einer der ersten Künstler, der sich von der Tendenz des lombardischen Manierismus abwandte und ein tiefes Interesse an der Qualität der Materialien entwickelte, was zu einem aufkommenden Naturalismus führte.⁴⁷ Das Bild zeigt eine sehr kompakte Komposition, eingeschrieben in ein Dreieck, in der der leblose Körper Christi von der Jungfrau gehalten wird, die ihren Blick flehend zum Himmel richtet.⁴⁸ Der blasser Leichnam Christi erscheint in vollem Licht, in welches Maria fragend zu blicken scheint. Ihr Körper bleibt in künstlicher Dunkelheit, allein ihr flehendes Gesicht ist dem Kolorit und der Plastizität des Leichnams angeglichen. Ebenso im Dunklen ist ein üppiger Putto auszumachen, der sich mit dem Zeigefinger der linken Hand Tränen aus dem Auge wischt und so das Mitleid andächtiger Betrachter zu fordern scheint. Dieses fein ausgeführte Werk zeichnet sich durch die komplizierte Verdrehung der Figuren aus, die ihm ein starkes Gefühl von Pathos verleiht. Die Körper nehmen praktisch den gesamten Raum des Gemäldes ein, was in vielen anderen Werken Crespis üblich erscheint.⁴⁹ Die Farbskala ist eher begrenzt, und die Raumtiefe wird durch die Verwendung von Helldunkel visualisiert.⁵⁰

Dass die Charakteristika der genannten Pietà-Gemälde Carraccis und Crespis auch noch in Mildorfers Pietà von 1742 wiederzufinden sind, soll im kommenden Kapitel näher ausgelotet werden.

8. Die Pietà von St. Moritzen und die Pietà in Altenburg

1741 trug Mildorfer im Zeichenwettbewerb der Akademie den Sieg davon, im Jahr darauf erhielt sein Gemälde „Kain erschlägt Abel“ (Abb. 21) den Preis des Malwettbewerbes. Bereits im Jahr des Preissiegs entsteht Mildorfers Pietà (Abb. 22)⁵¹. Das monumentale Andachtsbild diente in der kleinen Kirche Sankt Moritzen bei Telfs in Tirol als Hochaltarbild, bevor es 1966 anlässlich der Eröffnung des Telfser Fasnacht- und Heimatmuseums in museale Obhut gelangte.⁵² Die Pietà gehört in Mildorfers frühe, besonders ausdrucksstarke Schaffensphase, in der er sowohl in Wien als auch in Innsbruck arbeitete. Das Bild ist links

werden mit dem Gemälde von Crespi in Verbindung gebracht: eine, die früher Jacopo Palma dem Jüngeren (1548-1628) zugeschrieben wurde, befindet sich in der Accademia Carrara di Belle Arti in Bergamo, die andere in der Galleria dell'Accademia in Venedig. Manche halten das erste Bild für eine vorbereitende Studie, während andere meinen, dass es nach dem Original gezeichnet wurde, wobei die Zeichnung in Venedig die Studie ist. URL: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/pieta/>.

⁴⁷ URL: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/>

⁴⁸ Im späteren Verkauf des Barock wurde der „himmelnde Blick“ zu einer geradezu inflationären gebrauchten Bildformel der Heiligendarstellung. Erben 2008, S. 25.

⁴⁹ Andreas Gamerith, Paul Troger und Wien, Diplomarbeit, Institut für Kunstgeschichte Universität Wien, Wien 2008. S.

⁵⁰ Hohn in Kat. Ausst. Wien 2019, S. 117-118.

⁵¹ Dachs/Gamerith 2018. S. 85-86.

⁵² Hohn in Kat. Ausst. Wien 2019, S. 117-118.

unten signiert und mit 1742 datiert (Abb. 23).⁵³ Maria sitzt am Fuße des Kreuzes, an dem ihr Sohn den Tod gefunden hat. Sein Leichnam ist von ihrem Schoß herabgeglitten, einzelne Marternägel liegen auf dem Boden. Diese konzentrierte Szene tiefster Trauer sollte die davor Betenden zum Gedenken und zur Anteilnahme aufrufen.⁵⁴

Zu dem Gemälde, hat sich ein mittelformatiges Bild erhalten (Abb. 24). Diese Version, die erst kürzlich aus der Sammlung Köberl erworben werden konnte, ist in unmittelbarer Nähe zum Telfser Altarbild entstanden.⁵⁵ Das Verhältnis der Figurengruppe zum Raum sowie die Position der Gottesmutter direkt vor dem Kreuzesstamm sind in beiden Bildern gleich. Die Modellierung des Leichnams Christi kann im Größenverhältnis als deckend bezeichnet werden, auch wenn die Verkürzung des Unterkörpers besser gelungen erscheint, als am Altarblatt selbst. Dadurch wird auch besser der Eindruck vermittelt, dass der nahezu unverehrte Leichnam Christi bereits am Boden ruht, hingegen am Gemälde seiner Mutter noch entgleitet. Ebenso gleichförmig kann der bildbestimmende Putto verglichen werden, dem zuoberst im Wolkenbereich ein dritter beigefügt worden ist. Sogar der Kreuzesstamm befindet sich im Bildraum beider Werke leicht rechts der Mitte angeordnet. Betrachtet man allerdings die Madonna, so ergeben sich im Bereich ihres Oberkörpers gravierende Unterschiede. Maria greift sich mit ihrer rechten Hand ans Herz und richtet den Blick auf ihren Sohn. Der Kopf ist nach links geneigt, die rechte Hand demutsvoll auf die Brust gelegt und der blaue Mantel über die rechte und nicht die linke Schulter gelegt. Die mit dieser Modifikation einhergehende Verschiebung der Bildaussage - vom öffentlichkeitswirksamen Pathos eines Kirchenbilds zur innigen Interaktion zwischen Mutter und Sohn und ergo zum intimeren Charakter eines Andachtsbilds - sowie die vergleichsweise detaillierte Ausarbeitung dieser Skizze deuten auf eine Adaption der Pietà-Komposition für den privaten Gebrauch hin.⁵⁶ Bei genauer Betrachtung des Originals lassen sich aber an den geänderten Stellen *Pentimenti* entdecken, die eine ursprüngliche Haltung wie im Altarbild nahelegen. Daraus lässt sich ableiten, dass in der kleinen Version durchaus dessen Entwurf zu vermuten ist.⁵⁷

⁵³ Dachs/Gamerith 2018, S. 158.

⁵⁴ Fand Mildorfers Pietadarstellung 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 Pietà die Quintessenz, in ihrer Eigenständigkeit fest umrissen, aus dem größeren Erzählungsinhalt heraus und verdichtete sie in der Art eines Andachtsbildes. Leube-Payer 2011, S. 183.

⁵⁵ Dachs/ Gamerith 2018, S. 158.

⁵⁶ Hohn in Kat. Ausst. Wien 2019, S. 119.

⁵⁷ Dachs/ Gamerith 2018, S. 158.

Nachdem wir annehmen dürfen, dass Mildorfer Paul Troger ab etwa 1738⁵⁸ begleitete und in seiner Werkstatt mitarbeiten durfte, ist es interessant zu vergleichen, wie die beiden das Thema Pietà unterschiedlich darstellten und wie weit sich Mildorfer von seinem Lehrer absetzte und in seiner gefühlsbetonten Malweise seinen Lehrer noch übertraf. Trogers Version, heute im Historischen Museum der Stadt Wien und um 1740 zu datieren, entspricht zur Gänze dem anticlassischen Schema: die Gruppe von Madonna und Christus (Abb. 25) wird in einem völlig undefinierten, dunklen Raum präsentiert und von einer scheinwerferartigen Beleuchtung dramatisch hervorgehoben. Das Hauptanliegen der Darstellung ist die Wiedergabe tiefer Ergriffenheit und monumentaler Ruhe. Die Madonna blickt auf ihren toten Sohn, den sie kaum zu stützen vermag. Bildmäßige und inhaltliche Inhalte werden hier verschmolzen. Durch die betonte Plastizität der Körper, die das Licht kräftig modelliert, bleibt die Szene fast gewaltsam real.⁵⁹

Ganz anders hingegen gestaltet Mildorfer seine Darstellung von 1742 (Abb. 24). Er steigert den theatralischen Effekt dahingehend, dass er seine Figuren noch unmittelbarer dem Betrachter präsentiert. Christus ist nun tatsächlich der Madonna entglitten, der Körper in einer eleganten S-Form, das Gesicht nahezu aus dem Licht genommen. Rotglühendes Licht befeuert Teile des toten Antlitzes aber auch das trauernde Gesicht Marias. Die Geste der Muttergottes fordert den Betrachter ganz unmittelbar zu Mitleid auf.⁶⁰ Vergleicht man Trogers Pietà mit Mildorfers Version von 1742,⁶¹ so dominieren die Unterschiede. Trogers Figurengruppe erscheint skulptural im dunklen Bildraum. Die Intensität des stillen Schmerzes wird durch die haptische Präsenz der bildfüllenden Figuren gesteigert. Mildorfers Madonna ist hingegen als laut klagende dargestellt, der tote Sohn vom Schoß gegliedert, sein Antlitz in Dunkelheit getaucht. Trogers fest gebaute Figurengruppe wurde durch ein labiles, überaus zartes Gebilde ersetzt, dessen Affekte theatralischer (und damit weniger tiefempfunden?) wirken. An diesen flirrenden, das Licht ad absurdum führenden Darstellungen Mildorfers wird sich später Franz Anton Maulbertsch orientieren. Auch er wird die Figuren laut klagend zeigen – Trogers noble Zurückhaltung erscheint nicht mehr zeitgemäß zu sein.⁶²

Nicht selten wurden Andachtsbilder dieser Art als Pendants geschaffen und der Heiland, etwa als Ecce-Homo, auf einem eigenen Bild gleichen Formats dargestellt. Beispiele

⁵⁸ Gamerith 2012, S. 22.

⁵⁹ Dachs 2003, S. 272.

⁶⁰ Vergl. Gamerith 2008, S. 53.

⁶¹ Im Unterschied zu den Feststellungen bei Leube-Payer (Leube-Payer 2011, S. 183) ist das Bild signiert und tatsächlich in grüner, schwer sichtbarer Schrift mit 1742 datiert. Vergl. Dachs/ Gamerith 2018, S. 158.

⁶² Gamerith 2012, S. 22-23.

hierfür finden sich unter anderem auch bei Troger, wobei jedoch mehrheitlich Darstellungen der Schmerzensmutter überliefert sind. Zur „Mater Dolorosa“⁶³ (Abb. 26) ist bislang kein solches Gegenstück bekannt. Als Urheber des Gemäldes soll hier versuchsweise Mildorfer vorgeschlagen werden, weil es dem großformatigen Altarblatt aus Telfs stilistisch nahesteht. Mit der Pietà verbindet es vor allem der malerische Duktus; vergleichbar sind etwa die verschliffenen gemalten geschwollenen Augenlider, die Rötungen des Inkarnats und der Lippen-schwung bei beiden Heiligenfiguren. Auch die Form und die Lichtakzente der in beiden Bildern vorhandenen Kreuznägeln sind verwandt. In den 1740er-Jahren malt Mildorfer nachweislich eine Reihe kleinformatiger Andachtsbilder, sodass die Schmerzensmutter, mit der Telfser Pietà im Rücken, schlüssig in ebendiese Zeitspanne einzuordnen wäre.⁶⁴ Seine besondere Empfindsamkeit in den beiden verwandten Darstellungen bezeugen Mildorfers Sensibilität für seine Andachtsbilder, um bei den Betenden und Betrachtenden starke Emotionen auszulösen.

9. Resümee

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. Bestimmte Praktiken waren allen Schülern der Wiener Akademie bekannt, wo die Vorbilder des Lehrers Mildorfer und anderer Kollegen ständig kopiert wurden.⁶⁵ Nicht zuletzt im Umgang mit den Zeitgenossen und der nachfolgenden Künstlergeneration an der Wiener Akademie, an der Mildorfer immerhin von 1751 bis 1759 als Lehrer der Malerei tätig war, wurde seine Manier Mitbegründerin des Wiener Akademiestiles in der Mitte des 18. Jahrhunderts. Selbst jene, die sein Stilmodell nicht weiter verfolgen wollten, kamen vermutlich um eine Auseinandersetzung damit aber nicht umhin.

Der Dialog, der hier zwischen Bild und Betrachter entsteht, lässt durchaus an die Dramatik mittelalterlicher Andachtsbilder um 1300 denken. Emotion ist somit eines der wichtigsten Ausdrucksmittel der anticlassischen Kunst war aber bei den konservativen Akademikern überaus verpönt.⁶⁶

Bevor Mildorfer 1744 mit der Himmelfahrt Mariä für den Hauptaltar der Stiftskirche in Neustift bei Brixen (Abb. 7) das erste monumentale Gemälde schuf, malte er außer zwei

⁶³ In der Ausstellung 2019 im Belvedere zwischen den beiden Pietà-Werken Mildorfers ausgestellt.

⁶⁴ Hohn in Kat. Ausst. Wien 2019, S. 120.

⁶⁵ Leube-Payer 2011, S. 256.

⁶⁶ Dachs 2003, S. 272.

Altargemälden für die Hafnerbergkirche eine Reihe von kleinen Andachtsbildern (Abb. 26). Auch darin ist sein Lehrmeister Paul Troger nicht zu leugnen (Abb. 27). 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.⁶⁷ Lässt es sich vermuten, dass dem Altargemälde im Heimatmuseum Telfs das Altenburger Andachtsbild als Ölskizze vorweg geschaffen wurde, dann verwundert vor allem die hohe Qualität dieses Entwurfes in Details und Kolorit. Andersrum vermutet ist es genauso möglich gewesen, dass Mildorfer nach dem großartig gelungenen Altarbild in St. Moritzen diesen Entwurf allein für sich selbst, seine Familie oder gar für einen weiteren Auftraggeber als kleine Version⁶⁸ höchstwertig vollendet hat.⁶⁹ Diese zweite Vermutung ist für mich die wahrscheinlichere, zumal die Veränderung der Armhaltung der Muttergottes eine noch tiefere Demut vermitteln und somit als Andachtsbild Betende und Betrachtende spirituell und emotional noch stärker erfassen will. Der hohe Deckungsgrad einzelner Figuren in den beiden Werken lässt auf eine Übertragung mit Hilfe der Quadratnetzmethode⁷⁰ schließen.

Zweifellsohne spielen Mildorfers Andachtsbilder eine zentrale Rolle innerhalb seines vielseitigen künstlerischen Schaffens. Neben sprühender Dynamik und manieristischer Bewegung bewirken sie aber gleichzeitig eine Stimmung der Emotionen und fordern zu Mitleid mit den Geschehnissen auf. So kann ein gemalter Entwurf wohl auch am Beginn des jeweiligen Arbeitsprozesses stehen, für eine Weiterentwicklung des Motivs genutzt, wie auch vereinzelt als Sammlerstück ausgestellt oder verkauft werden.

⁶⁷ Leube-Payer 2011, S. 68-69.

⁶⁸ Die Faszination, die von Ölskizzen und -studien ausgeht, ist bis heute ungebrochen, auch wenn sie erst spät in den Fokus von Sammlerinnen und Sammlern gerieten. Dieses Interesse kommt nicht von ungefähr: Klein im Format, zumeist rasch und flüchtig gemalt, nicht zum Verkauf, ja kaum für fremde Augen bestimmt, stellen Skizzen und Studien unmittelbare Kunstäußerungen dar. Dementsprechend verblieben sie meist im Atelier der Künstlerin oder des Künstlers, schmückten dort die Wände, lagen entweder achtlos herum oder wurden sorgfältig verwahrt, um bei Bedarf hervorgeholt zu werden. Hier setzt dann auch die Fachwelt an, die zwischen Ölskizze und Ölstudie unterscheidet. Charakterisiert sie erstere als eigenständiges Kunstwerk, so kommt letzterer primär dienende Funktion zu, nämlich die der Vorarbeit zu einem Gemälde. Die Grenzen - sofern man sie überhaupt ziehen möchte - sind vielmehr fließend und liegen nicht zuletzt in der Einschätzung der Betrachterin und des Betrachters. Rolling in Kat. Ausst. 2019. S. 5-6.

⁶⁹ Die Zuschreibung an Joseph Ignaz Mildorfer wurde bisher in der Literatur nicht vorbehaltlos akzeptiert. Dazu trug auch die Verwirrung um die schwer lesbare Datierung auf dem Altarbild bei. Aufgrund der mittlerweile gesicherten Entstehung im Jahr 1742 fügt sich auch die kleinere Version problemlos in Mildorfers wichtige Werkphase ein, in der er seine beiden Akademiepreise gewann und die Fresken in der Wallfahrtskirche auf dem Hafnerberg schuf. Dachs/ Gamerith 2018, S. 158.

⁷⁰ Das Quadratnetz dient auch heute noch als Übung oder Arbeitserleichterung bei der Herstellung einer Zeichnung nach Modell oder Skulptur und um eine Entwurfszeichnung auf einen anderen Bildträger zu kopieren. Abhängig von der gewählten Größenrelation der Quadrate auf dem zweiten Bildträger ist es möglich, die Zeichnung je nach gewähltem Maßstab, zu übertragen.

LITERATURVERZEICHNIS

Dachs 2003

Monika Dachs, Der Geschmackswandel an der Wiener Maler-Akademie um 1740: Unterberger, Troger, Mildorfer – und die Folgen, in: Franz M. Eybl (Hg.), Strukturwandel kultureller Praxis. Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Sicht des thesesianischen Zeitalters (=Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts 17), Wien 2003, S. 265 – 287.

Dachs/Gamerith 2018

Monika Dachs/Andreas Gamerith, Die Sammlung Arnold in Stift Altenburg, Bestandskatalog der Gemälde. Stift Altenburg (Hg.). Innsbruck 2018, S. 158.

Erben 2008

Dietrich Erben, Die Kunst des Barock, 3. Aktualisierte Auflage 2020. München 2008.

Gamerith 2008

Andreas Gamerith, Paul Troger und Wien, Diplomarbeit, Institut für Kunstgeschichte Universität Wien, Wien 2008.

Gamerith 2012

Andreas Gamerith, Paul Troger & Altenburg, Horn 2012.

Hosch 2019

Rezension zu: Josef Ignaz Mildorfer – Rebell des Barock, Ausstellung im Belvedere Wien: 19. Sept. 2019 – 6. Jan. 2020, Katalog hg. von Stella Rollig und Maike Hohn, Wien 2019. URL: <https://www.freieskunstforum.de/rezensionen.htm>.

Kat. Ausst. 2019

Josef Ignaz Mildorfer - Rebell des Barock. Rollig, Stella, 1960- (VerfasserIn). (HerausgeberIn); Hohn, Maike (Verfasserin). (Herausgeberin) ; Bregovac-Pisk, Marina (VerfasserIn); Mildorfer, Josef Ignaz, 1719-1775 (IllustratorIn) ; Österreichische Galerie Belvedere, Oberes Belvedere (gastgebende Institution) ; Österreichische Galerie Belvedere (herausgebendes Organ) Wien Belvedere 2019.

Kat. Slg. 2018

Johann Kronbichler, (Zusammenstellender) Die barocken Gemälde der Hofburg Brixen, (Veröffentlichungen der Hofburg Brixen, 4. Bd.), Brixen 2018, S. 180.

Kirschbaum 1972

Engelbert Kirschbaum SJ (Hg.), In Zusammenarbeit mit Günter Bandmann, Wolfgang Braunfels, Johannes Kollwitz, Wilhelm Mrazek, Alfred A. Schmid, Hugo Schnell. Lexikon der christlichen Ikonographie, Band 4, Spalten 450-457. Freiburg im Breisgau 1972.

Leube-Payer 2000

Elisabeth Leube-Payer: Szenen aus dem Österreichischen Erbfolgekrieg – Zu einigen Gemälden des Joseph Ignaz Mildorfer, in Barockberichte Nr. 28, S. 624–626, Salzburg 2000. <https://www.salzburgmuseum.at/service/publikationen/barockberichte/>.

Leube-Payer 2011

Elisabeth Leube-Payer, Josef Ignaz Mildorfer 1719-1775, Akademieprofessor und Savoyisch-Liechtensteinischer Hofmaler, Wien-Köln-Waimar 2011.

Pinder 2013

Wilhelm Pinder, Die Pietà, Worpsswede 2013, S. 3-10.

Rolling 2019

Stella Rolling, Kat. Aust. Im Blick, Spontan erfasst, Faszination Ölskizze / Belvedere; HerausgeberInnen: Stella Rollig und Rolf H. Johannsen; Autorinnen: Stella Rolling, Claudia Denk u.a., Wien Belvedere; 2019. S. 5-6.

Schrenzel 1985

Schrenzel Maja, Paul Troger, Maler der Apokalypse, 1698-1762. Österr. Bundesverlag, Wien 1985.

WEB-RECHERCHE

- <https://www.freieskunstforum.de/rezensionen.htm>
- <https://onlinemerker.com/wien-belvedere-josef-ignaz-mildorfer/>
- <https://www.belvedere.at/im-blick-josef-ignaz-mildorfer> (vom 20.9.2019)
- <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/34371>
- <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/crespi-daniele>
- <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/pieta/>
- <https://www.paultroger.it/werke-in-brixen>
- <https://sammlung.wienmuseum.at/en/object/200641-pieta/>
- https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ribera_pieta-monterrey.jpg
- <https://www.paultroger.it/leben>

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abbildung 11: Herbert Schwei, privat

Abbildung 12: Herbert Schwei, privat

Abbildung 13: Kat. Ausst. Im Blick, Wien 2019, Josef Ignaz Mildorfer - Rebell des Barock, Wien Belvedere ; 2019, S. 75.

Abbildung 14: Herbert Schwei, privat

Abbildung 15: Herbert Schwei, privat (Detail)

Abbildung 16: Herbert Schwei, privat (Detail)

Abbildung 17: Elisabeth Leube-Payer, Joseph Ignaz Mildorfer 1719-1775, Wien/Köln/Weimar 2011, S. 75.

Abbildung 18: Kat. Ausst. Im Blick, Wien 2019, Josef Ignaz Mildorfer - Rebell des Barock, Wien Belvedere ; 2019, S. 138.

Abbildung 19: Herbert Schwei, privat

Abbildung 10: Elisabeth Leube-Payer, Joseph Ignaz Mildorfer 1719-1775, Wien/Köln/Weimar 2011, S. 157.

Abbildung 11: Elisabeth Leube-Payer, Joseph Ignaz Mildorfer 1719-1775, Wien/Köln/Weimar 2011, S. 176.

Abbildung 12: Kat. Ausst. Im Blick, Wien 2019, Josef Ignaz Mildorfer - Rebell des Barock, Wien Belvedere; 2019, S. 152.

Abbildung 13: Kat. Ausst. Im Blick, Wien 2019, Josef Ignaz Mildorfer - Rebell des Barock, Wien Belvedere; 2019, S. 148.

Abbildung 14: Kat. Ausst. Im Blick, Wien 2019, Josef Ignaz Mildorfer - Rebell des Barock, Wien Belvedere; 2019, S. 149.

Abbildung 15: Kat. Ausst. Im Blick, Wien 2019, Josef Ignaz Mildorfer - Rebell des Barock, Wien Belvedere; 2019, S. 150.

Abbildung 16: Kat. Ausst. Im Blick, Wien 2019, Josef Ignaz Mildorfer - Rebell des Barock, Wien Belvedere; 2019, S. 151.

Abbildung 17: Herbert Schwei, privat

Abbildung 18: Cooney, Patrick J, L'opera completa di Annibale Carracci, Mailand 1976, S. Abd. LIV.

Abbildung 19: (Museum. Madrid.) Museo Nacional de Pintura y Escultura. Der Prado /

Alfonso E. Pérez Sánchez... (u.a.) ; mit der Mitarbeit von José Antonio de Urbina ; (Übers. aus dem Englischen von Françoise Spurling). Paris: Ed. Scala, 1988. VII, 256 S. : ill.; 28 cm.

Abbildung 20: URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ribera_pieta-monterrey.jpg

Abbildung 21: Kat. Ausst. Im Blick, Wien 2019, Josef Ignaz Mildorfer - Rebell des Barock, Wien Belvedere; 2019, S. 97.

Abbildung 22: Foto Raimund Royc (Telfs) vom Original im Heimatmuseum Noafthaus Telfs, Dez. 2022.

Abbildung 23: Detail von Abbildung 22 mit Grafik.

Abbildung 24: Herbert Schwei, privat.

Abbildung 25: Schrenzel Maja, Paul Troger, Maler der Apokalypse, 1698-1762. Österr. Bundesverlag, Wien 1985. S. 134.

Abbildung 26: Kat. Ausst. Im Blick, Wien 2019, Josef Ignaz Mildorfer - Rebell des Barock, Wien Belvedere; 2019, S. 132.

Abbildung 27: Johann Kronbichler, "Die barocken Gemälde der Hofburg Brixen" (Veröffentlichungen der Hofburg Brixen, 4. Bd.), Brixen 2018, S. 180.

ABBILDUNGEN



Abbildung 1: Michelangelo Buonarotti, Pietà. Rom St. Peter, Vatikan. Marmor, 1498-1499.



Abbildung 3: J. I. Mildorfer, Kapitulation von München, 1742. Öl auf Leinwand, 65x87,8 cm. Barockmuseum Salzburg.



Abbildung 4: Joseph Ignaz Mildorfer, Kuppelfresko Marienwallfahrtskirche Hafnerberg, 1742-1745.



Abbildung 2: Georg Raphael Donner, Pietà am Kreuzaltar, Dom Gurk, Bleiguss, 1740-1741.



Abbildung 5: Kuppelfresko Hafnerberg, Detail.



Abbildung 6: Kuppelfresko Hafnerberg, Detail.



Abbildung 7: J. I. Mildorfer, Maria Himmelfahrt, 1744. Kollegiatstift Neustift bei Brixen. Hauptaltargemälde, Öl auf Leinwand., 425 x 270 mm.



Abbildung 8: Balthasar Ferdinand Moll, Maria Theresia Felicitas, Herzogin von Savoyen-Carignan, geb. Liechtenstein, 1750-51, Bronze, Höhe = 64 cm. Stiftung Theresianische Akademie Wien.



Abbildung 9: J. I. Mildorfer, Deckenfresko Wien, Tiergarten Schönbrunn, Menageriepavillon, um 1751.



Abbildung 10: Joseph Ignaz Mildorfer, Wien, Kapuzinergruft, Maria-Theresia-Gruft. Kuppelfresko: Die Vision des Propheten Ezechiel, um 1753 – 1754.



Abbildung 11: J. I. Mildorfer, Die Hl. Dreifaltigkeit mit den Hll. Florian, Johannes Nepomuk, Rochus und Sebastian, um 1760. Öl auf Leinwand, 241 x 134 cm, Österreichische Galerie Belvedere.



Abbildung 12: Martin Johann Schmidt, Joseph Carl Zaillner von Zaillenthal, um 1764, Öl auf Papier auf Leinwand, 32 x 20,9 cm, Belvedere Wien.



Abbildungen 13-16: Joseph Ignaz Mildorfer, Der Engel erscheint Hagar in der Wüste, Tobias mit dem Engel Raphael, Daniel in der Löwengrube mit Engel und Habakuk, Bileam neigt sich vor dem Engel mit dem Schwert. Späte 1740er Jahre, Vierteiliger alttestamentlicher Engelzyklus, Öl auf Leinwand, ~128x91 cm, alle Hofburg Brixen.



Abbildung 17: Giovanni M. Bandini, 1597, Marmor 185x210 cm, Urbino, Oratorio della Grotta.



Abbildung 18: Annibale Carracci, Pietà, um 1600, Öl auf Leinwand, 156x149 cm, Gallerie Nazionali di Capodimonte, Neapel.



Abbildung 19 (li.): Daniele Crespi, Pietà, um 1626, Öl auf Leinwand, 174x114 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Abbildung 20 (re.): Jusepe de Ribera, Pietà, um 1630 Öl auf Leinwand, 182x123 cm, Saint-Pierre-de-Montmartre, Paris, Frankreich.





Abbildung 21 (li.): Josef Ignaz Mildorfer, Kain und Abel, 1742. Öl auf Leinwand, 70,4x88 cm, Tiroler Landesmuseum Ferdandeum.

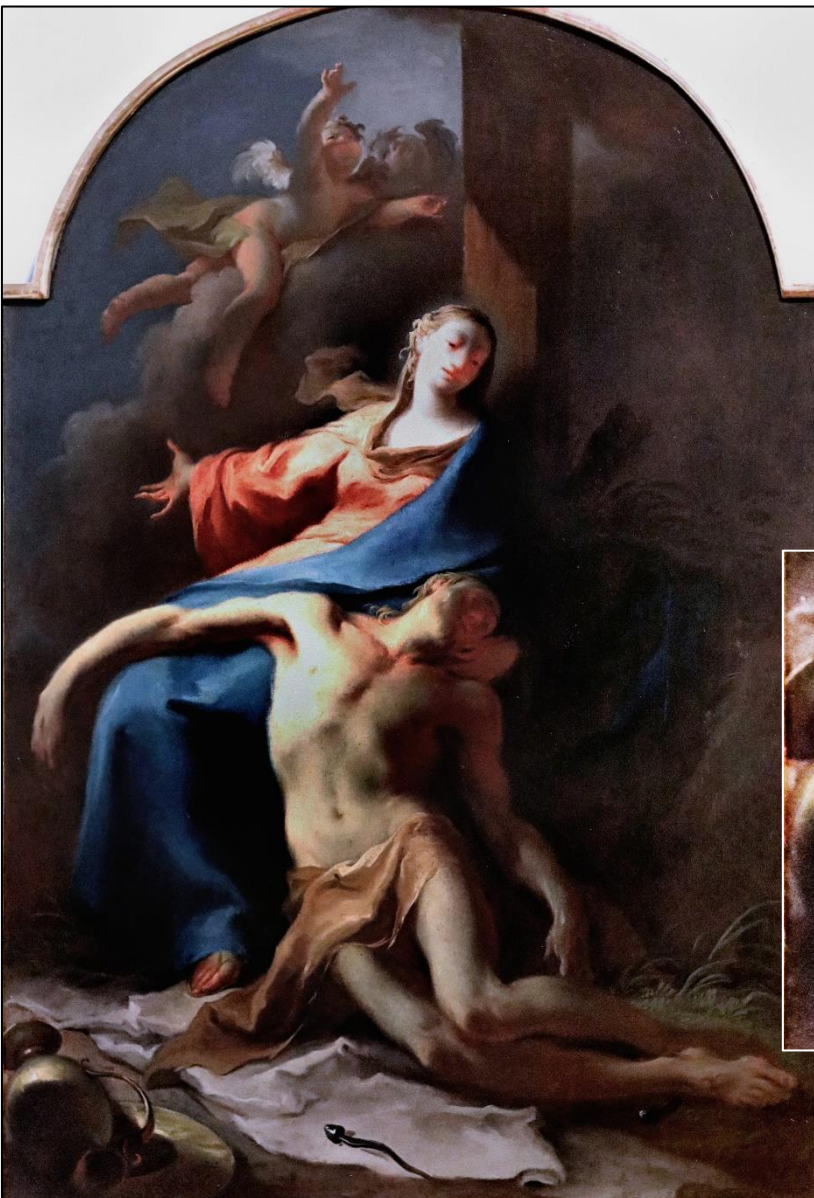


Abbildung 22 (li.): Josef Ignaz Mildorfer, Pietà, 1742. Ehemaliges Hochaltarbild St. Moritzen bei Telfs. Öl auf Leinwand, 169x115 cm. Seit 1966 im Telfser Fasnacht- u. Heimatmuseum Noafhaus in Telfs.



Abbildung 23 (ob.): J. I. Mildorfer, Pietà (Detail), Name und Datierung auf goldfarbener Schüssel (rotes Oval).



Abbildung 24: Josef Ignaz Mildorfer (zugeschr.), Pietà, 1742. Öl auf Leinwand, 62x40 cm (ohne Rahmen). Benediktinerstift Altenburg, Sammlung Arnold.



Abbildung 25: Paul Troger, Pietà. Um 1735, Öl auf Leinwand, 229,4x132 cm. Wien-Museum.



Abbildung 26: Josef Ignaz Mildorfer (zugeschr.), Schmerzensmutter, um 1745. Öl auf Leinwand, 25,6x21 cm. Sammlung Schwacha, Vorchdorf.

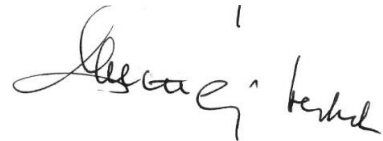


Abbildung 27: Paul Troger, Mater Dolorosa o.D. Öl auf Leinwand, 89,3 x 72,2 cm, Diözesanmuseum Brixen, Leihgabe aus Pfarrkirche Welsberg.

EIGENSTÄNDIGKEITSERKLÄRUNG

Hiermit gebe ich die Versicherung ab, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus veröffentlichten und nicht veröffentlichten Publikationen entnommen sind, sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form weder im In- noch im Ausland (einer Beurteilerin/einem Beurteiler zur Begutachtung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt.

Köttmannsdorf, am 21. März 2023

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Herbert Schwei', written in a cursive style.