

Josef Ignaz Mildorfer – Rebell des Barock

Ausstellung im Belvedere Wien: 19. September 2019 – 6. Januar 2020

Katalog hg. von Stella Rollig und Maike Hohn, Wien 2019, 184 S. m. zahlr. Abbildungen

(Rezension)

„ ... merkliche(r) Verfall in der Art, die Zeichnung zu studieren, die endlich bey der Mahlerklasse in eine geschmacklose Manier ausartete, wozu Mühldorfer und Schunko den Ton angaben ...“: so lautete im Jahre 1801 auf Seite 19 das klassizistisch-strenge Urteil des 1759 selbst an der Wiener Akademie immatrikulierten Hans Rudolf Füßli (1737-1806) in seinen „Annalen der bildenden Künste in den österreichischen Staaten“. Einem dieser ‚Tonangeber‘ einer un- oder fast anticlassischen und unakademischen, heute mit „Wiener Akademiestil“ bezeichneten „Manier“ um 1750 ist nun im Belvedere eine Einzelausstellung zu seinem 300. Geburtstag gewidmet. Der andere viel weniger bekannte Franz Anton Schunko (1712? Tepl/Böhmen-1770 Wien; 1744 u. 1745 jeweils 2. Preis in der Malerei) ist mit erhaltenen Werken leider kaum mehr greifbar.

Die Belvedere-Kuratorin Maike Hohn hat nun für den gebürtigen Tiroler mit dem Untertitel „**Rebell des Barock**“ eine umfassende museale Ausstellung mit ca. 60 Exponaten darunter 15 Dokumente zusammengetragen. Einige Mildorfer-Ölskizzen der Sammlung Reuschel im Bayrischen Nationalmuseum München oder der Barockgalerie Augsburg fehlen allerdings. 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 leider oft nur in Briefmarkengrösse wiedergegebenen 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 wohl eines seiner gelungensten, in venezianisch-silbrigem Kolorit gehaltenen Gemälde gemeint – eigentlich eine ‚Fürbitte der Heiligen Rochus, Florian, Sebastian und Johannes Nepomuk vor der Hl. Dreifaltigkeit‘, wobei Vater und Sohn jeweils auf den anderen verweisen, einst

Hochaltarblatt in der Kapelle von Schloss Thurnmühle, das ab 1745 in das Miteigentum des Kattunfabrikanten Joseph Carl Zeillner gekommen war. Dessen Kompagnon Johann Jakob Wolff wurde ab 1764 auch noch Auftraggeber für Franz Anton Maulbertsch und Johann Martin Schmidt genannt Kremers Schmidt. Das Gemälde ist monogrammiert und zusätzlich auch ausgeschrieben signiert, aber nicht datiert, und somit von 1770 über um 1760 (W. Prochaska) bis um 1750 zeitlich unterschiedlich angesetzt. Leider sind die meisten der von Hohn herausgefundenen „Verwandten“ oder Vergleichsbeispiele ebenfalls nicht zeitlich fixiert. Stilistisch am nächsten kommt, wie die Autorin richtig sieht, eine bei Elisabeth Leube-Payer 2011 nicht aufgeführte Zeichnung „Glorie einer heiligen Nonne (Teresa von Avila?) [oder eher wegen des Lilienzweigs Margareta von Ungarn?] vor der Hl. Dreifaltigkeit“, Sammlung Schwaha, Vorchdorf, die aber eher als eigenhändiger Entwurf denn als Nachzeichnung angesehen werden sollte. Die diskutierte mögliche Formatänderung des Ölgemäldes wegen des angeschnittenen Nepomuk-Biretts kann man übergehen. Es ist sicher auf dieses geschweifte Format hin konzipiert.

Der folgende Aufsatz „**Joseph Ignaz Mildorfer – Leben und Werk**“ stammt von der seit 1967 in ihrer ungedruckten Dissertation und 2011 in ihrer oben erwähnten gedruckten Monographie mit diesem Künstler befassten Kennerin Elisabeth Leube-Payer. Er ist somit ein Kondensat von über 50 Jahre Forschung zu Mildorfer. Dieser war Maler-Sohn, ja Maler-Enkel und mit den Innsbrucker Künstlerfamilien Waldmann und Pögl versippt. Als weitere frühe Anregung vermutet die Autorin Cosmas Damian Asam (in Innsbruck 1722/23 und 1734) und Johann Georg Wolker in Stams (1730-1735). Da Mildorfer März 1741 den kleinen Zeichnungs- und Herbst 1742 den grossen Malereipreis der Wiener Akademie erhalten hatte, muss er nach vermutlicher Lehre beim Vater (ab ca. 1731 bis ca. 1735/36) und einer nachfolgenden Zusammenarbeit um 1740 nach Wien gegangen sein. Ein Immatrikulationsdatum hat sich bisher leider nicht finden lassen. Dass er 1741 nicht zum Freiwilligenkorps der Akademie für den ersten schlesischen Krieg bzw. Österreichischen Erbfolgekrieg gehörte, interpretiert die Autorin als „vermeintlich ein ausgeprägter Kriegsgegner“ [eine Art Rebell?], obwohl Mildorfer um 1742 als [unkritischer und habsburgisch gesinnter] aktueller Schlachten- und Panduren-Maler aufgetreten ist vor dem grossen und beeindruckenden Kuppelfresko in der Wallfahrtskirche am Hafnerberg (1743/45, linkes Seitenaltarblatt schon 1741), dem Hochaltarblatt von Neustift (1744) und dem ‚Jüngsten Gericht‘ in Wilten (1748). Die Autorin schildert, dass Mildorfer ab 1748 sowohl für den neugewählten Kaiser Franz Stephan wie für die Herzogin von Savoyen-

Liechtenstein – für letztere sogar als Hofmaler (bis 1772) – tätig war. 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, F. A. 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“. Sie erinnert an die relativ späte Hochzeit 1757 mit der wohlhabenden Tochter des Architekturmalers und Akademiemitglieds Franz Joseph Wiedon (1703-1779) mit Balthasar Moll als Trauzeuge. Die überraschende Entlassung Mildorfers als Professor bzw. sogar das Hausverbot vom 11.September 1759 wird von ihr mit einem Protest gegen die undemokratische, am 28.August 1759 erfolgte Bestallung Martin van Meytens als Akademiedirektor erklärt. Die immer wieder angebrachte Weigerung zur ‚Handtierungs-Steuer‘, die auch van Meytens selbst ablehnte, dürfte nicht der Grund gewesen sein. Die von Leube-Payer genannte vergebliche Bewerbung um die Direktion nach dem Ableben van Meytens (23. März 1770) deutet auch in die obige Richtung. Mit der Verlagerung der Aufträge ab 1763/65 (unter Joseph II) nach Ungarn oder Mähren war Mildorfer nicht allein. Wahrscheinlich nicht nur der anbrechende Klassizismus vielleicht auch die Gesundheit lähmten den Pinsel Mildorfers, der 1775 an Wassersucht starb. Das Vergessen des Malers war und ist sicher auch in der doch nachlassenden Qualität begründet.

„Jahrgangstreffen. Josef Ignaz Mildorfer und seine Zeitgenossen“ nennt Andreas Gamerith seinen, dem modernen Kirchenmaler Wolfram Köberl gewidmeten Beitrag und vier Namen: neben Mildorfer Johann Lukas Kracker (1719-1779), Johann Baptist Wenzel Bergl (1719-1789) und Johann Martin Schmitt gen. Kremerschmidt (1718-1801) – und warum nicht Johann Gabriel Molinarolo (1721-1780)? Bei dem in Wien als Bildhauersohn geborenen, aber zumeist ausserhalb tätigen Johann Lukas Kracker führt er den 12jährigen Akademiebesuch allerdings ohne Wettbewerbsteilnahme und auch sonstige Beziehungen zur Akademie an. Bei dem von Böhmen gebürtigen Maulbertsch-Freund Bergl erwähnt er wohl die 1749 erfolgte Immatrikulation und die erfolgreichen Wettbewerbsteilnahmen 1751 (2.Preis), 1752 (1.Preis) des anscheinend erst ab 1758 selbständig aufgetretenen Malers.

Über die späteren vergeblichen Annäherungsbemühungen (1771) an die Akademie des sicher mit seinen phantastischen Wanddekorationen erfolgreichen Bergl lässt sich der Autor nicht aus. Zu Kremers Schmidt betont er die eher unakademischen Anfänge und die spätere Ehre (1768) der Mitgliedschaft in der Kupferstecherakademie. Die Beurteilung seines Werkes mit einer „sentimentalischen Grundstimmung ... als Impulsgeber des Biedermaier“ kann der Rezensent bei den religiösen Malereien nicht teilen. Mildorfers akademischer, hofbefreiter Lebensweg wurde schon oben geschildert. Die vier Altersgenossen werden noch folgendermassen charakterisiert: Kracker monumentaler Freskant „barocken Schlages“, Bergl der Exzentriker und Dekorateur, der ruhige Schmidt, Mildorfer von 1743-1753 „Impulsgeber“ und Gegenposition zu Paul Troger, was er im Abschnitt „Lehrer und Antithese“ weiter ausführt. Troger sei für den epigonalen Kracker dauernd Vorbild, für Bergl und Schmidt nur „Inspiration en passant“ gewesen. Sein Einfluss auf Mildorfer wäre in dessen Entwicklungsphase erfolgt, nach Anton Roschmann sogar durch eine erneute Lehrzeit. Die weiche Modellierung Trogers werde bei ihm härter, schroffer. Sein starkes, bewusstes Hell-Dunkel in Hafnerberg sei ein „Affront gegenüber dem harmonischen Verhältnis von Licht und Schatten bei Troger“. 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. Nicht richtig nachvollziehbar (zumindest an den Abbildungen) ist Gameriths Positions- bzw. Aspektwechsel in der Kapuzinergruft von unten bzw. auf die mittlere Emporenhöhe und mit der jetzt „vollen illusionistischen Kraft“. Wir haben hier wohl etwas ähnliches vor uns wie bei der an anderer Stelle vom Rezensenten widersprochenen Szene in Aldersbach durch Cosmas Damian Asam. Auffälligerweise sind weder Kracker noch Bergl mit einer Abbildung vertreten.

Der nächste mehr kulturgeschichtliche Beitrag „**Baron Franz von der Trenck und seine Panduren**“ von Mariam Bregorac-Pisk ist deren Geschichte, Bedeutung und Ruf gewidmet. Den Rezensenten hätte neben der Tagesaktualität, dem Pittoresken und dem

unzivilisiert-wilden Äusseren dieser Söldnertruppe interessiert, wer der Initiator für die Panduren-Grafik-Adaptionen und dessen Motivation gewesen sein könnten. Alle sind nicht signiert und stammen aus dem Tiroler Umkreis [Meran, Sammlung Profanter].

Dies könnte Maie Hohns zweiter Beitrag **„Mildorfer als Schlachten- und Pandurenmaler“** vielleicht klären helfen. Der Vater Michael Ignaz soll schon ein „beschlagener Schlachtenmaler“ gewesen sein. Von den bekannten 21 Panduren-Darstellungen (14 in Kloster Neustift) dienten 12 zur Innenausstattung der Sommerfrische der Neustifter Propstei (Auftrag Abt Anton Steigenberger, reg. 1737-1767) dazu fünf Panduren im Kroatischen Historischen Museum Zagreb als Varianten. Die Übernahme der kolorierten Kupferstiche (angeblich auch erst um 1742) erfolgte teilweise seitenverkehrt. Die Panduren sind wohl mit Verve oder Duktus flott gemalt, aber teilweise von äusserlicher Art ohne viel Verständnis für Anatomie (z.B. Tafel 12 und 1), sodass auch eine Gehilfenarbeit nicht auszuschliessen ist. Auf alle Fälle sind die teilweise signierten und datierten eher nächtlichen Schlachtenbilder, die zeitweise Antonio Guardi zugeschrieben waren, von unvergleichlich höherer künstlerischer Qualität [die Hände kommen auch nicht mehr wie aus der Wurstfabrik].

Der nächste Beitrag von Maie Hohn ist unter dem Titel **„Mildorfer und die Wiener Akademie“** dem Akademiker Mildorfer gewidmet und bringt die bekannten Preisprotokolle (1741 und 1742) unter Jacob van Schuppen, von dem eine Original-Vorlage einer Aktstudie mit Satyr und danach eine anonyme Schülerkopie abgebildet sind, sowie zwei Mildorfer zugeschriebene Aktstudien (Taf. 28 u.29) angeblich nach der Art der „Brustwarzenbehaarung“ (wie auch teilweise beim sogenannten Trogerschen Skizzenbuch im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg). Eine weitere bislang unpublizierte Zeichnung eines männlichen Doppelaktes (Flötist und Schlafender) wird dem Akademie-Umfeld zugeordnet aber nicht Mildorfer direkt. Leube-Payer bringt 2011 dagegen zwei auch M. Donner zugeschriebene, ganz andersartige, gedrunge-muskulöse Akte (Abb.175, 176). Es wäre schön, wenn die Wiener Akademie ihre barocken Vorlagen- und Schülerzeichnungen digitalisieren und leicht zugänglich machen könnte. Die von den Professoren bestimmten Stellungen hatten natürlich auch einen typisierenden An- bzw. Verwendungscharakter. Über den wohl auch altersmässigen Rangunterschied der ersten Klasse (Troger) und zweiten Klasse (Mildorfer) im Jahre 1745 kommt die Autorin zum Vorbildcharakter Paul Trogers für Mildorfer, wobei sie zu Recht erwähnt, dass eine Beziehung zwischen beiden nicht dokumentiert ist. Trotzdem führt sie zum Beweis eine

mit Mildorfer nachträglich bezeichnete vergrößerte (vergrößernde) Kopie [Taf. 31/32 mit einem eher klassizistischen Männerakt auf der Rückseite: von Joseph Schöpf?, vgl. auch die aber sicher nicht von Troger stammende Zeichnung, Innsbruck Ferdinandeum, bei Leube-Payer 2011 als Abb.170] eines Paul Troger zugeschriebenen Bleigriffelentwurfes für ein unbekanntes Fresko (?) an. Im Gegensatz zu der Autorin würde der Rezensent beide Entwürfe Troger bzw. seiner Werkstatt geben wollen. Für die Schwierigkeit in der Händezuweisung bringt Maike Hohn noch eine Ölskizze „Offenbarung des Messias aus der Jungfrau“, die nach Franz Matsche 1989 als Entwurf Trogers von 1729 für das Chorkuppelfresko der Englischen Fräulein in Sankt Pölten (Johann Kronbichler: „Paul Troger“, Berlin 2012, S.423 als Mildorfer wie schon 1980 versuchsweise durch Elfriede Baum, zuvor als J.E. Holzer, C. Sambach, Fanz Carl Palko) angesehen wurde. Die Autorin verweist dabei auch auf die bislang unpublizierte Dissertation von Andreas Gamerith („Das Werden von Ikonologie ...“ 2017). Den Wandel von räumlichem Freskoentwurf zum (autonomen) Skizzenbild („Gemälde“) durch eine Puttenzugabe kann der Rezensent nicht wirklich nachvollziehen.

Zur offiziellen Tätigkeit Mildorfers an der Akademie ab 1751 bis Herbst 1759 wird nichts neues mitgeteilt. Die Autorin fragt sich, wie Mildorfer daneben seine eigenen Aufträge hatte ausführen können. Es gab ja Ferienzeiten (Februar, März und September). Viele Studierende besuchten nur in der kalten Jahreszeit die Akademie. Wie Mildorfer in seiner Professorentätigkeit (Aktstellung, Aktzeichnungs-Korrektur, Wettbewerbe u.ä.) oder eher durch seine eigenen Werke wie Hafnerberg zum „Wiener Akademiestil“ beigetragen hat, ist eigentlich nicht bekannt. Es gab und gibt bis jetzt keine offiziellen Vorlagenzeichnungen von ihm (im Gegensatz zu Jakob van Schuppen, Johann Matthias Donner, später Jakob Matthias Schmutzer). Dass Mildorfer, der 1742 schon den ersten Preis errungen hatte, sich nochmals 1745 bei dem annocierten, aber wegen der Akademieschliessung dann doch nicht durchgeführten Wettbewerbsthema sich zu einem Entwurf herausgefordert gefühlt hätte, ist schwer nachzuvollziehen, auch wenn die Karlsruher Variante „Saul bei der Hexe von Endor“ mit „IM“ bezeichnet sein soll. Hat Mildorfer je eine Architekturhintergrundskulisse [vgl. Fertöd, Schlosskapelle, Mitarbeit Wiedons?] gemalt?. Der Rezensent bleibt bei Troger-Umkreis. Zusammen mit dem Preisstück Maulbertschs von 1750 (Taf. 38), der Probe und dem Wettbewerbsstück von Franz Sigrist 1753 (Taf.36, 37) und dem Preisstück Mildorfers 1742 (Taf. 27) ist leider nur rudimentär und nicht chronologisch die Entwicklung des ‚Wiener Akademiestiles‘ exponiert.

Um den klassizistischen Stil Daniel Grans gegenüber dem der expressiveren Paul Troger und Franz Anton Maulbertsch abzusetzen, bringt die Autorin eine qualitativ bescheidene, unbezeichnete, von Maria Theresia angekaufte ‚Hl. Familie‘ von ersterem aus dem Jahre 1747 gegenüber einer nahsichtigen Szene mit ‚Joachim und Anna‘ von Paul Troger um 1730 und der etwas Bergl-artigen unbezeichneten ‚Hl. Sippe‘ von Maulbertsch um 1755 (eher um 1752). Mildorfer würde dabei „eine Scharnierfunktion“ (nach beiden Richtungen?) ausüben allerdings ohne ein anschauliches Beispiel (‚Jüngstes Gericht‘? Wilten 1748) durch „formale Zuspitzung der Figuren Trogers“.

Abschliessend wird noch einmal die Frage nach dem Grund für den Ausschluss aufgeworfen, der neben Mildorfer auch Franz Christoph Janneck, Balthasar Ferdinand Moll, Gabriel Molinarolo getroffen hatte, was wie gesagt wohl eher auf eine Ablehnung des ‚aufgedrückten‘ neuen Direktors M. Van Meytens zurückzuführen ist, wie auch die Autorin vermutet.

Von Maie Hohn stammt auch der Beitrag „**Mildorfers Aufträge für Kirche, Adel und Bürgerliche**“ beginnend mit dem Auftrag von Neustift gleich nach dem Akademiepreis 1743 (Ablieferung durch den Vater 1744), dann das frühere kleine Hochaltarblatt in Telfs, 1742 mit einem noch kleineren Entwurf jetzt in der Sammlung, Stift Altenburg, den die Autorin auch wegen sichtbarer Umrisslinien als (spätere) Adaption für den privaten Gebrauch ansieht – der Rezensent als noch abgeänderter Entwurf. Gegenüber dieser gemässigten Madonna soll eine unpublizierte, unbezeichnete, nahsichtige Schmerzensmutter (Taf. 47) mit einem meditativen Stillleben von drei Passionsgegenständen (Dornenkrone, Nagel und Würfel) mit den aufgeblasenen Wurstfingern (vgl. Panduren) von Mildorfer stammen wenigstens versuchsweise. Die Vergleiche mit dem Hochaltarblatt von Telfs (Taf.45) sind nicht überzeugend. Der von 1741 bis 1755 dauernde dekorative Auftrag der Wallfahrtskirche Hafnerberg (nahe Mariazell) (Abb. S.134) wird als privat bürgerlich wenngleich unter Einfluss des geistlichen Sohnes des Stifters dargestellt. Der wallfahrtliche Programmentwurf wird aber dem Abt von Mariazell unterstellt. Nach einer früheren Entwurfsskizze mit bittenden Pilgern und stürzenden Lastern (Taf. 49) soll anfänglich eine Marienkrönung und nicht nur eine Himmelsaufnahme intendiert gewesen sein.

Das ursprünglich wohl signierte und mit 1748 datierte ‚Jüngste Gericht‘ (Taf.48) für den Spitalfriedhof, jetzt Stift Wilten, Innsbruck ist kompositorisch eines der interessantesten und gewagtesten Bilder Mildorfers. Der in St. Ulrich, Wien hängende, beschnittene

„Abschied der Apostel Petrus und Paulus“ um 1750 wird wenigstens mit dem bekannten Entwurf in Nürnberg und einem erst Maulbertsch zugeschriebenen weiteren in Rozemberk/Tschechien, der eher auf eine gemäldehafte Studie hinweist, dokumentiert.

Es folgen die adeligen Auftraggeber wie die Esterhazy, aber natürlich v.a. die Herzogin von Savoyen geb. Liechtenstein, die die Kreuzkapelle im Stephans-Dom mit einem Wand-Altarfresko einer „Auferstehung Christi“, wie eine bekannte anonyme Zeichnung in der Sammlung Rossacher (Taf.52) nachweist, ausstatten liess. Der abgebildete Stich von 1832 gibt aber schon den regotisierten späteren Zustand (Kreuzigungs-Relief?) wieder. Maïke Hohn muss aber konstatieren, dass keine weiteren visuellen Spuren Mildorfers von Aufträgen der Herzogin erhalten sind z.B. Malereien in der Ritterakademie 1748, Damenstift bei den Ursulinen?).

Wie in der Monographie von Leube-Payer folgt der Abschnitt mit den kaiserlichen Aufträgen (Burgtheater 1748, Kärntnertheater 1762/63, Menageriepavillon Schönbrunn 1751/52 oder 1759?, Kapuzinerkrypta 1753/54). Für letzteres werden die beiden etwas abweichenden Vorentwürfe (Taf.55,56) sowie zwei weitere gezeigt, wovon der erste „Tanz der Salome“ (Taf.57) weder lokalisierbar ist, noch eine hier erstmals publizierte Zeichnung mit „Aeneas und Dido“ (Taf. 58) sogar thematisch genau bestimmt werden kann. Der Rezensent hält auch die Zuschreibung an Mildorfer nicht für zwingend (Joseph Ignaz Appiani scheidet auf alle Fälle aus) selbst bei dem Monogramm „JM“. Ob der Schleppenträger mit Flügelhut(?) den kindlichen Merkur darstellt, und ob das Ganze in Karthago spielt ohne die Gefährten des Aeneas nur mit einem müden gegenüber liegenden Satyr erscheint doch sehr zweifelhaft.

Es folgen die vier alttestamentlichen Engelsbilder (Taf. 59-62) jetzt in der Hofburg Brixen angeblich aus Schloss Wolfsturn bei Mareit/Südtirol. Der Rezensent vermutet eher ein klösterliche Herkunft. Sie sind alle unbezeichnet und werden von der Autorin in die späten 1740er Jahre datiert. Der Rezensent würde eher eine Nähe zum Hochaltarbild von Telfs 1742 annehmen und in den gummiartigen Körpern sogar einen Einfluss von Federico Bencovich vermuten.

Zum Schluss kommt nochmals das aus Schwechat stammende, von einem bürgerlichen, wengleich später geadelten Auftraggeber bestellte Bild zu Wort. Im Rückblick wird Mildorfer eine exemplarische ja künstlerische Vielseitigkeit unterstellt. Aber fehlen nicht das Porträt (bis auf den geistlichen Bauleiter und Stiftersohn von Hafnerberg?), auch Grafik oder Entwürfe für Grafik wie Thesenblätter u.ä.?

Im „Anhang“ werden von Ulrike Hirhager und Eva Schober die Akten des Universitätsarchivs der Akademie der bildenden Künste Wien zu Joseph Ignaz Mildorfer teilweise als Facsimilie aufgelistet: D-1 Prämienprotokolle 1741-42; D2-3: 1749 als Lehrherr von Ignaz Kazl von Wien, Tischlersohn (auch schon bei Leube-Payer); D4-15: von 1751-1759 in den Verwaltungsakten (D 4: Liste der Akademiker vom 22.2.1745: 2. Klasse; D 5: Beschwerde M. Unterbergers, E.F. Angsts, J. Schletterers, C. Sambachs und zuletzt J. Mildorfers gegen die Berufung Ferdinand Astorfers zum Vizedirektor; D 6-7: 1751 Wahl zum Professor noch als Assoziierter; D 8-9: 1751: Rektor- und Professorenwahl; D 10 1754: Professorenwahl; D 11: 1757 Professorenwahl, Maulbertsch nur 3 Stimmen; D 12: 1759: Steuerbelastungen, Ausschluss; D 13: 1770: Bewerbung um das Direktorat als k.k. Academiemahler; D 14-15: Jakob Matthäus Schmutzer lernte die Anfangsgründe bei Professor Mühldorfer; 1820: 50 Vorlagen von Angst, Aigen, Mühldorfer, Sambach und anderen Künstlern).

Es folgen wie üblich noch das Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur, die Kurzbiographien der Autoren, eine Liste der Leihgeber, das Impressum und der Fotonachweis.

Wenn man einen Rückblick wagen darf, erscheint der gewählte Zusatz „Rebell“ für Mildorfer doch etwas überzogen. Er war wie vielleicht sein Trauzeuge und Pate seiner Kinder Balthasar Moll und wie Molinarolo (man vgl. den Skandal von 1750) kein einfacher Charakter. Die Nichtteilnahme am Freiwilligenkorps 1741 hatte keine Konsequenzen und der Akademieausschluss 1759 hatte ziemlich sicher nur etwas mit der Person von Martin van Meytens und dessen Ernennung zum Akademiedirektor zu tun. Die Rolle Mildorfers bei der Entwicklung des ‚Wiener Akademiestiles‘ bleibt immer noch unklar. Die Ausstellung und der Katalog lassen folgende stilistische Entwicklung bei Mildorfer erkennen: in den Anfängen und v.a. in der sakralen Malerei findet sich noch das Tiroler Erbe seines Vaters. Die nicht wirklich für Mildorfer gesicherte Panduren-Serie ist künstlerisch gesehen eher schwach, eigentlich nach dem Akademiebesuch undenkbar. Die teilweise 1742 datierten und signierten Schlachtendarstellungen sind malerisch-lichtmässig-skizzenhaft effektiv und von venezianischer und manieristischer Malerei beeinflusst. Einige frühere Altarbilder sind dagegen relativ glatt gemalt. Während das Preisstück und teilweise die männlichen Akte in Hafnerberg Troger an rustikaler Muskulosität übertreffen, taucht wie in den eher um 1745 zu datierenden nächtlichen alttestamentlichen Engelsszenen eine manieristische Längung und eine übertriebene Gestik auf. Bis ca. 1750 scheint das barocke auch

semantische Hell-Dunkel vorherrschend zu sein. Danach erfolgt eine ‚Aufklärung‘ und eine (ökonomische?) Vereinzelung der Figur, wobei aber leider zumeist keine Verspannung des gewachsenen aber leeren Luftraumes erreicht wird. Er bleibt leer, in der Schlosskapelle von Fertöd (1764) glücklicherweise mit einer (eigenhändigen?) Architekturfolie. Mildorfers Figuren haben eine Tendenz zu gummiartigen gelenklosen Schwüngen. Der künstlerische Abfall nicht nur wegen des Erhaltungszustandes bald nach 1750 ist unverkennbar. Man vergleiche damit Tiepolos nach 1745 einsetzende ‚Ausräumungen‘. Von daher müsste oder dürfte das vorzügliche Bild aus Schwechat eigentlich kaum nach 1755 entstanden sein. Mit dem ‚Abschied der Apostel Petrus und Paulus‘ für St. Ulrich um 1750 kommt Mildorfer Maulbertsch und Co. (Bergl) recht nahe.

Das einleitende Urteil Füsslis lässt sich anhand der ausgestellten bzw. erhaltenen Werke nicht richtig veri- oder falsifizieren. Die von Maike Hohn festgestellte, manieristische Überspanntheit-Übertreibung des ‚Wiener Akademiestils‘ findet sich bis ca. 1750 in dem Kuppelfresko in Hafnerberg, die phanstatische Hell-Dunkel-Komposition mit inversiven Repoussoirelementen im Bild in St. Ulrich. Alle diese Elemente sind aber auch schon bei Troger angelegt. In der Ausstellung aber auch im Katalog fehlen die Vorläufer und Altersgenossen Mildorfers, zu denen unbedingt der malerische Plastiker und Professorenkollege Jakob Gabriel Molinaolo (Müller, 1717-1780) gezählt werden muss. Ansonsten ist die Kuratorin bei diesen vorrangigen Gross- und Freskomalern ausstellungsmässig natürlich eingeschränkt. Auf dem heiklen Feld der Handzeichnungen gibt es jetzt einige Zuschreibungsversuche. Die ungesicherten Panduren (vgl. Kaufrufe, Landsknecht- oder Commedia-dell'arte-Darstellungen u.ä.) und die gesicherten Schlachtenbilder von 1742 bekommen ein zu grosses Gewicht, da sie nur Episoden um 1742 darstellen. Bedauerlicherweise sind nicht wie von J. v. Schuppen, Matthias Donner oder Jakob Schmutzer akademische Vorlagen von Mildorfer gesichert um seine Wirkung als Professor besser zu erahnen oder einschätzen zu können. Die Exponate und die darunter die nur zugeschriebenen eher schülerhaft wirkenden Aktzeichnungen (Taf.28-30) lassen wie gesagt die Mildorfer von Füßli zugeordnete Rolle leider nicht erkennen.

(Stand: 18. Oktober 2019)

Hubert Hosch

kontakt@freieskunstforum.de