



universität  
wien

# MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Joseph Ignaz Mildorfers Schlachtenbilder  
und sein Verhältnis zu den Wiener Zeitgenossen“

Verfasserin

Desirée Müller, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt: Masterstudium Kunstgeschichte

Betreuerin: ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel



## Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>EINLEITUNG</b> .....	<b>4</b>
<b>2</b>	<b>HISTORISCHER HINTERGRUND: DER ÖSTERREICHISCHE ERBFOLGKRIEG (1740-1748)</b> .....	<b>8</b>
2.1	Maria Theresias ungarisches Heer .....	10
2.2	Die Darstellung der Ungarn im österreichischen Erbfolgekrieg .....	12
<b>3</b>	<b>DEFINITION UND ENTWICKLUNG DER SCHLACHTENMALEREI</b> .....	<b>16</b>
3.1	Definition der Schlachtenmalerei .....	16
3.2	Entwicklung der Schlachtenmalerei .....	18
3.3	Kategorisierung des Schlachtenbildes .....	21
3.4	Schlachtenbildmalerei des 18. Jahrhunderts .....	26
<b>4</b>	<b>MILDORFERS BATAILLEN IM KUNSTHISTORISCHEN KONTEXT SEINER ZEIT</b> .....	<b>28</b>
4.1	Forschungsstand zu Mildorfers Bataillen .....	29
4.2	Beeinflussung Mildorfers durch die Maler der Wiener Akademie .....	31
4.2.1	Exkurs: Das Akademiepreisgemälde „Kain erschlägt Abel“ und weitere Werke Mildorfers als Indikatoren des von Troger eingeleiteten expressiven Malstils .....	35
4.1	Beeinflussung Mildorfers durch in Wien bekannte Historienmaler .....	37
4.1	Beeinflussung Mildorfers durch italienische Maler .....	40
4.2	Mildorfers Bataillen im Verhältnis zur Druckgraphik und den öffentlichen Medien .....	43
4.3	Mildorfers Bataillen als Inszenierung und Karikatur .....	53
4.4	Der mögliche Einfluss berühmter Gemäldesammlungen in Wien .....	56
4.4.1	Die Galerie Liechtenstein .....	58
4.4.2	Die Sammlung des Prinzen Eugen von Savoyen .....	71
<b>5</b>	<b>KATALOGTEIL</b> .....	<b>78</b>
5.1	Allgemeines .....	78
5.1	Husaren erobern eine bayerische Fahne .....	78
5.2	Nächtlicher Überraschungsangriff auf die Bayern .....	80
5.3	Beraubung gefallener Bayern .....	82
5.4	Schlacht von Schärding .....	83
5.5	Schlüsselübergabe nach der Kapitulation Münchens .....	85
5.6	Weitere Pandurendarstellungen .....	87
5.7	Die Pandurentafeln .....	88
<b>6</b>	<b>ZUSAMMENFASSUNG</b> .....	<b>91</b>
<b>7</b>	<b>LITERATURVERZEICHNIS</b> .....	<b>93</b>
7.1.1	Ausstellungskataloge .....	102
<b>8</b>	<b>ABBILDUNGSNACHWEIS</b> .....	<b>105</b>
<b>9</b>	<b>LEBENS LAUF</b> .....	<b>107</b>

### 1 Einleitung

Joseph Ignaz Mildorfers Schlachtenbilder und Husarendarstellungen werden als herausragende Werke, die einen gesonderten Stellenwert in der Wiener Historienmalerei einnehmen, bezeichnet.<sup>1</sup> In meiner Arbeit sollen seine Bataillen genau untersucht und mit zeitgenössischen Wiener Malern verglichen werden, um zu dokumentieren, in welchem Verhältnis er zu ihren Werken stand und wo die Ursprünge seiner expressiven Art der Schlachtenbildmalerei liegen könnten. Infolge dessen muss der mögliche Einfluss durch seinen Lehrmeister Paul Troger sowie durch zeitgenössische Schlachtenmaler, die in Wien tätig waren, reflektiert werden. Bezüglich der möglichen Vorbildwirkungen durch seinen Vater können nur Hypothesen aufgestellt werden, deren Verifizierung nicht möglich ist.

Im weiteren Verlauf meiner Arbeit werden die Einflussnahmen jener Bataillennmaler diskutiert, deren Werke Mildorfer in den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein und des Prinzen Eugen von Savoyen gesehen haben könnte, in deren Häuser er Mitte des 18. Jahrhunderts als Hofmaler tätig war. Um die Schlachtenbildmalereien Mildorfers mit anderen Kriegs- und Gefechtsdarstellungen zu vergleichen, ist es wichtig, die Gattung der Schlachtenmalerei genauer zu untersuchen. Dabei werden unter anderem die Schlachtenbildmodelle von Liselotte Popelka (1984) und Matthias Pfaffenbichler (1987) vorgestellt und analysiert. Anschließend wird unter Berücksichtigung der besonderen Charakteristika von Mildorfers Werken, selbstständig ein Modell erstellt. Einen wichtigen Einfluss scheint auch die Druckgrafik auf den jungen Maler ausgeübt zu haben. Diese Vermutung wird in einem weiteren Kapitel diskutiert. Mildorfers Bataillen entstanden, als der Krieg und seine Folgen unmittelbarer Alltag waren. Die Berichte im Wienerischen Diarium<sup>2</sup> waren ein zentrales Medium, um über den Verlauf des Krieges informiert zu werden und ermöglichen daher entscheidende Einsichten zum kulturgeschichtlichen Hintergrund von Mildorfers unmittelbarer Lebenswelt. Berichte von Kriegsgeschehen, Überfällen, Überraschungsangriffen und Ähnlichem wurden ebenso im Wienerischen Diarium den damaligen Rezipienten mitgeteilt. Jene Themen also, die Mildorfer in seinen Schlachtenbildern darstellt, wodurch der mögliche Einfluss öffentlicher Berichte auf ihn ebenfalls untersucht werden muss. Kupferstiche von Schlachten waren in dieser Zeit gefragt und wurden gesammelt. Martin Engelbrecht<sup>3</sup> verlegte in Wien Kupferstiche von Panduren

---

<sup>1</sup> Leube-Payer 2011, S. 18.

<sup>2</sup> Das Wienerische Diarium wurde 1703 gegründet und trägt seit 1780 den Namen Wiener Zeitung.

<sup>3</sup> Martin Engelbrecht war ein Augsburger Kupferstecher und Kunstverleger. Er arbeitete in Augsburg mit seinem Bruder Christian als Ornament- und Vedutenstecher. Insgesamt fertigte er mehr als 6000 Stiche, die Stadtansichten, Ornamentstiche, Bildnisse, militärische und geschichtliche Ereignisse sowie allegorische

und Husaren, den gefürchteten und zugleich bewunderten Hilfsvölkern Maria Theresias. Von Jacob Matthias Schmutzer<sup>4</sup> erschien 1768 eine Kupferstichserie mit Darstellungen der Kavallerie Maria Theresias. Besonders Engelbrechts Stiche waren begehrt und hatten dadurch auch einen sehr guten Absatz.<sup>5</sup> Einzelne Panduren-, Tolpatschen- und Husarendarstellungen finden sich neben den zu thematisierenden Schlachtenbildern auch in Mildorfers Werk. Sie werden deshalb in dieser Arbeit als Teil der Schlachtenbildmalerei behandelt und untersucht. Es ist wahrscheinlich, dass der junge Mildorfer auf die Bedürfnisse seiner Zeit reagierte, wodurch er sich auf Bilder fokussierte, deren intendierte Wirkung mit den Bedingungen des Marktes korrelierten. Die Existenz eines hypothetischen Kundenkreises, der Ölmalerei verlangte und Kupferstiche ablehnte, allerdings in Ermangelung finanzieller Möglichkeiten keine Werke namhafter Schlachtenbildmaler erwerben konnte, wird im Verlauf der Arbeit erörtert. Ebenso wird die Vermutung diskutiert, ob sich Mildorfer an Werken von Antonio Guardi, Philip Wouberman oder Jacques Courtois orientierte, welche sich sowohl in der liechtensteinischen als auch der savoyischen Sammlung befanden.

Ein paar Zeilen sollen den Fundamenten der Karriere des jungen Malers gewidmet werden: Joseph Ignaz Mildorfer wurde im Jahr 1719 als Sohn des Malers Michael Ignaz Mildorfer in Innsbruck geboren. Sein Großvater Simon Mildorfer war ebenfalls als Maler tätig und besaß seit 1677 einen Freibrief, wodurch es ihm gestattet war, eine Malerwerkstatt zu betreiben.<sup>6</sup> Die Familie Mildorfer lebte in einem Künstlerviertel am Innrain, welches zwei Jahre vor Joseph Ignaz Mildorfers Geburt entstanden war und den Kontakt zahlloser Maler, Bildhauer und Architekten zu der Familie begünstigte.<sup>7</sup> Es ist denkbar, dass zwischen Joseph Ignaz Mildorfer und anderen Künstlern des Viertels schon sehr früh ein reger Austausch stattfand. Zu erwähnen ist an dieser Stelle, dass sich in der Werkstatt seines Vaters unter anderem auch

---

Darstellungen abbildeten. Engelbrechtsche Kupferstichserie der Hilfsvölker Maria Theresias (*Theatre de la milice etrangere*; Schaubühne verschiedener in Teutschland bishero unbekannt gewester Soldaten von ausländischen Nationen) war berühmt. Die Serie umfasst etwa 150 Einzelblätter mit Darstellungen irregulärer Truppen aus der Zeit des Österreichischen Erbfolgekrieges. Jedes Blatt ist mit einem erklärenden Vierzeiler versehen, der Eigenarten der dargestellten Krieger hinweist. Durch ihre „Kostümierung“ erscheinen die repräsentierten Figuren fast wie Theaterschauspieler. Engelbrechts Serie bediente die Nachfrage nach „exotischem“ Bildmaterial. Sein Erfolg spiegelt sich in seinen zahlreichen Nachahmern wieder. Vgl. Schott 1924, S. 14 – 15, und Popelka 1980, S. 45.

<sup>4</sup> Jacob Mathias Schmutzer war ein österreichischer Kupferstecher und Maler. Er machte unter anderem in Wien eine Ausbildung zum Kupferstecher. 1766 gründete er die Wiener Kupferstecherakademie, deren Leiter er wurde. Allmayer-Beck 1983, S. 34.

<sup>5</sup> Vgl. Schott 1924, S. 14 u. 116.

<sup>6</sup> Vgl. Leube-Payer 2011, S. 27.

<sup>7</sup> Beispielsweise wäre die nachhaltige Zusammenarbeit mit der Familie Moll zu erwähnen, mit der die Familie Mildorfer schon über Generationen für verschiedene Aufträge zusammenarbeitete. Die Gestaltung seiner plastischen Figuren könnte möglicherweise bereits sehr früh durch den Kontakt mit der benachbarten Bildhauerfamilie Moll geprägt worden sein. Mildorfer zeigte sich jedoch auch von italienischen Meistern beeinflusst, deren Werke er möglicherweise bereits in der Werkstatt seines Vaters, spätestens aber in der Werkstatt Trogers gesehen hatte. Vgl. Hye 1980, S. 99.

Materialien aus der Werkstatt Josef Waldmanns befunden haben, was durch die Tatsache, dass Joseph Ignaz Mildorfers Mutter die Witwe Josef Waldmanns war, nachvollziehbar wird. Michael Ignaz Mildorfer war als Freskant, Altar-, Tafel-, Schlachtenbildmaler und Kupferstecher bekannt.<sup>8</sup> Es verwundert also nicht, dass sein Sohn schon früh mit dem Medium der Schlachtenbildmalerei vertraut gemacht wurde.<sup>9</sup> Bisweilen ist allerdings kein erhaltenes Schlachtenbild aus der Hand seines Vaters verzeichnet.<sup>10</sup> Leider sind Michael Ignaz Mildorfer zuschreibbare Werke nur äußerst selten im öffentlichen Kunstraum wahrzunehmen. Meist handelt es sich um Darstellungen der Heiligen Familie, die für den methodischen Vergleich mit den Werken seines Sohnes ungeeignet sind. Höchstwahrscheinlich gibt es zahlreiche Werke Michael Ignaz Mildorfers, die nicht als solche erkannt wurden.<sup>11</sup> In Tirol könnte Joseph Ignaz Mildorfer vor allem aber auch in Kirchen und Festsälen die Werke anderer Meister gesehen haben.<sup>12</sup> Im Jahr 1740 begab er sich nach Wien und wurde Mitglied der „Hof-Academie der Mahlerey, Bildhauerey und Baukunst“. Bereits ein Jahr darauf gewann er den kleinen Zeichenwettbewerb der Akademie, worauf 1742 der Gewinn des großen Maleriewettbewerbs mit seinem Werk „Kain erschlägt Abel“ (Abb. 1) folgte. Dadurch erhielt Mildorfer, wie bereits sein Großvater zuvor, einen Freibrief, der es ihm ermöglichte, eine Laufbahn als freischaffender Maler zu beginnen. Als festes Mitglied der Akademie ist Mildorfer ab dem Jahr 1745 verzeichnet. In diesem Zeitraum war er

---

<sup>8</sup> Vgl. Nagler 1840, S. 292.

<sup>9</sup> Üblicherweise besaßen barocke Malerwerkstätten neben ihren eigenen, einen großen Vorrat an Skizzen, Bildern und Kupferstichen unterschiedlichster Herkunft und Alters, welche sie als Vorlagen nutzten. Wie bereits erwähnt zeigten sich Tiroler Maler Anfang des 18. Jahrhunderts stark durch einen expressiven, italienisch geprägten Stil beeinflusst. Dieser Umstand könnte auf den „Frieden von Utrecht“ im Jahr 1713 und die dadurch bedingte Öffnung der Grenzen zurückzuführen sein, infolge derer sich ein zunehmend oberitalienischer Einfluss bemerkbar machte. Vgl. Leube-Payer 2011, S. 47.

<sup>10</sup> Die bekannten Werke Michael Ignaz Mildorfers sind nur zum Teil signiert. Im Jahr 2007 wurde eine Federzeichnung unter der Betitelung „Allegorie des Zorns“ in einer Auktion der Berliner Galerie Bassenge aufgerufen (Abb. 80, URL:<http://www.liveauctioneers.com/item/3677188>. Auktion vom 8.6.2007, Lot:6299), die zwar Michael Ignaz Mildorfer zugeschrieben wurde, deren tatsächliche Urheberschaft allerdings zweifelhaft ist. Das Tuschebild wurde erst nachträglich mit „Michael Ignaz Mildorfer“ beschriftet, wodurch die Autorschaft äußerst problematisch ist. Darüber hinaus lässt dieses Werk nur marginale Vergleiche mit Joseph Ignaz Mildorfers Werk „Kain erschlägt Abel“ (Abb. 1) zu. Ein expressiver Zweikampf, in dem eine Person hilflos am Boden liegt, während die andere mit wütendem Blick zum tödlichen Hieb ausholt, ist aber in beiden Bildern vorzufinden. Selbst das Tiroler Landesmuseum besitzt nur zwei Bilder von Michael Ignaz Mildorfer, die aber keine Kampfscenen, sondern sakrale Themen beinhalten. Es gibt jedoch ein Motivbild der Gräfin Künigl in der Gruftkapelle von Ehrenburg aus dem Jahre 1712, welches im Hintergrund die Reiterschlacht von Belgrad darstellen soll. Ringler vermutet in diesem Werk die einzige überlieferte Bataille Michael Ignaz Mildorfers. Ringler 1973, S. 159.

<sup>11</sup> Seine bekannten Werke mit noch nicht zugeschriebenen Schlachtenbildern namentlich unbekannter Maler zu vergleichen, um dadurch sein Oeuvre zu vervollständigen, wäre als Fortführung dieser Arbeit denkbar.

<sup>12</sup> Cosmas Damian Asam (1686-1739) fertigte beispielsweise von 1722-1723 einen Freskenschmuck im Neubau der Innsbrucker Pfarrkirche St. Jakob an, der die Malerei Tirols nachhaltig beeinflusst haben soll. Durch die Befreiung der Malerei aus den Stuckumrahmungen legte Asam einen wichtigen Grundstein für die spätere Entwicklung der Tiroler Malerei. Vgl. Leube-Payer 2001, S. 30.

vermutlich auch als Schlachtenbildermaler tätig.<sup>13</sup> Österreich befand sich zu dieser Zeit im Erbfolgekrieg, dessen Folgen die künstlerische Auftragssituation veränderte und wohl auch Mildorfer zwang, nach alternativen Einnahmequellen zu suchen. Diese könnte er in der Schlachtenmalerei gefunden haben. Der junge Künstler schuf Werke von „aufrührender Intensität“<sup>14</sup>, welche sich von jenen seiner Kollegen an der Akademie deutlich unterschieden. Wahrscheinlich konnte Mildorfer gerade durch seine expressiven Bilder auf sich aufmerksam machen. Dieser Umstand trug 1751 mit Sicherheit zu seiner Berufung als Hofmaler der Herzogin Emanuela von Savoyen bei, und bewirkte infolge dessen auch eine lang anhaltende Zusammenarbeit mit den verschiedenen Zweigen der Familie Esterházy. 1751 erhielt er eine Professur an der Malerakademie in Wien.

Seine Schlachtenbilder entstanden bereits in der Frühphase seines künstlerischen Schaffens, bilden allerdings aufgrund ihrer überschaubaren Anzahl nur einen äußerst geringen Teil seines Oeuvres. Mildorfer fand als Maler bereits zu seinen Lebzeiten in Sammlerverzeichnissen und Kunstlexika Erwähnung.<sup>15</sup> Als Bataillenmaler wird er allerdings erst ab dem 19. Jahrhundert bezeichnet. „*Er malte auch Schlachtstücke, deren einige schätzbar sind*“,<sup>16</sup> heißt es beispielsweise in einem Künstlerlexikon von 1840.

Erhalten sind fünf Bataillen<sup>17</sup> (Abb. 2 – 6) sowie zahlreiche Pandurenbilder, deren Standorte allerdings nur zum Teil bekannt sind. Trotz ihrer vergleichsweise sehr niedrigen Anzahl innerhalb Mildorfers Schaffens ist es wahrscheinlich, dass gerade seine Schlachtenbilder, unter anderem durch die Gleichzeitigkeit des österreichischen Erbfolgekriegs bedingt, einen guten Absatz am damaligen Kunstmarkt hatten, wodurch die Annahme einer größeren Produktion plausibel erscheint.

Im Jahr 1914 begeisterten drei Werke des damals noch „*unbekannten Tiroler Meisters*“<sup>18</sup> in der Barockausstellung von Darmstadt ein großes Publikum und veranlassten den Verfasser des Ausstellungskatalogs, Mildorfers Bataillen als Werke „*mit echt goyanischer Geste*“<sup>19</sup> zu bezeichnen. Kurt Rossacher gelang es 1972 zwei weitere Schlachtenbilder Mildorfers zu entdecken, von denen eines signiert und auf das Jahr 1742 datiert sein soll.<sup>20</sup> So wurde die

---

<sup>13</sup> Vgl. Ebd., S. 32.

<sup>14</sup> Biermann 1914, S. 11.

<sup>15</sup> Im 18. Jahrhundert waren sowohl Joseph Ignaz Mildorfer als auch sein Vater als Maler bekannt. Der Tiroler Kunstsammler Josef von Weinhart (1712 – 1788) erwähnte Mildorfer in seinen Notizen. Hochenegg 1954, S. 21.

<sup>16</sup> Nagler 1840, S. 293.

<sup>17</sup> Bataille kommt aus dem Französischen und bedeutet Gefecht. In dem Liechtensteinschen Archiv finden sich zahlreiche Inventarlisten, die in Französisch verfasst wurden. Die Bezeichnung Bataille findet sich demnach in den französischen, aber auch in den deutschen Schriftstücken und scheint schon sehr früh als „gehobener Ausdruck“ für ein Gefecht verwendet worden zu sein.

<sup>18</sup> Biermann 1914, S. 14.

<sup>19</sup> Ebd., S. 15.

<sup>20</sup> Von diesem Bild gibt es allerdings keine Farbaufnahmen und keine Abbildung der Signatur.

Urheberschaft dieser Werke zwar geklärt, nicht aber, unter welchen Umständen und mit welchem Hintergrund diese ausdrucksstarken Bilder entstanden waren. Gerade diese Eigentümlichkeit von Mildorfers Malerei verhalf nämlich dem durch Paul Troger eingeleiteten, expressiven tirolischen Stil an der Wiener Akademie mit zum Erfolg. Durch Michael Krapf wird die Bezeichnung „Tiroler Antiklassik“<sup>21</sup> als treffende Umschreibung dieses Einflusses eingeführt. Elisabeth Leube-Payer sieht Mildorfers direktes Vorbild im zehn Jahre älteren Antonio Guardi und charakterisiert die Bataillen Mildorfers als Ausnahmewerke der österreichischen Schlachtenbildmalerei in der Mitte des 18. Jahrhunderts.<sup>22</sup>

Das Ziel dieser Arbeit ist zu ergründen, unter welchen Umständen seine expressive Art der Schlachtenbildmalerei entstand, welche das kriegerische Geschehen nicht verherrlichend, sondern abschreckend, dennoch malerisch darstellt. Weiters soll ermittelt werden, ob Mildorfers Bataillen tatsächlich als Ausnahmewerke der Wiener Kunst des 18. Jahrhunderts bezeichnet werden können.<sup>23</sup>

## **2 Historischer Hintergrund: Der Österreichische Erbfolgekrieg (1740-1748)**

Als Kaiser Karl VI. im Jahr 1740 starb, wurde seine Tochter Maria Theresia durch die „Pragmatische Sanktion“<sup>24</sup> zu seiner Nachfolgerin. Als Maria Theresia den Thron bestieg, war das Habsburgische Reich bereits stark geschwächt. Die Menge zur Verfügung stehender Ressourcen war äußerst eingeschränkt. Außerdem war man bereits zuvor von der finanziellen und militärischen Unterstützung Englands und der Niederlande abhängig. In weiterer Folge stellten Karl Albrecht von Bayern, Philip V. von Spanien und Friedrich August von Sachsen ebenfalls Erbansprüche auf die habsburgischen Länder. Friedrich II. von Preußen forderte hingegen für die Anerkennung der Bestimmungen der „Pragmatischen Sanktion“ die Übergabe der Provinz Schlesien, die er im Dezember des Jahres 1740 durch preußische Truppen

---

<sup>21</sup> Krapf 1985, S. 68.

<sup>22</sup> Leube-Payer 2011, S. 18.

<sup>23</sup> Ebd., S. 18.

<sup>24</sup> Bis Anfang des 18. Jahrhunderts wurden die Länder der Habsburger durch das gemeinsame Oberhaupt zusammengehalten. Es wurde auf ein gemeinsames politisches Vorgehen hingearbeitet, obwohl es oft zu Zwistigkeiten der Behörden untereinander kam. Bereits im Testament Ferdinands I. (1635) hielt dieser fest, dass die Thronfolge nach dem Recht der Erstgeburt zu regeln sei. Diese Regelung scheiterte 1703 als Kaiser Leopold und sein Sohn Joseph ihre Ansprüche auf das spanische Erbe an Erzherzog Karl abtreten mussten. Dieser Abtritt wurde aber durch eine geheime Abmachung (pactum mutuae successionis) eingeschränkt, in der dieses Erbrecht auch für die Frauen galt. Als Joseph starb und Karl nach Österreich zurückkam, kam es zu Streitigkeiten unter den habsburgischen Erzherzoginnen. 1713 versammelte Kaiser Karl VI. seine Räte. Es wurde beschlossen, dass im Falle des Aussterbens des habsburgischen Mannesstammes, Karls Töchter erbberechtigt seien. Diese Erklärung wurde unter dem Begriff „Pragmatische Sanktion“ notariell beglaubigt. In den Jahren 1720 und 1721 haben die meisten Landesstände diesen Beschluss zugestimmt. Man verpflichtete sich zur Verteidigung der vorgesehenen Erbfolgeordnung. Zöllner 1990, S. 265 – 266.

besetzen ließ.<sup>25</sup> In Schlesien kam es schließlich zum ersten militärischen Sieg Preußens. In weiterer Folge traten, unter der Führung des Marschalls Louis-Charles-Armand Fouquet, comte de Belle-Isle, auch Frankreich, danach Sachsen und Spanien in den Krieg ein. Es schlossen sich Preußen, Bayern, Frankreich, Spanien und Sachsen zusammen und bildeten „Die Liga von Nymphenburg“, die ihre anfängliche Akzeptanz der „Pragmatischen Sanktion“ (als Karl VI. noch lebte) widerrief.

Im Juli 1742 zog sich Preußen aus der „anti-österreichischen Koalition“ zurück, da Maria Theresia die Provinz Schlesien, bedingt durch die militärische Niederlage, an Preußen abtrat.<sup>26</sup> Allerdings währte dieser Austritt nicht lange, denn schon zwei Jahre später trat Friedrich II. wieder in das anti-österreichische Bündnis ein, wodurch Maria Theresia Schlesien im „Frieden von Dresden“ im Dezember 1745 nochmals an Preußen abtreten musste, obgleich diese Vereinbarung bereits im „Frieden von Breslau“ getroffen worden war.<sup>27</sup>

Infolge dessen wurde die Hegemonie Preußens in Mitteleuropa weiter ausgebaut, wodurch das habsburgische Reich an Autorität einbüßte. Die wirtschaftlichen Einnahmen durch Steuererträge sowie die wichtige strategische Position Schlesiens führten letztendlich zu dem Versuch, Schlesien zurück zu erobern. Im „Aachner Frieden“ (1749) gingen Teile Italiens an die feindliche Fraktion. Aufgrund der daraus folgenden wirtschaftlichen Bedrängnis, bedingt durch die fehlenden Steuereinnahmen aus den verlorenen Gebieten, wurden in Wien zahlreiche Reformen durchgesetzt. In den Friedensjahren schloss England (ohne habsburgische Zustimmung) mit Frankreich Frieden, wodurch sich die Außenpolitik Österreichs dementsprechend neu ausrichten musste. In den Sitzungen der Staatskonferenz von März und April 1749 wurde daran gearbeitet, die Stellung Österreichs in Europa grundlegend neu zu definieren. Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg (Reichshofrat, Staatskanzler und der wichtigste Berater Maria Theresias) schlug, ungeachtet der Differenzen in der Vergangenheit, eine Allianz zwischen Wien und Paris (gegen Preußen) vor. Diesem Plan stand allerdings Österreichs Bündnis mit Russland im Weg, das zur damaligen Zeit der große Gegner Frankreichs, gleichzeitig allerdings ein Verbündeter Österreichs war. 1752 schlossen Österreich, Spanien und Sardinien Frieden, was Friedrich II. veranlasste, 1756 mit England zu kooperieren, da er den Krieg zwischen Frankreich und England befürchtete, der unmittelbare negative Konsequenzen für sein eigenes Reich bedeuten würde. Es gab nämlich

---

<sup>25</sup> Vgl. Scott 1979, S. 47.

<sup>26</sup> Die fortlaufenden Siege Friedrich II. führten unter englischer Vermittlung zu Friedensverhandlungen. Dadurch kam es zum „Frieden von Breslau“ unter dem Maria Theresia Schlesien an Preußen abgeben musste.

<sup>27</sup> Vgl. Scott 1979, S. 48.

ein Bündnis zwischen England und Russland, welches ein russisches Eingreifen zugunsten Englands wahrscheinlich machte. Preußen war infolge des Krieges mit Frankreich und aufgrund seiner Lage von Russland gefährdet. Auf französischer Seite wurden deshalb Verhandlungen mit Österreich geführt, die im Jahr 1756 zum „Ersten Vertrag von Versailles“ führten. Entgegen Kaunitz-Rietbergs Hoffnung entstand jedoch kein Offensivbündnis, weshalb Frankreich im Falle eines Angriffs Preußens nicht eingegriffen hätte. Daraufhin planten Österreich und Russland einen gemeinsamen Feldzug gegen Preußen.<sup>28</sup>

Friedrich II. ließ im August 1756 preußische Truppen in Sachsen einmarschieren (Beginn des Siebenjährigen Krieges). Dies führte politisch zur anti-preußischen Koalition. In weiterer Folge wurde der „Zweite Vertrag von Versailles“ am 1. Mai 1757 geschlossen, der nun das Offensivbündnis zwischen Frankreich und Österreich beinhaltete. Russland trat 1757 dem „Ersten Vertrag von Versailles“ bei und Schweden der anti-preußischen Koalition. Es folgte 1756-1763 der Siebenjährige Krieg.<sup>29</sup>

**Fazit:** Als Maria Theresia 1740 den Thron bestieg war das österreichische Kriegswesen stark geschwächt. Dadurch stellten Albrecht von Bayern, Philip V. von Spanien und Friedrich August von Sachsen ebenfalls Rechtsansprüche auf die habsburgischen Erbländer. Friedrich II. von Preußen annektierte das aus wirtschaftlicher Sicht äußerst bedeutende Gebiet Schlesien. Zahlreiche Bündnisse und Auseinandersetzungen führten schlussendlich zum Ausbruch des Siebenjährigen Krieges.

### **2.1 Maria Theresias ungarisches Heer**

Im kaiserlichen Heer gab es Husaren nicht erst seit Maria Theresias Thronbesteigung. Bereits Maximilian I. kommandierte sie in seinem Heer. Ungarische Truppen standen Österreich auch im letzten Türkenkrieg zur Seite. In einer zeitgenössischen Schrift von Johann Jacob Korn<sup>30</sup> steht bezüglich dieser Thematik folgender Kommentar: *„Der nackende Pandur, der tubende Husar, Der sollte nur den Schimpf durch Mord und Plündern rächen, Nun endlich wird das Land von seinen Feinden rein, nachdem sie satt geraubt, nachdem sie oft gefühlet, Theils wie Rasende bey Fremden Schmerz freun.“*<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> Vgl. Scott 1979, S. 49.

<sup>29</sup> Ebd., S. 49.

<sup>30</sup> Johann Jakob Korn (1702-1762) war ein Buchdrucker und Buch- und Zeitungsverleger. Er gründete 1732 die *W. G. Korn* Verlagsbuchhandlung und Buchdruckerei in Breslau. Durch die Machtübernahme Preußens in Schlesien erhielt Korn 1741 von Friedrich den Großen das Privileg zur Herausgabe der neuen Zeitung „Privilegierte Schlesische Staats-, Kriegs- und Friedenszeitung“. Siehe Pfau 1906, S. 338 – 339.

<sup>31</sup> Durch Plünderung und Mord schlugen die Panduren und Husaren den Feind in die Flucht. Korn 1742, S. 35 – 36.

Zum Zeitpunkt des Todes Karl VI. bestand das österreichische Heer aus 52 Infanterie-, 18 Kürassier-, 14 Dragoner- und 8 Husarenregimentern. Die Kriegstauglichkeit der meisten Heerführer war beschränkt, da sie zu dieser Zeit bereits verhältnismäßig alt waren. Das führte zu dem Bestreben, das österreichische Heer durch Reformen zu stärken, um dem mächtigen Feind Preußen ebenbürtig zu werden. Aus diesem Grund wurden auch zusätzliche Streitkräfte aus Ungarn einberufen. Feldmarschall Johann Graf Pálffy riet Maria Theresia von der ungarischen Hilfe ab, mit der Begründung, dass dieses Heer, „so üblen Nachklang Ihrer Majestät [...] verursacht“.<sup>32</sup>

Die ungarischen Hilfsvölker bewährten sich allerdings im Krieg, wollten sich aber nicht als Bestandteil eines Verbandes sehen. Entscheidend für das Habsburger Kriegsgeschick wurden in weiterer Folge die insgesamt 6000 Husaren, die sich auf dem schwierigen Gelände als Grenzer bewährten und dadurch die Landesgrenzen ausgezeichnet sicherten. Besonders gefürchtet waren die Freikorps. Maria Theresia rief im weiteren Verlauf ebenfalls die ungarischen Landesstände zur Hilfe auf.<sup>33</sup> Diese bekamen im Gegenzug Steuerfreiheit auf adeligen Besitz, welche ihnen der achte Artikel des Landtags von 1741 zusicherte.<sup>34</sup> Am Pressburger Reichstag am 11. September 1741 soll der Ruf: „*Vitam nostram et sanguinem consecramus!*“,<sup>35</sup> den Saal durchhallt haben, was die gute Gesinnung der ungarischen Kampfgenossen zeigte. 100.000 Soldaten wurden Maria Theresia zugesichert, von denen 1742 etwa ein Fünftel in den Krieg zog. Diese Truppen waren durch ihren Mangel an Disziplin und ihre Wildheit gefürchtet. Berühmt wurden die Truppen von Oberst Trenck, die durch ihre Gewalttätigkeit zwar den Feind zurückdrängten, aber auch die eigene Bevölkerung in Mitleidenschaft zogen.<sup>36</sup>

Auch die „in der Gewöhnung an unaufhörlich grausam geführte Grenzkämpfe mit den Türken begründete natürliche Wildheit“<sup>37</sup> der Grenzer wurde durch das Reglement beschwichtigt. Die ungarischen Truppen waren u. a. durch ihr äußerliches Erscheinen gefürchtet, welches sie deutlich von dem disziplinierten Heer Österreichs unterschied. Allerdings erfolgte im Verlauf des Krieges eine Eingliederung in die regulären Truppen. Trotzdem behielten sie ihre Kleidung und ihren Kampfstil bei, wodurch sie sich nach wie vor von der regulären Armee unterschieden.

---

<sup>32</sup> Allmayer-Beck 1979, S. 84.

<sup>33</sup> Vgl. Telesko 2006, S. 96.

<sup>34</sup> Vgl. Balazs 1979, S. 97 – 98.

<sup>35</sup> Wir weihen unser Leben und unser Blut!

<sup>36</sup> Suchenwirth 1978, S. 79.

<sup>37</sup> Allmayer-Beck 1979, S. 86.

In Ungarn hatte der Adel große Privilegien. Dadurch nahmen die ungarischen Gebiete im habsburgischen Reich ohnedies eine Sonderstellung ein. Die große Macht des Adels zeigte sich beispielsweise in der Tatsache, dass nur der Landtag in Zusammenarbeit mit dem König Gesetze beschließen konnte. Insbesondere der Sachverhalt, dass der Adel keine Steuern abgeben musste macht verständlich, dass sein Selbstbewusstsein beträchtlich war. Es ist daher einleuchtend, dass Maria Theresia, unter Berücksichtigung der besonderen Gegebenheiten, versuchte, das Land trotz seiner Eigenarten zu integrieren. Aufgrund der großen politischen Bedeutung Ungarns musste sie auf die Gunst des ungarischen Adels hoffen. Die Macht Ungarns wird ersichtlich in Anbetracht der Tatsache, dass die ungarischen Länder zwischen einem Viertel und einem Drittel der Staatseinkünfte erbrachten.<sup>38</sup>

**Fazit:** Ungarn nahm u.a. durch das starke Selbstbewusstsein des Adels eine außergewöhnliche Rolle in Maria Theresias Reich ein. Um den feindlichen Mächten gewachsen zu sein, musste sie als Königin Ungarns auch dort Truppen rekrutieren, wodurch die gefährlichen ungarischen Grenzer und Husarenkorps in den österreichischen Erbfolgekrieg eintraten.

## ***2.2 Die Darstellung der Ungarn im österreichischen Erbfolgekrieg***

In einem bayerischen Flugblatt von 1742 werden die Husaren wie folgt beschrieben: *„Sie haben ganz geschorene Köpfe, außer einem langen Haarzopf, den sie hinten der tragen, sind ganz schwarz-braunen Angesichts, haben offene rauche Brust, schwarzen langen Bart, lange rothe Mäntel ohne Falten wie Roßdecken, tragen spitze Kaputzen, darein sie den Kopf verhüllen, einen langen Säbel, lange Flinten oder einen Spieß auf dem Pferde; die zu Fuß aber haben an der Seite 2, zu Zeiten auch 4 Pistolen, nebst einem langen Messer in einer Scheide, Schuh von einer Sohle, die oben mit Stricken überwunden sind, lange Schweitzerhosen, und wüste schwarze hohe Bärenhauben auf dem Kopfe. Übrigens führen sie kein besseres Leben, als das wilde Vieh selbst.“*<sup>39</sup>

*„Tolpatsch. Lateinisch Pedites Hungaricae, ist ein Zeitungswort und bedeutet das Ungarische National-Fuß-Volck.“*<sup>40</sup> schrieb Johann Rudolph Fäsch bereits 1735 in seinem Kriegslexikon. Die Bezeichnung „Husar“ leitet sich von dem mittellateinischen „*cursarius*“, übersetzt „Freibeuter“, ab. Im Ungarischen wurde dieses Lehnwort dann zu „*huszar*“ umgeformt. Die Husaren waren bekannt für ihre effizienten Taktiken im Kleinkrieg, die spezielle Zäumung

---

<sup>38</sup> Vgl. Ebd., S. 90.

<sup>39</sup> Österreichische Raeberey in Baiern im Jahre 1742, 1805 im Original abgedruckt, S. 11.

<sup>40</sup> Fäsch 1735, S. 910. (Johann Rudolph Fäsch, Kriegs-Ingénieur-Artillerie-und See-Lexicon, Dresden-Leiozig 1735, S. 910.)

ihrer Pferde und ihre Streifkommandos.<sup>41</sup> Sie waren gleichsam ihres eigenen Volkes, wie auch ihrer Feinde Schrecken. Ihre äußere Erscheinung wird als äußerst fremdartig beschrieben: Ihre Ausrüstung bestand aus einer Muskete, einem Schimeter (kurzer türkischer Krummsäbel), zwei Pistolen, zwei türkischen Dolchen, einem Kalpak (Pelzhaube), einem Dolman (Husarenjacke), einer anliegender Hose und Zsime (kurzen ungarischen Stiefeln).<sup>42</sup>

Die Bezeichnung „Pandur“ leitet sich von dem italienischen Wort „bandiera“ ab, welches Fahne bedeutet. Daraus entwickelte sich das ungarische Wort „Bandurium“ und „Bandierist“. <sup>43</sup> Die älteste schriftliche Überlieferung stammt aus der Regierungszeit Wladislaw I. etwa um die Mitte des 15. Jahrhunderts. Anfang des 18. Jahrhunderts verstand man dann unter der Sammelbezeichnung „Pandur“ die berittenen Truppen der Ungarn (inklusive Husaren).

Der Mythos der gefürchteten Panduren des österreichischen Erbfolgekrieges stammt von der Fußtruppe des Freiherrn von der Trenck. Über diesen Feldherrn gibt es zahlreiche Legenden und Geschichten. In den romanhaften Erzählungen des späten 19. Jahrhunderts wird er als junger, charmanter Mann beschrieben, eine: „[...] *hohe majestätische Gestalt eines Mannes in der reichen Tracht eines ungarischen Magnaten.*“<sup>44</sup>

Er und seine Truppe wurden zur Legende und innerhalb der Geschichtsschreibung des 19. und 20. Jahrhunderts verband man mit der Bezeichnung „Pandur“, ausschließlich Raubzüge, Gnadenlosigkeit und Brutalität. Dabei gab es neben der Truppe des Freiherrn von der Trenck ebenso unter den Feldherren Menzel und Khevenhüller ungarische Streitkräfte.<sup>45</sup> Im Jahr 1740 soll der Freiherr von der Trenck eintausend Mann aus dem südungarischen Grenzgebiet angeheuert haben. Sie ähnelten in ihrer Kampftechnik den türkischen Janitscharen.<sup>46</sup> Trencks Pandurencorps stieg auf zweitausend Mann an, die sich auch im eigenen Volk einen Namen als grausame Krieger und Räuber machten. Infolge des Krieges sank ihre Zahl auf zweihundert, die nach Trencks Tod in das reguläre ungarische Regiment eingegliedert wurden. Freiherr von der Trenck, dessen Körper laut Zeitgenossen vor seinem Ende von Narben übersät war, soll das „*größte Scheusal der Welt seit Attila und Dschingis Khan*“<sup>47</sup> gewesen sein. Nach seinem Tod wurden seine Memoiren öffentlich verbrannt. Er und seine Truppen wurden zum negativ behafteten Sinnbild aller ungarischen Truppen Österreichs.

---

<sup>41</sup> Vgl. Horstman 2010, S. 47.

<sup>42</sup> Vgl. Schloss Halbtorn 1980, S. 40 – 41.

<sup>43</sup> Vgl. Schröpfer 1983, S. 15.

<sup>44</sup> Mühlbach 1861, S. 96.

<sup>45</sup> Vgl. Sonntag 1976, S. 15.

<sup>46</sup> Die Janitscharen waren im Osmanischen Reich die Elitetruppe. Diese waren die Leibwache des Sultans und besaßen z.T. hohe Positionen im osmanischen Staatswesen. Sie lebten ausschließlich für den Krieg. Vgl. Goodwin 1997, S. 17.

<sup>47</sup> Sonntag 1976, S. 25.

Mildorfers drei nahansichtige Schlachtenbilder (Abb. 2 – 5) belegen die außerordentliche Brutalität der ungarischen Truppen. Zeitgenössische Schriften verdeutlichen ebenso, dass die Angst vor diesen Hilfsvölkern nicht unerheblich gewesen war. So findet sich auf einem Flugblatt der Bayern über die Hilfstruppen Maria Theresias folgender Text: *„Die Frau Groß-Herzogin, durch den Einfall in das Churfürstenthum Bayern, sich ein höchst verpönten und sträfflichen Lands-Friedens-Bruchs schuldig gemacht, folglich die erste seye, so zu unzuläßlichen Thätlichkeiten geschritten, und mitten in dem Heiligen Römischen Reich das Kriegsfeuer angezündet habe. Welches dero unverantwortlichen Verhaltens gewisslich des gesamten Heil. Römischen Reichs Ständen ein umso stärkeres Aufsehen erwecken muss, als solcher Überfall mit mehreren teils frembden Barbarischen Völckern und zusammengerafften Raub-Gesinde unternommen worden, mithin zu befürchten stehet, es möge diesen ungearteten Gästen der Muth und Begierde wachsen, ein gleiches in anderen Reichs-Landen zu wagen, und, zu größter Bedrängnis des werthesten Teutschen Vaterlandes, in ihrer Vorfahren, derer Hunnen, fürchterliche Fußstapfen einzutreten.“*<sup>48</sup>

Man beschrieb sie dort als ungesittete Völker, die Raubzüge begehen und sich von nichts abschrecken lassen. Aus bayerischer Perspektive war die Zuhilfenahme dieser grausamen Krieger erschütternd: *„[...] gegen einen König und Chur-Fürsten, von welchem sie (dessen Erbrechts auf das Königreich gar nicht zu gedenken) nichts als Gutes empfangen [...] so unmenschliche Undankbarkeit [...] diese landverderbliche Gäste [zeigen].“*<sup>49</sup>

In einem Bericht vom Jahr 1742 klagen die Bayern: *„Diese Prinzessin und ihre Aliirten haben den Absichten des Ehrgeizes keine Grenzen gesetzt, dessen verderblicher Endzweck gewesen, die Teutsche Freyheit auf ewig in Fesseln zu schlagen. [...] Teutschland ist mit fremden Krieges-Völckern überschwemmet worden.“*<sup>50</sup> Im Wienerischen Diarium werden die Husaren hingegen als tapfere und hilfsbereite Krieger gelobt. In Berichten, die zum Teil von Khevenhüller an Maria Theresia geschrieben wurden, liest man: *„Indessen vernimmt man 10.000 Mann Franzosen und Bayern sich irgendwo verschanzen. Unsere Husaren [...] halten die [...] 4 bis 500 Mann [...]“*<sup>51</sup>

Weiter heißt es: *„Er [Khevenhüller] beorderte sogleich den Hungarischen Obristleutnant von Menzel mit denen bey sich gehalten Hungarn nebst einen Wegweiser den Fluß zu Pferd zu passiren [...] 13 deren Husaren [...] das Unglück hatten zu ertrinken [...]. Sobald unsere Husaren jenseits des Flusses das Ufer bestiegen haben sie nicht nur allein erstbesagtes*

---

<sup>48</sup> Wien Bibliothek, Flugblatt 1742, A-96653, Patriotische Aufmunterung, Nachricht an die Bevölkerung.

<sup>49</sup> Ebd., S. 10.

<sup>50</sup> Wien Bibliothek, Flugblatt 1742, E-94756, Anzeige der Ursachen, welche Königl. Majestät bewogen haben des Röm. Kayserly Majestät Hülfss-Völker zuzuwenden.

<sup>51</sup> Wienerisches Diarium, 6.1. 1742, S. 14.

*Piquet sondern verschiedene um diese Gegend ausgesetzt feindliche Posten (welche zwar nach Möglichkeit die Flucht ergreifen wollten der Geschwindigkeit der deren Husaren nicht entweichen können) fast alle niedergehauen auch keinem Mann Quartier gegeben bevor nicht unsere Cavallerie dahin gekommen [...].*<sup>52</sup>

Auch in dieser Textstelle wird deutlich, dass das ungarische Hilfsvolk bewundert, aber auch mit einer gewissen Furcht angesehen wurde. Auch als die Freikorps nach dem „Aachener Frieden“ 1748 in reguläre Truppen umgewandelt wurden, verliehen sie der österreichischen Armee bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts einen Furcht einflößenden Akzent.<sup>53</sup>

Weiter wurde von den österreichischen Truppen, unter anderem den Husaren, geschrieben: *„Die Kloster und die Kirche [...] haben sie wirklich auch schon fast anzünden wollen. Dem Schlüsselwirth Huber sind sie gleich anfangs ins Haus, und seinem Eheweib an den Hals gefallen, und haben selbe erdrosseln wollen; nachdem aber ihr Mann dazu gekommen, haben sie ihr einen Hieb am Leib versetzt, und als dann ihn angefallen, Geld begehrt, und auf Verweigern einen Schuß in den Leib versetzt, dann in Stücke zerhauen, das Haus angezündet und ihn halb verbrennet. Hierauf haben sie den Gewürzmüller und Hufmeister gebunden, und auch in Stücke zerhauen. Eine Dienstmagd desgleichen, wovon man die Stücke oder Glieder in ein Tuch gebunden hat begraben lassen müssen.*<sup>54</sup>

Über die Kapitulation Münchens schrieb man beispielsweise: *„Gegen 10 Uhr hat man zur Übergabe und Capitulation Gedanken geführt [...] Die ersten Kapitulationspunkte bestanden in zweyen: als Imo nicht brennen, und 2do nicht plündern, übrigens auf Discretion. Das andere alles ist erst auf den Montag vorbehalten worden, und solle mit dem Generals von Bernclau und mit dem Stadtmagistrat ausgemacht werden. [...] Darauf die feindlichen Truppen diesen Abend noch eingezogen, und Quartier genommen haben. In der Nacht darauf haben die Panduren drausen das Collegien M(W)aschhaus und sehr viele Häuser auf dem Lehel und in den Revier herum rein ausgeplündert, alle Thüren, Trüchen und Kästen eingehauen, und verwüestet. [...] Am Dienstag den 8. Abends um 5 Uhr sind 54 Husaren mit einem Wachtmeister dem Collegion S.J. ins Quartier gelegt worden [...] Sonntags den 13. May und folgende Tage sind die Husaren bis über die halbe Nacht, außer der Stadt in der Weite herum, recognoseiern geritten. [...] Dienstags den 15. sind wiederum viele Panduren gekommen, abscheulich wüeste Leute, dergleichen das Land noch niemals gesehen hat. Es muß wahrscheinlich eine andere Hölle unter der Erde in Ungarn geben, aus welcher solche*

---

<sup>52</sup> Ebd., Extrablatt, S. 21.

<sup>53</sup> Vgl. Allmayer-Beck 1983, S. 19.

<sup>54</sup> Wien Bibliothek, Flugblatt-Kopie nach 1742, Im Original abgedruckt 1805, *Österreichische Raeberey in Baiern im Jahre 1742*, S. 10.

*fürchterlichen Menschen hervor kommen.*<sup>55</sup> Diese und andere Grausamkeiten sprach man den ungarischen Truppen zu, als diese bayerische Dörfer überfielen.

Durch diese Textausschnitte wurde beispielhaft erörtert, wie die ungarischen Truppen von der gegnerischen, aber auch der eigenen Seite gesehen und in Zeitungen und Flugblättern dargestellt wurden. Erscheinung und Auftreten lösten mit Sicherheit nicht nur Angst, sondern eine gewisse Neugier auf das Fremdartige aus, wodurch deren Darstellungen guten Absatz fanden.

### 3 Definition und Entwicklung der Schlachtenmalerei

#### 3.1 Definition der Schlachtenmalerei

Jaques Thuillier stellte bereits 1648 fest, dass der Künstler im Frieden seine Begabung verschwendet, der Krieg diesen hingegen mit der Realität konfrontiert und ihn somit zwingt, seinen Gefühlen in seinen Kunstwerken Ausdruck zu verleihen.<sup>56</sup> Für Johann Georg Sulzer liegt die besondere Qualität der Historienmalerei darin, durch sie *„Empfindungen der Seele lebhaft schildern“*<sup>57</sup> und Menschen mitsamt ihren Emotionen darstellen zu können. Vom Schlachtenbild, welches er als Teil der Historienmalerei versteht, erwartet man in den dargestellten Handlungen die Offenlegung von *„[...] Leidenschaften und leidenschaftlichen Umständen, in der Absicht uns sowohl das äußerliche Betragen, als die Empfindungen der Seele [...] zu schildern.“*<sup>58</sup>

Er expliziert im Weiteren, dass schönes Kolorit und *„vollkommene Anordnung“* nicht ausreichen, um ein gutes Schlachtenbild zu formen, denn würde die Leidenschaft fehlen, so wäre es zweifelsfrei ein *„schlechtes Stück“*. Die Historie *„[...] muß nicht bloß das Auge, sondern den Geist und die Empfindung reizen, es muss in dem empfindsamen Menschen Gedanken und Empfindungen erwecken [...] um uns das fühlen zu lassen, was wir könnten gefühlt haben, wenn wir in dem Augenblick der Handlung, die vorgestellt wird, die Sachen in Natur gesehen hätten.“*<sup>59</sup> Interessant ist, dass Sulzer auch davon schreibt, dass das Historienbild eine wirkliche Handlung in einem merkwürdigen Augenblick darstellt, um die Emotionen des Beobachters erneut zu steigern: *„Ebensowenig hat der Mahler nöthig der historischen*

---

<sup>55</sup> Ebd., S. 11.

<sup>56</sup> Interessant ist, dass Thuillier den Krieg als Tragödie bezeichnet. Darauf wird in dem Kapitel, das Mildorfers Werke als Theaterinszenierungen behandelt, näher eingegangen. Thuillier 1648, Textb. II, S. 15.

<sup>57</sup> Sulzer 1792, S. 622.

<sup>58</sup> Ebd., S. 622.

<sup>59</sup> Ebd., S. 623.

*Wahrheit zu gefallen [...] er solle an den wahren Ausdruck der Sache denken.*<sup>60</sup> Das Ziel des Schlachtenbildmalers sei es, laut Sulzer, im Betrachter ebenjene Rührung hervorzurufen, welche er selbst verspürte, als er das Bild malte. Sowohl eine leidenschaftliche Malweise als auch eine große Ausdruckskraft sind Mittel, mit denen ein Historienmaler arbeiten musste. Melitta Bailleu stellt diesbezüglich fest, dass die Schlachtenbildmalerei als Gattung der bildenden Kunst nicht nur Schlachtenszenen, sondern auch historische Kriegereignisse zum Thema habe.<sup>61</sup> Nach dieser Typisierung zählen also Darstellungen, sowie Szenen aus dem alltäglichen Kriegsleben ebenfalls zur Kategorie der Schlachtenbilder.

Im Laufe des 20. Jahrhunderts befassten sich unter anderem Liselotte Popelka, Annegret Jürgens-Kirchhoff und Mathias Pfaffenbichler intensiv mit der Gattung der Schlachtenmalerei.<sup>62</sup> Anhand der reflektierten Lektüre dieser Texte wird versucht, die Bataillen Mildorfers in die Gattung der Schlachtenmalerei des 18. Jahrhunderts einzugliedern. Der angeführte Sammelband „Formen des Krieges“<sup>63</sup> brachte diesbezüglich wichtige Informationen zur Klassifizierung von Kriegen und, darüber hinaus teilweise zur Beantwortung der Frage, welche Rolle der Krieg im Leben der Betroffenen spielte. In diesem Zusammenhang sei vor allem Annegret Jürgens-Kirchhoffs Beitrag besonders hervorgehoben. Sie beschäftigte sich im Besonderen mit Schlachten aus der topographischen Perspektive und der Sicht des Feldherrn. Sie erklärt, dass Darstellungen von Kriegen nicht zwingend als Tatsachenberichte verstanden werden dürfen. Aus historischer Sicht darf dem Maler folglich nicht kritiklos vertraut bzw. eine dokumentierende Absicht unterstellt werden. Mildorfer intendierte nur bedingt eine authentische Wirkung seiner Bataillen. Er übersteigerte ihre Ausführung bewusst dramatisch bzw. dynamisierte sie durch seine expressive Malweise, wodurch die Suggestion von Wirklichkeit im Sinne von Bewegtheit erzielt wurde. Solche Bilder seien, laut Jürgens-Kirchhoff, parteilich und folgen gesellschaftlichen, politischen oder ästhetischen Interessen. Mildorfer war vermutlich kein direkter Augenzeuge von Kriegsgeschehnissen, weshalb es nahe liegt, dass er seine Werke nach Berichten gestaltete. Worum es dem Künstler ging und mit welcher Autonomie er seine Schlachtenbilder gestaltete, kann unter anderem an dessen Lebensumständen erkannt werden.<sup>64</sup> Höchstwahrscheinlich befand sich Mildorfer zum Zeitpunkt seiner Arbeit an den Schlachtenbildern in Wien. Wie jeder andere Maler war er wirtschaftlich auf den Umsatz aus dem Verkauf seiner Werke

---

<sup>60</sup> Ebd., S. 626 – 627.

<sup>61</sup> Vgl. Bailleu (Sowjet-Enzyklopädie Schlachtenmalerei 16) 1950, S. 3.

<sup>62</sup> Vgl. Popelka 1984, Jürgens-Kirchhoff 1993, Pfaffenbichler 1987.

<sup>63</sup> Beyrau 2007.

<sup>64</sup> Vgl. Jürgens-Kirchhoff 1993, S. 444.

angewiesen. Anhand der Modelle Popelkas<sup>65</sup> und Pfaffenbichlers<sup>66</sup> soll im Verlauf meiner Arbeit geklärt werden, wie sehr sich Mildorfers Bataillen tatsächlich von zeitgenössischen Schlachtenbildern unterscheiden. Um dieser Frage nachgehen zu können, muss jedoch die Entwicklung der Schlachtenmalerei genauer untersucht werden.

### ***3.2 Entwicklung der Schlachtenmalerei***

Im antiken Ägypten und Assyrien wurden Schlachtendarstellungen zur Verherrlichung des Herrschers oder Heerführers verwendet. Das Motiv der Vernichtung der Feinde, weniger die historische Korrektheit, standen im Vordergrund der Darstellungen. Im Griechenland der klassischen Epoche wurden Abbildungen von historischen Schlachten der Mythologie nachempfunden und hauptsächlich auf den Fliesen in Tempeln, aber auch in der Vasenmalerei gezeigt.<sup>67</sup> Diese Darstellungen zielten vor allem darauf ab, den Mut der mythologischen Helden als großes Ideal festzuhalten. Im antiken Rom fanden Schlachtendarstellungen ebenfalls eine weite Verbreitung. Auch sie hatten vorwiegend den Zweck der Verherrlichung des Imperators und waren zum Beispiel auf Triumphbögen dargestellt. Im Mittelalter treten Schlachtenbilder ausschließlich in Form von Miniaturdarstellungen in Büchern auf. Die ersten Bemühungen, historisch dramatische, realistische Schlachtendarstellungen zu malen, entstanden in der Renaissance. In der späteren Hoch-Renaissance sind es die bewegten Schlachtendarstellungen Leonardo da Vincis, Michelangelos und Raffaels, die hier zu erwähnen sind. Den Malern ging es vor allem um die dramatische Gestaltung, weniger um historische Korrektheit.<sup>68</sup> Von einer gewissen Realitätsbezogenheit kann man allerdings bei Tizians „Schlacht von Spoleto (Cadore)“ (Abb. 7) sprechen, da er die wirkliche Umwelt darstellt.<sup>69</sup> Insbesondere in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts war Venedig ein wichtiges Zentrum der Schlachtenbildmalerei. Vor allem Tintoretto stellte in seinen Werken, neben den üblichen Helden, sogar Menschenmassen dar und verlieh seinen Bildern dadurch eine gewisse Wirklichkeitsnähe. Zu erwähnen ist an dieser Stelle, dass Leonardo da Vinci bei seinen Bataillen besonderes Augenmerk auf die Darstellung von Staub und Licht legte. Die Wiedergabe der Lichteffekte schien also neben der Darstellung von Bewegung ebenfalls von

---

<sup>65</sup> Vgl. Popelka 1984.

<sup>66</sup> Vgl. Pfaffenbichler 1987.

<sup>67</sup> Vgl. Pfaffenbichler 1987, S. 3.

<sup>68</sup> In Leonardo da Vincis „Schlacht von Anghiari“ und Michelangelos „Schlacht bei Cascina“ ging es den Malern vor allem um das Darstellen von Dynamik und der Illustration des Seelenzustandes der Dargestellten. Der Kampf und die Bewegung sind die entscheidenden Elemente.

<sup>69</sup> Vgl. Bailleu 1950, S. 4.

entscheidender Bedeutung gewesen zu sein.<sup>70</sup> Pfaffenbichler erkannte diese Zusammenhänge und erklärte deshalb Leonardo da Vinci zum „Erfinder“ der theoretischen Grundlagen einer rein dekorativen Schlachtenmalerei. Der Kunsttheoretiker Giovanni Paolo Lomazzo forderte den Maler auf, sich in die Lage eines Generals in der Schlacht zu versetzen. Er verlangte „*historische Treu*“ und gab diesbezüglich detaillierte Anweisungen, wie der Maler ein Heer malen solle und empfahl, dass die Soldaten groß und breitschultrig dargestellt werden müssten.<sup>71</sup> Ab dem 17. Jahrhundert kommt es zur Ausformung von Gattungen innerhalb der Schlachtenmalerei. Einer der einflussreichsten Schlachtenbildmaler des 17. Jahrhunderts, der auch in den Sammlungen Savoyen und Liechtenstein zu finden ist, und dadurch möglicherweise Mildorfer beeinflusst haben könnte, ist Jacques Courtois. Er gilt nach derzeitigem Forschungsstand als Vertreter der narrativen Schlachtenbildmalerei.<sup>72</sup> Dramatische Schlachtenbilder, bei denen vor allem die Darstellung von Dynamik eine wichtige Rolle spielte, schuf vor allem Peter Paul Rubens. Jacques Callot prägte die Schlachtenmalerei entscheidend, da seine Stiche besonders die Folgen des Krieges (Zerstörung, Plünderungen, usw.) zeigten. Möglicherweise durch den Krieg, der in den Alltag der Menschen Einzug fand, entwickelte sich die Schlachtenbildmalerei zu einem vertrauten Bildkonzept. Ab der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden Schlachtenbilder, die sich durch ihren schablonenhaften Charakter den Genrebildern dieser Zeit annäherten.<sup>73</sup> In diesem Zusammenhang ist Aniello Falcone<sup>74</sup> (1607 - 1656) als bedeutender Maler zu nennen. Er begann in der Mitte des 17. Jahrhunderts auf narrative Elemente in seinen Bataillen zu verzichten, diese lebensnah zu gestalten und schuf Schlachtendarstellungen, in denen ein Getümmel von Kriegerern das Hauptmotiv ist. In „Kampf zwischen Türken und Christen“ (Abb. 8) verliert sich der Blick des Betrachters in einem Getümmel von ineinander verkeilten, teils berittenen Kriegerern. Der Ausgang der Schlacht wird durch dieses Bild nicht offengelegt. Es gibt zahlreiche Besiegte, aber keinen Sieger. Zentrum des sich im Vordergrund abspielenden Geschehens ist die Kruppe eines weißen Pferdes, dessen Reiter sich nach rechts wendet. Im Hintergrund ist außer einem vernebelten, teils rot gefärbten Himmel ein Fragment einer antiken Ruine zu sehen. Im Vordergrund des Bildes befinden sich dagegen sterbende und bereits tote Krieger. Rechts von

---

<sup>70</sup> Diese Vorstellungen und Charakteristiken setzten schlussendlich Jacques Courtois in annähernd idealtypischer Weise um.

<sup>71</sup> Vgl. Pfaffenbichler 1987, S. 6.

<sup>72</sup> Vgl. Knauer 2009, S. 4.

<sup>73</sup> Knauer 2009, S. 8.

<sup>74</sup> Aniello Falcone (1607-1656) war ein italienischer Maler und Kupferstecher. Seine Kriegsbilder verhalfen ihm zu dem Namen eines *Orakels der Schlachten* (Oracolo delle battaglie) und zeichnen sich durch eine starke Bewegtheit und große Lebendigkeit aus. Falcone galt bereits zu seinen Lebzeiten als bedeutender Historienmaler. Vgl. Kugler 1837, S. 355. Pfaffenbichler bezeichnet Falcone als einer der Hauptmeister der ideal-literarischen Schlacht. Pfaffenbichler 1987, S. 279.

dem im Zentrum befindlichen Schimmel ist ein Krieger auf einem Braungescheckten zu sehen, der gerade zum tödlichen Hieb ausholt. Im Vergleich mit Mildorfers „Husaren erobern eine bayrische Fahne“ (Abb. 2) wird durch die ähnliche Armhaltung verdeutlicht, dass Analogien zwischen Mildorfer und italienischen Werken bestehen. Festzuhalten ist, dass in Falcones Schlachtenszenen häufig Rückendarstellungen sowie -akte, schmerzverzerrte Gesichter, herrenlose Pferde und dergleichen vorkommen. Jene Elemente also, die auch bei Mildorfer in ähnlicher Weise zu finden sind.<sup>75</sup>

Falcones Bataillen könnten, bildhaft ausgedrückt, als ein Meer von Soldaten, Pferden, Schwertern, Schildern, Helmen und Turbanen bezeichnet werden, welches zwar nicht heroisch aber dramatisch ist.<sup>76</sup> Von Falcone ist bekannt, dass er womöglich niemals eine echte Schlacht gesehen hatte, der Krieg jedoch auch zu seinem Alltag gehörte und seine Weltanschauung entscheidend prägte. Bezüglich Falcone ist außerdem gesichert, dass er Auftraggeber hatte, die Bilder mit zeitgenössischen Themen und somit auch Bataillen wünschten.<sup>77</sup> Diese Auftraggeber bevorzugten „realistische“ Schlachtenbilder, weshalb es nachvollziehbar erscheint, dass Falcones Werke den Wünschen seiner Kunden entsprachen. Wie auch Falcone möglicherweise Inspirationen durch diverse Sammlungen erhielt, sah auch Mildorfer höchstwahrscheinlich die Schlachtenbilder der königlichen und adeligen Familien Wiens. Schon im 17. Jahrhundert wurden die negativen Seiten des Krieges thematisiert. In der Druckgrafik waren Jacques Callots „Les Miseres et les Malheurs de la guerre“ damals schon bekannte Werke, welche sowohl die Grausamkeiten und Schrecken des Krieges als auch die Gewalttätigkeiten festhielten und bis heute in Schul- und Lehrbüchern zu finden sind.<sup>78</sup> Jürgens-Kirchhoff konstatierte, dass sich seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Frankreich ein neuer Schlachtenbildtypus entwickelte, der Kriegsgeschehnisse dokumentieren sollte.<sup>79</sup>

Es stellt sich infolgedessen die Frage, wie und wodurch Mildorfers Werke und jene seiner Zeitgenossen bezeichnet werden können. Inwieweit Mildorfer selbst direkt von den Kriegsgeschehen beeinflusst war, kann man nur zum Teil von seinen Bataillen ableiten. Er versuchte, äußerst bewegte Schlachten darzustellen. Sein expressiver Malstil bot sich für solche Darstellungen direkt an. Es ist daher unumgänglich, die bisweilen erstellten Schlachtenbildtypologien zu thematisieren und anschließend ein möglichst umfangreiches Konzept zu entwickeln, welches erlaubt, Mildorfers Werke mit jenen seiner Zeitgenossen zu

---

<sup>75</sup> Vgl. Saxl 1939/49, S. 72 – 73.

<sup>76</sup> Vgl. Ebd., S. 74.

<sup>77</sup> Vgl. Saxl 1939/49, S. 80.

<sup>78</sup> Vgl. Knauer 2009, S. 5.

<sup>79</sup> Vgl. Jürgens-Kirchhoff 1993, S. 446.

vergleichen. Außerdem muss berücksichtigt werden, dass die Historienmalerei das tatsächliche geschichtliche Ereignis häufig nicht exakt wiedergibt. Bataillen können nur bedingt als Quelle militärgeschichtlicher Ereignisse genützt werden. Es gibt immer eine Kluft zwischen historischer Realität und künstlerischer Intention.<sup>80</sup> Schon bei Leonardo da Vincis „Schlacht von Anghiari“ wird deutlich, dass die Schlachtenbildmalerei eher mit der Impression, weniger mit der Wirklichkeit zusammenhängt. Pfaffenbichler bemerkt bereits bezüglich der Schlachtenbildmalerei des 16. Jahrhunderts, dass *„die Grenzen zwischen historischen Ereignisbildern und der militärischen Genremalerei somit fließend [sind].“*<sup>81</sup>

Es ist deshalb schwer, politische Ereignisse in unmittelbare Beziehung zu Kriegsdarstellungen zu setzen. Zwar ist die Kampfhandlung konstitutiv für die Darstellung, das heißt allerdings nicht, dass der Künstler, der durch solche Arbeiten das Ziel der größtmöglichen malerischen Wirkung beim Rezipienten anstrebt, sich stets an die Wirklichkeit hält. Da Mildorfers Werke einerseits Husaren und Panduren, andererseits Soldaten in bayerischen Uniformen darstellen, erkennt man, obgleich der Schauplatz möglicherweise erdacht oder etwaigen Berichten nachempfunden ist, darin eine Szene aus dem österreichischen Erbfolgekrieg. Jedoch wurde auf authentische Bezüge häufig verzichtet. Möglicherweise wurden sie auch bewusst ausgeklammert, um das Bild lebensnäher wirken zu lassen. Es geht folglich primär um die Darstellung von Dynamik und Emotion.

### **3.3 Kategorisierung des Schlachtenbildes**

In diesem Kapitel werden die bereits bestehenden Modelle der Schlachtenbildmalerei analysiert. Die Forschungsleistungen Popelkas und Pfaffenbichlers sind, aufgrund deren Vorarbeit auf diesem Gebiet, besonders wichtig. Sie erstellten Schlachtenbildtypologien, die es erlauben, unterschiedlichste Schlachtenbilder durch die Analyse speziell formulierter Kriterien in ein System einzuordnen.

In ihrem Aufsatz differenziert Popelka zwei Arten der Schlachtenbilder. Sie unterscheidet jedoch nicht nur zwischen idealistischen und realistischen Bataillen, sondern bezieht die Tatsache ein, dass jede Darstellung eine deutliche Prägung durch den Künstler erfährt, weshalb sie in ihrem Modell zwischen „commemorativen“ und „dekorativen“ Schlachtenbildern unterscheidet.<sup>82</sup> Das „commemorative Schlachtenbild“ ist ein realistisch anmutendes Schaubild („Bildjournalismus“) und findet sich vor allem in

---

<sup>80</sup> Vgl. Knauer 2009, S. 1.

<sup>81</sup> Pfaffenbichler 1998, S. 493.

<sup>82</sup> Vgl. Popelka 1984, S. 9.

Epochen absolutistischer Herrschaft wieder.<sup>83</sup> Eine besondere Form der berichtenden Darstellung, welche vor allem der Erinnerung an die Schlacht dienen soll, ist das topographisch-analytische Schlachtenbild, welches auch einen taktischen und militärhistorischen Hintergrund aufweist. Der Höhepunkt der topographisch-analytischen Schlachtenbildmalerei als einer Subkategorie der „commemorativen Bataillenmalerei“ ist in der Mitte des 17. Jahrhunderts anzusetzen. „Commemorative Schlachtenbilder“ intendieren demnach, Darstellungen tatsächlicher Ereignisse zu sein, deren Zwecke sowohl die Erinnerung als auch die Dokumentation sind. Dessen ungeachtet können sie allerdings niemals die absolute Wahrheit darstellen. Als Beispiel sei hier Pieter Sneyers „Suleymans Belagerung Wiens“ (Abb. 10) herangezogen. In diesem Fall ist klar, welches geschichtliche Ereignis dargestellt wird. Die topografische Darstellung der Donau und der Tore Wiens, sowie die Turban tragenden Türken verraten dem Betrachter auch ohne Titel, worum es geht. Es ist jedoch unwahrscheinlich, dass die einzelnen Elemente dieses Bildes in der Realität so überschaubar waren. Vom Standpunkt des Betrachters aus würde man weder die Donau, noch die einzeln aufgereihten türkischen Truppen vollständig sehen. Sneyers ging es aber in diesem Bild nicht darum, ein möglichst eindrucksvolles Schlachtengeschehen darzustellen, sondern, ein geschichtliches Ereignis möglichst genau festzuhalten und zwar in solch einer Form, dass dem Betrachter heute mit einem Blick bewusst wird, was sich 1529 vor den Toren Wiens abspielte. *„Da aber, wo der Künstler eine andere, höhere Wahrheit anstrebt, wo er den Kampf der Mächte sichtbar machen will, muss er seine Zuflucht zur stellvertretenden symbolischen Darstellung nehmen.“*<sup>84</sup>

Die Kategorie der „dekorativen Schlachtenbilder“ hingegen sei ausschließlich für den Liebhaber bestimmt und infolgedessen rein malerisch zu interpretieren, als eine Mischung realistischer und idealistischer Ausdrucksweise.<sup>85</sup> Als Beispiele hierfür nennt Popelka Leonardo da Vincis „Schlacht von Anghiari“ und Michelangelos „Schlacht bei Cascina“, da es bei beiden Werken vor allem um Dynamik und Illustration des Seelenzustandes der Dargestellten gehe. Der Kampf und die Bewegung sind die entscheidenden Elemente. Die Bilder sind nicht mit einem bestimmten Ort, der Zeit oder gewissen Personen verknüpft. Der größte Teil der Schlachtenbilder des 17. und 18. Jahrhunderts sei dem dekorativen Darstellungstypus zugehörig.<sup>86</sup> Diese Bilder sollen demgemäß psychologisch nachvollziehbar sein, um den Betrachter in irgendeiner Form zu berühren. Popelkas Unterscheidung scheint

---

<sup>83</sup> Ebd., S. 9.

<sup>84</sup> Ebd., S. 10.

<sup>85</sup> Vgl. Popelka 1984, S. 11.

<sup>86</sup> Vgl. Ebd., S. 10.

bezüglich diverser Aspekte problematisch. Die Kategorie der „dekorativen Schlachtenbildmalerei“ ist in diesem Zusammenhang äußerst kritikwürdig, da jedes Bild einen wirkungsvollen Zweck zu erfüllen scheint. Dekorative Bataillen mit unrealistischen Darstellungen gleichzusetzen kann zwar für manche Werke passend sein, allerdings ist dies nicht ausnahmslos möglich bzw. sinnvoll. Gerade Mildorfers Werke haben, durch den expressiven Pinselduktus bedingt, einen äußerst dekorativen Charakter, sollen jedoch zugleich ein historisches Ereignis darstellen. Ebensolche Bilder, die aufgrund der Dramatik des Motivs prädestiniert sind, Emotionen zu erzeugen, ermöglichen es dem Künstler, seine Virtuosität zur Schau zu stellen und gleichzeitig ein geschichtliches Ereignis festzuhalten. Laut Popelka sind es aber die dekorativen Schlachtenbilder, in denen es vordergründig um die Darstellung von Emotionen geht.<sup>87</sup> Diesbezüglich sind die Gattungen nicht eindeutig differenzierbar. Vor allem muss man bedenken, dass das Darstellen emotionaler Gesichtsausdrücke auch im Betrachter Gemütsbewegungen erzeugt, die umso intensiver scheinen, wenn ein Kriegereignis dargestellt wird, welches aus der unmittelbaren Lebenswelt des Betrachters stammt. Mildorfers Werke haben meines Erachtens auch einen commemorativen Charakter, weil er höchstwahrscheinlich nach Berichten und Gerüchten malte, die in Flugblättern und Zeitungen abgedruckt wurden, und demzufolge wirkliches Geschehen darzustellen versuchte. Der breite, expressive Pinselstrich und das Heraustreten der Farben aus dem Dunkel machen seine Bataillen allerdings auch zu äußerst dekorativen Werken.

In seiner Dissertation erstellt Pfaffenbichler ebenfalls eine Typologie der Schlachtenbildmalerei und betont mit Nachdruck, dass diese „*kein Liebeskind der Kunsttheorie*“ ist.<sup>88</sup> Es gibt zwar Beiträge über Bataillenmalerei, jedoch meist bezüglich der dekorativen Klasse, worin auch die Tatsache gründet, dass man in der Forschung oftmals geneigt ist, ein Schlachtenbild als dekorativ zu klassifizieren. Pfaffenbichler meint, dass jedes Schlachtenbild primär einen propagandistischen Zweck erfülle. „*Je nach der Absicht, die der Auftraggeber verfolgt und je nach dem anzusprechenden Publikum wirkt sich der propagandistische Zweck auf die Darstellungsformen aus.*“<sup>89</sup> Pfaffenbichler unterscheidet in seinem Modell verschiedene Subkategorien. In einem „glorifizierenden Schlachtenbild“ ist die Rolle eines Feldherrn hervorgehoben. Die Schlacht unterstreicht die heldenhaften Taten des Befehlshabers, welcher im Zentrum des Bildes eindeutig hervorsticht. Das berühmte Gemälde „Prinz Eugen als Sieger über die Türken“<sup>90</sup> von Jan van Schuppen aus dem Jahr 1718 ist ein klassisches

---

<sup>87</sup> Vgl. Popelka 1984, S. 10 – 12.

<sup>88</sup> Pfaffenbichler 1987, S. 4.

<sup>89</sup> Ebd., S. 11.

<sup>90</sup> Das Bild befindet sich in der Österreichischen Galerie Belvedere als Dauerleihgabe des Rijkmuseums (Amsterdam) und ist aufgrund seiner Popularität nicht im Abbildungsverzeichnis dieser Arbeit vertreten.

Beispiel für diese Subkategorie. Der Feldherr nimmt eine dominante Stellung innerhalb des Bildraumes ein, wohingegen die Darstellung der restlichen Soldaten häufig einem untrennbaren Farbengewühl gleichkommt, beziehungsweise weit in den Hintergrund gerückt ist. Beim „topographisch-analytischen Schlachtenbild“ (Abb. 71) wird die Schlacht aus der Vogelperspektive gezeigt. Solche Darstellungen müssen allerdings nicht zwangsläufig historisch korrekt sein. Oftmals gleichen derartige Darstellungen einem Schlachtenbericht und sind daher vor allem für die militärhistorische Forschung interessant. Im „narrativen Schlachtenbild“ soll historisch stattgefundenes Geschehen nacherzählt werden. Es kann darin zwischen zwei Richtungen, nämlich der glorifizierenden oder dekorativen Ausführung, unterschieden werden. Das „dekorative Schlachtenbild“ bezeichnet Pfaffenbichler als militärisches Genrebild.<sup>91</sup> Die „Battaglia Eroica“, als Darstellung von Bewegung und Emotionen (Leonardo da Vincis „Schlacht von Anghiari“) und das anekdotische Schlachtenbild, welches eine Geschichte erzählt, sind die beiden Ausformungen dieses Typus.<sup>92</sup> Die „ideal-illustrierende“ Schlacht ist die bildliche Umsetzung nach einer literarischen Vorlage. In dieser Kategorie treten vermehrt Bilderzyklen auf, allerdings nicht ausschließlich. Diese Gattung weist die stärkste Annäherung an glorifizierende oder dekorative Schlachtenbilder auf. Besonders Salvator Rosa versuchte idealisierende Elemente mit dekorativen zu verbinden.<sup>93</sup> In der „Heroischen Schlacht“ von Salvator Rosa (Abb. 11) ist, ähnlich wie bei Falcone, das Schlachtengeschehen im Vordergrund. Im Hintergrund sind jedoch eine dekorative Landschaft, ein zum Teil klarer Himmel, der nur im Vordergrund von Rauch gräulich gefärbt ist, sowie eine Ruine erkennbar. Die Bataille wird von Bäumen auf der rechten und linken Bildhälfte gerahmt. Rosa reduzierte seine Farbpalette und verlieh dem gesamten Bild eine gräuliche Färbung, sodass das Werk den Charakter einer längst vergangenen, in Gedanken fast verblichenen Schlacht hat. Die Szene wirkt durch die Einbettung in eine idyllische Landschaft beruhigt. Der Versuch Rosas, Schlachtenelemente mit dekorativen zu verbinden, bewirkt, dass die Schlacht idyllisch und fast realitätsfern anmutet.

Vergleicht man die beiden vorgestellten Unterscheidungen von Schlachtendarstellungen Pfaffenbichlers und Popelkas, erkennt man, dass Pfaffenbichlers Entwurf um einiges detailreicher ist. Er unterscheidet innerhalb der Schlachtenbilder mehrere Arten dekorativer Bataillen. Popelka führt diese Differenzierung dagegen nur zum Teil durch. Versucht man Mildorfers Werke anhand dieser Modelle zu kategorisieren, kann man sie am ehesten bei den

---

<sup>91</sup> Pfaffenbichler 1987, S. 6.

<sup>92</sup> Ebd., S. 34.

<sup>93</sup> Vgl. Pfaffenbichler 1987, S. 33 – 36.

narrativen Schlachtenbildern einordnen. Wenn aber tatsächlich Berichte aus dem Wienerischen Diarium eine entscheidende Rolle bei der Genese seiner Werke spielten, wären sie hingegen als ideal-illustrierende Bataillen zu definieren. Im Fall der kleineren Pandurendarstellungen handelt es sich allerdings unzweifelhaft um ideal-illustrierende Bilder. Pfaffenbichler erwähnt zwar, dass Künstler bzw. der Auftraggeber mit den Bildern eine gewisse Absicht verfolgten, schlüsselt diese Absichten jedoch nicht weiter auf. Pfaffenbichlers Modell versucht die verschiedenen Schlachtenbildarten zu erfassen, indem er Kategorien erstellt, die bestimmte Merkmale beinhalten, wie die Hervorhebung des Feldherrn. Er spricht außerdem davon, dass jeder Maler mit seinem Schlachtenbild eine bestimmte Intention verfolgte, die allerdings abhängig vom Künstler divergieren konnte.<sup>94</sup>

Bei Mildorfer müssen mehrere individuelle Besonderheiten berücksichtigt werden. Meines Erachtens konnte Mildorfer ein rein dekoratives, also nicht mit dem tatsächlichen Geschehen zusammenhängendes Schlachtenbild schon deshalb nicht malen, weil er in Wien durch das Wienerische Diarium ständig mit aktuellen Berichten zum Kriegsgeschehen konfrontiert war. Zudem hielten seine Bataillen durchwegs Augenblicke fest, welche durch ihren Realitätsbezug den Betrachter unmittelbar ansprechen sollten. Folgt man Pfaffenbichlers Schlachtenbildtypologie, sind Mildorfers Bataillen am ehesten bei den narrativen Darstellungen einzugliedern. Pfaffenbichlers Bildkorpus war allerdings für die Erforschung der Schlachtenbildmalerei des ausgehenden 16. und 17. Jahrhunderts gedacht. Mildorfers Bataillen können diesem Modell folgend ebenfalls als dekorativ bezeichnet werden, da sie in wilder Form auch Emotionen durch Farbenwirkung zeigen. Da es im 18. Jahrhundert darüber hinaus zu Veränderungen in der Schlachtenbildmalerei kam, wäre es sinnvoll, speziell für das 18. Jahrhundert ein Modell zu erstellen, welches ausdrücklich in Wien entstandene Bataillen kategorisiert.<sup>95</sup>

**Fazit:** Pfaffenbichler versucht die verschiedenen Schlachtenbildtypen durch Kategorien zu ordnen, die bestimmten Merkmalkatalogen folgen. Laut Pfaffenbichler kommen ideal-illustrierende Schlachtenbilder vermehrt als Bilderzyklen vor. Geht man davon aus, dass Mildorfer seine Werke möglicherweise nach Berichten malte, die unter anderem in Flugblättern abgedruckt wurden, sind sie den ideal-illustrierenden Schlachtenbildern

---

<sup>94</sup> Pfaffenbichler 1987, S. 11.

<sup>95</sup> Das weniger bekannte Modell von Olle Cederlöf, welches vier verschiedene Bildtypen unterscheidet, differenziert zwischen dem glorifizierenden, dem narrativen, dem dekorativen und dem topographisch-analytischen Schlachtenbild, wobei das zuletzt genannte am ehesten mit einem Nachrichtenblatt vergleichbar ist. In reiner Ausprägung sind diese Gattungen nicht existent, da immer eine gewisse Form von Mischtypen bei der praktischen Ausführung vorherrscht. Vgl. Knauer 2009, S. 3 – 4.

zuzuschreiben, haben aber dadurch meines Erachtens auch einen commemorativen Charakter, da Mildorfer demzufolge wirkliches Geschehen darstellen wollte. Die dynamische Darstellung, der breite expressive Pinselstrich und das Heraustreten der Farben aus dem Dunkel machen seine Bataillen allerdings auch zu sehr dekorativen Werken. Pfaffenbichlers Kategorisierungen führen in diesem Fall zu keinem konkreten Ergebnis, weshalb es sinnvoller ist, Mildorfers Situation in Wien genauer zu untersuchen, statt eine Typologie zur Kategorisierung seiner Bataillen zu erstellen.

### **3.4 Schlachtenbildmalerei des 18. Jahrhunderts**

Im 18. Jahrhundert entwickelte sich die Schlachtenbildmalerei in zwei verschiedene Richtungen. Zum einen glich sie sich zunehmend dem Genrebild an. Die wesentlich kleineren Bilder stellten „*unbedeutende Scharmützel und Episoden aus dem Kriegsleben*“ dar.<sup>96</sup> Zum anderen wurde sie, vor allem in der Form des Kupferstiches, zu einem wesentlichen Bestandteil der öffentlichen Medien. Sie hatte eine wichtige Funktion innerhalb der Berichterstattung.<sup>97</sup> Kupferstiche waren einer breiten Öffentlichkeit zugänglich und können somit durchaus als Frühform der Reportagenbilder bezeichnet werden. In der Gattung Schlachtenmalerei selbst vollzog sich ebenfalls ein Wandel. In den Bataillen dieser Zeit steht der Held, als nationale Identifikationsfigur, nicht mehr im Zentrum des Geschehens, sondern eine Gruppe.<sup>98</sup> Aus diesem Grund entwickelten sich innerhalb der Historienmalerei vier Formen, die Ekkerhart Mai 1990 als vier „Surrogatformen des Heldischen“<sup>99</sup> bezeichnete: „Historisierung“, „Thematisierung der Fragwürdigkeit“, „Ästhetisierung“ und „innerweltliche Verklärung“. „Historisierung“ bezeichnet das Darstellen einer Schlacht, das sich nicht genau an die historische Realität hält. In diesem Fall wird die Anzahl der Soldaten zugunsten der Überschaubarkeit reduziert oder deren Gestalten besonders ansehnlich dargestellt.<sup>100</sup> Als Beispiel sei hier August Querfurts<sup>101</sup> Werk „Schlacht von Höchstädt 1704“<sup>102</sup> (Abb. 9) herangezogen. In dem Detail sieht man den stattlich aussehenden Prinzen, der dem Betrachter entgegensieht. In der „Thematisierung der Fragwürdigkeit“ geht es um das Hinterfragen des Helden. Es entstehen Darstellungen des „negativen Helden“, unter anderem durch den

---

<sup>96</sup> Knauer 2009, S. 8.

<sup>97</sup> Busch 1990, S. 58.

<sup>98</sup> Ebd., S. 61.

<sup>99</sup> Mai 1990, S. 67.

<sup>100</sup> Ebd., S. 59 – 60.

<sup>101</sup> August Querfurt wird in dem Kapitel über die Beeinflussung Mildorfers durch Wiener Maler noch genauer besprochen.

<sup>102</sup> Detail aus dem Gemälde Schlacht bei Höchstädt 1704 von August Querfurt, das Prinz Eugen von Savoyen (1663-1736) neben Carl Alexander von Württemberg (1684-1737), dem Auftraggeber des Werkes, im Kampfgetümmel zeigt.

Einfluss der Berichterstattungen. Karikaturen<sup>103</sup> erfreuten sich durch ihren humoristischen Beigeschmack, ihre druckgrafische Verbreitung und der damit zusammenhängenden steigenden Zeitschriftenproduktion großer Beliebtheit. Sie reagierten auf politische und gesellschaftliche Zustände und wurden unter anderem für Zeitungskritiken genutzt.<sup>104</sup> Die „Ästhetisierung“ und „innerweltliche Verklärung“ beziehen sich auf Bilder, in denen die Handlung konstruiert erscheint, indem der Held übertrieben theatralisch, als stünde er auf einer Theaterbühne, dargestellt wird. Die Darstellung selbst wird zu einem theatralischen Akt, weshalb diese Kategorien eng mit der Bataille als Theaterinszenierung zusammenhängen.<sup>105</sup> Mildorfers Schlachtenbilder und ihre Beziehung zum Theater werden in einem späteren Kapitel noch genauer thematisiert.

**Fazit:** Von der Antike bis in das 18. Jahrhundert existiert eine kontinuierliche Tendenz zur Steigerung der Bereitschaft bzw. des Willens negativ assoziierte Inhalte darzustellen. Mildorfers Werke sind ein Exempel für die Entwicklung des 18. Jahrhunderts, da das Geschehen in seinen Bataillen weder aus der Perspektive des Siegers, noch aus der des Verlierers dargestellt wird. Keine Person sticht als Individuum im Besonderen hervor. Vielmehr werden die Husaren als Gruppierung wilder Krieger dem Betrachter vorgeführt. Aus der Sicht der Soldaten beobachtet dieser das wilde Kampfgeschehen und die aussichtslose Situation der gegnerischen Soldaten. Mildorfers Werke schildern brutale Überfälle und Nahkampfszenen und gehören somit einer Darstellungsart an, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts vor allem in Kupferstichen keine Seltenheit war und den Betrachter direkt ansprechen sollte.<sup>106</sup> Mildorfer scheint mit den vergleichsweise kleinen Pandurentafeln ein breiteres Publikum angesprochen zu haben. Vordergründig ist, dass er Schlachtenbilder malte, deren Hauptmerkmale außerordentliche Bewegung und Emotionalität sind, und nur am Rande historische Faktizität besitzen.

---

<sup>103</sup> Das Wort Karikatur stammt aus dem Italienischen. Caricare bedeutet übertreiben, überladen. Die ersten karikaturesken Bilder stammen von den Carraccis. Annibale Carracci (1557 – 1602) stellte auffällige Züge eines Gesichts übertrieben dar. In zahlreichen Zeichnungen von Agostino Carracci sind ebensolche grotesken Köpfe dargestellt. Ziel der Karikatur ist es also die „perfekte Hässlichkeit“ zu erzeugen. So wurden auch speziell Gauner und Verbrecher bis weit in das 18. Jahrhundert so dargestellt. Vgl. Langemeyer 1984, S. 19 – 21.

<sup>104</sup> Betrachtet man Mildorfers Pandurentafeln in diesem Zusammenhang genauer, fallen die großen Augen und Nasen auf. Diese karikaturesken Elemente waren mit Sicherheit vom Künstler beabsichtigt. Manche seiner Pandurendarstellungen sind im scharfen Profil dargestellt (Abb. 45). Diese Form hängt mit der Darstellung von Berufsbildern der Neuzeit zusammen. Durch die knollige Nase und dem hervorspringenden Kinn wirken sie jedoch spöttisch.

<sup>105</sup> Mai 1990, S. 67.

<sup>106</sup> Mildorfers Verhältnis zur Druckgraphik und im Besonderen zu Kupferstichen wird in einem separaten Kapitel noch genauer diskutiert.

## 4 Mildorfers Bataillen im kunsthistorischen Kontext seiner Zeit

Von einem akademisch geprägten Schüler der Wiener Akademie waren prinzipiell andere Werke zu erwarten als jene Schlachtenbilder Mildorfers. Es ging Mildorfer nicht um das bedingungslose Abbilden der Realität oder die Verherrlichung eines Feldherrn, sondern neben der Darstellung geschichtlicher Ereignisse auch um die malerische Wirkung, wodurch seine Bataillen nur zum Teil die Grausamkeit des Krieges widerspiegeln konnten. Auffällig ist, dass Mildorfer die ungarischen Hilfstruppen exakt so darstellt, wie sie in den zahlreichen Berichten und Flugblättern geschildert werden. Der Krieg als Motiv scheint hier u.a. die Bedingung für eine dynamische, expressive Darstellung zu schaffen, die gleichzeitig den Erwartungen eines breiten Publikums entspricht.<sup>107</sup>

1869 bemerkte Henri Testelin, dass das Thema Krieg unruhig und von Schrecken und Verwirrung geprägt ist, diese Merkmale also konstitutive Charakteristika enthalten.<sup>108</sup> Für Schlachtenbilder sei ein „*rauher, kühner Pinsel*“ zu benutzen, schrieb der Kunstschriftsteller Jonathan Richardson bereits im Jahr 1715.<sup>109</sup> Folglich sind die Qualitäten in Mildorfers Werken nichts radikal Neuartiges. Schlussendlich kann man sagen, dass ein großer Teil der Schlachtenbildmalerei durch kunsttheoretische Überlegungen und Abhandlungen analysiert wurde. Mildorfers Bataillen sind ein gutes Beispiel dafür, dass er nicht nur Bewegung im Allgemeinen darstellen wollte, sondern in einer besonderen Ausprägung. Die Klientel dekorativer und glorifizierender Werke namhafter Schlachtenbildmaler bestand häufig aus Angehörigen der militär-aristokratischen Gesellschaft. Besonders Feldherrn und Offiziere begeisterten sich auch im frühen 18. Jahrhundert für diese Gattung. Es ist nahe liegend, dass Mildorfers Kundenkreis zu Beginn seiner Malerkarriere möglicherweise nicht aus den zuvor erwähnten typischen Interessenten dieser Kunst bestand, dem jedoch die höfische Kultur sehr nachahmenswert anmuten musste.<sup>110</sup> Die kleineren, dekorativen Schlachtenbilder Mildorfers waren in ihrem Anblick wirkungsvoll. Sie befanden sich möglicherweise in Herrenzimmern oder Kabinetten und boten überdies auch reichlich Gesprächsstoff. Aktuelle Themen waren darauf zu sehen, wodurch der Besitzer auf seine Umwelt dementsprechend weltgewandt wirken wollte. Es ist, aufgrund der fehlenden Unterlagen zu Mildorfers Bataillen, aber nicht mehr möglich, deren ursprüngliche Standorte und Besitzer zu ermitteln.

---

<sup>107</sup> Man kann den österreichischen Erbfolgekrieg als prädestinierte Ausgangslage für einen Schüler Trogers, und somit einen Verfechter des italienisch geprägten, expressiven Stils, bezeichnen. Mildorfer nutzte die Bedingungen einer Kriegsdarstellung um dynamische Bilder zu malen.

<sup>108</sup> Vgl. Popelka 1984, S. 6.

<sup>109</sup> Ebd., S. 6.

<sup>110</sup> Mildorfer errang 1742 bereits den Sieg im großen Malerwettbewerb und seinen ersten großen Auftrag in der Hafnerberg Kirche, wodurch die Annahme es wäre auf kleinere Aufträge angewiesen gewesen, im Verlauf der Arbeit diskutiert wird.

**Fazit:** Mildorfers Bataillen waren durch ihre Expressivität äußerst modern. Der Kundenkreis könnte im wohlhabenden Bürgertum als auch in militär-aristokratischer Gesellschaft zu suchen sein. Bei den kleinen Panduren- und Husarendarstellungen scheint die Annahme, dass es sich um Kabinettbilder handelt, plausibel. Bevor allerdings Rückschlüsse auf deren Status als Ausnahmewerke gemacht werden können, ist es unumgänglich, zunächst den Forschungsstand und somit auch die Situation Wiens in den 40er Jahren des 18. Jahrhunderts zu analysieren, um dadurch Einblick in Mildorfers Arbeitsbedingungen und die Auftragslage zu gewinnen.

#### ***4.1 Forschungsstand zu Mildorfers Bataillen***

Im 18. Jahrhundert waren sowohl Joseph Ignaz Mildorfer als auch sein Vater als Historienmaler bekannt. Der Tiroler Kunstsammler Josef von Weinhart (1712-1788) schrieb zu einem Landschaftsbild, welches er von Michael Ignaz Mildorfer besaß, folgende Notiz: „Joseph Ignaz Mildorfer [...] Einem zu Innsbruck geschätzten Maler, dessen Sohn zu Wien einmalen sehr berühmt [...] wurde.“<sup>111</sup> Neben dem Künstlerlexikon von Georg Kaspar Nagler von 1840, führte Franz Tschischka<sup>112</sup> Joseph Ignaz Mildorfer als Historien- und Schlachtenmaler aus Innsbruck an.<sup>113</sup>

Wie bereits erwähnt, stießen drei seiner Schlachtenbilder, „Husaren erobern eine bayerische Fahne“ (Abb. 2), „Nächtlicher Überraschungsangriff auf eine bayerische Stellung“ (Abb. 3) und „Kroatischer Reitertrupp bei der Beraubung gefallener Bayern“ (Abb. 4), bei der Darmstädter Ausstellung 1914 auf große Begeisterung. Georg Biermann<sup>114</sup> merkte im Vorwort des Ausstellungskataloges an: „Die drei Bilder entstammen Meraner Privatbesitz und schildern Szenen aus jenen denkwürdigen Kämpfen anlässlich des österreichischen Erbfolgekrieges 1740-1748, bei dem durch die Ungarn und Kroaten die von Bayern besetzten Länder Oberösterreichs befreit und Marie Theresia als Siegerin nach München geführt wurde.“<sup>115</sup>

Biermann vermutete, dass der Tiroler Künstler die gemalten Szenen miterlebt hatte: „Die Stücke atmen in ihren seltsam roten und hellblauen Tönen mit den dunklen Halbschatten, die

---

<sup>111</sup> Die genaue Datierung der Notiz, welche um die Mitte des 18. Jahrhunderts geschrieben wurde, ist nicht möglich. Der Sammler verwechselte Michael Ignaz Mildorfer mit seinem Sohn Joseph Ignaz Mildorfer. Da aber von Joseph Ignaz Mildorfer bekannt ist, dass er in seinen späten Lebensjahren nicht mehr malen konnte und sein Sohn schon als junger Mann verstarb (und außerdem nicht als Maler tätig war), kann von einer Verwechslung ausgegangen werden. Hochenegg 1954, S. 21.

<sup>112</sup> Franz Tschischka war ein österreichischer Geschichts- und Kunstforscher (1786 – 1855). Vgl. Allgemeine Deutsche Biographie, herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Band 38 (1894), S. 726 – 728.

<sup>113</sup> Vgl. Nagler 1840, S. 293. Tschischka 1836, S. 379.

<sup>114</sup> Georg Biermann (1880-1949) war ein deutscher Kunsthistoriker und Verleger.

<sup>115</sup> Biermann 1914, S. 15.

*gespenstisch vorüberhuschen, so ungeschwächt das Grauen des Augenblicks, sind so voll der innersten Erregung und fast spukhafter Schrecknisse, dass sie ihresgleichen in der gesamten Geschichte der Malerei nicht haben [...] am ehesten könnte man sie mit Goya in Beziehung bringen.*<sup>116</sup> Daraufhin wurde der unbekannte Künstler über Jahrzehnte als der Tiroler Pandurenmeister bezeichnet und mit Franz Anton Maulbertsch in Verbindung gebracht.<sup>117</sup> In Lemmens Tiroler Künstlerlexikon von 1830 wird berichtet, dass sowohl Michael als auch Joseph Ignaz Mildorfer viele Kriegs- und Schlachtenstücke malten.<sup>118</sup> Wichtige Erkenntnisse über den unbekanntem Meister gewann Kurt Rossacher, als er zwei weitere Schlachtenbilder fand, welche er als „Schlacht von Schärding“ (Abb. 5) und „Schlüsselübergabe nach der Kapitulation Münchens“ (Abb. 6) betitelte, von denen letzteres signiert und auf das Jahr 1742 datiert sein soll. Rossacher vermutete bezüglich des Inhaltes die Übergabe Münchens an die Husaren am 12. Februar 1742 und sah darin das Schlussbild einer aus fünf Bildern bestehenden Serie.<sup>119</sup> Seine zweifelhafte Annahme, dass es sich bei den fünf Bildern um einen zusammengehörigen Zyklus handelt, wird im weiteren Verlauf der Arbeit diskutiert. Michael Krapf beschrieb in einem Aufsatz die Veränderungen, welche um die Mitte des 18. Jahrhunderts in der religiösen Malerei in Wien einsetzten.<sup>120</sup> Dabei spielten Künstler wie Troger und Mildorfer eine wichtige Rolle, indem sie sich *„am akademischen Vermittlungsprozess an der Wiener Akademie zu reiben begannen und den Vorrang des ingenium rude* [postulierten].<sup>121</sup> Krapf bezeichnete Mildorfer in seinem Bestreben, sich dem klassischen Stil der Wiener Akademie zu widersetzen, als am bedingungslosesten. Er bemerkte weiter, dass Mildorfers Werke von Zeitgenossen, die der klassischen Richtung angehörten, als gefährlich und barbarisch bezeichnet worden waren.<sup>122</sup> In den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts wurde Mildorfer in einigen Aufsätzen erwähnt. Johann Apfelthaler beschäftigte sich indirekt mit Mildorfer als Rezipienten Paul Trogers.<sup>123</sup> Johann Kronbichler bezeichnete ihn hingegen, als einen zur damaligen Zeit überregional gefragten Maler.<sup>124</sup> In ihrer Dissertation von 1965, zahlreichen Aufsätzen und schließlich in ihrer umfassenden Monografie beschäftigte sich Elisabeth Leube-Payer ausführlich mit dem Leben und Werk

---

<sup>116</sup> Es muss jedoch vorangestellt werden, dass sich Biermann durchaus bewusst war, dass es sich bei dem Maler nicht um Goya handeln konnte. Ebd., S. 15.

<sup>117</sup> Vgl. Rossacher 1972, S. 16.

<sup>118</sup> Rossacher 1972, S. 21.

<sup>119</sup> Vgl. Ebd., S. 17.

<sup>120</sup> Vgl. Krapf 1989, S. 68 – 73.

<sup>121</sup> *Ingenium rude* bezeichnet eine ausgelassene bzw., raue Gemütsart Ebd., S. 68.

<sup>122</sup> Vgl. Krapf 1989, S. 68.

<sup>123</sup> Vgl. Apfelthaler 1995, S. 410.

<sup>124</sup> Vgl. Kronbichler 1995, S. 386.

Mildorfers und widmete seinen Bataillen ein eigenes Kapitel.<sup>125</sup> Allerdings ging die Autorin nur bedingt auf eventuelle Vorbilder bezüglich Mildorfers Bataillen ein, wodurch die Rekonstruktion der möglichen Ursprünge seiner Schlachtendarstellungen nicht möglich war. Wie bereits im Titel von Leube-Payers Monografie erwähnt, war Mildorfer in den beiden Fürstenhäusern Savoyen und Liechtenstein als Hofmaler tätig und dürfte somit eine direkte Verbindung zu den Sammlungen der Fürstenhäuser gehabt haben beziehungsweise durch sie mit Schlachtenbildern in Kontakt gekommen sein. Leube-Payers ausführliche Sichtung und Dokumentation von Archivbeständen bezüglich Mildorfer sind von unschätzbarem Wert für die Forschung. Die Bedeutung der Beiträge von Monika Dachs-Nickel und Michael Krapf, für das Verständnis um die Position, welche die Tiroler Werke an der Wiener Akademie einnahmen, soll an dieser Stelle besonders hervorgehoben werden. In Krapfs Aufsatz „Paul Troger, Joseph Ignaz Mildorfer, Michaelangelo Unterberger. Beiträge zur Tiroler Antiklassik“ von 1985 als auch in Dachs` Aufsatz „Der Geschmackswandel an der Wiener Maler-Akademie um 1740“<sup>126</sup> von 2002 ging hervor, dass Trogers stilistischer, tirolischer Einfluss an der Wiener Akademie, Mildorfers unmittelbarer Ursprung seiner expressiver Darstellungsart war, aber auch andere Tiroler Maler in seinen Bann zog.<sup>127</sup> Zuletzt sei die Diplomarbeit Andreas Gameriths erwähnt, welcher ebenfalls aufschlussreiche Erkenntnisse über Trogers Einfluss an der Wiener Akademie brachte.<sup>128</sup>

#### ***4.2 Beeinflussung Mildorfers durch die Maler der Wiener Akademie***

Als Mildorfer in den 1740er Jahren nach Wien kam, war er als Schüler der Wiener Akademie tätig, wodurch diese auch einen wichtigen Bestandteil seiner Karriere ausmachte. Die allgemeine Lage der Wiener Akademie in den 40er Jahren wird im Folgenden erläutert.

Als Maria Theresia die Herrschaftsnachfolge antrat, wurde ihr „*Weiberregiment*“<sup>129</sup> von der Wiener Bevölkerung, die sie als Herrscherin anfangs nicht akzeptierte, belächelt. Diese Voreingenommenheit sollte sich im weiteren Verlauf ihrer Herrschaft grundlegend ändern. Wien entwickelte sich zu einer bedeutenden Großstadt, die aufgrund ihrer besonderen Lage als Bindeglied zwischen West und Ost fungierte und infolgedessen ein dementsprechend eurozentristisches Selbstverständnis zeigen wollte, was sich unter anderem auch im kulturellen Verantwortungsbewusstsein der Stadt und seiner Bevölkerung widerspiegelte.<sup>130</sup>

---

<sup>125</sup> Vgl. Leube-Payer 2011, S. 9 – 24.

<sup>126</sup> Dachs 2002, S. 265 – 270.

<sup>127</sup> Krapf 1985, S. 68 – 70.

<sup>128</sup> Gamerith 2008, S. 53 – 56.

<sup>129</sup> Dürriegl 1979, S. 139.

<sup>130</sup> Vgl. Tietze 1931, S. 291.

Unter der Kunstpolitik Kaiser Karl VI. wurde der „*Kaiserstil*“<sup>131</sup> in der Wiener Akademie forciert, der dessen Repräsentationsbedürfnis unterstützte und durch den Stil Frankreichs geprägt war. Entscheidend für die Malerei war die Koexistenz italienischer neben französischen Stilphänomenen. Maler, die sich nun auch als Akademiker verstanden, orientierten sich zunehmend am französischen Kunst- und Kulturraum.<sup>132</sup> Karl VI. ernannte Ludwig Joseph Gundacker Graf Althan zum Hofbaudirektor. Unter Maria Theresia änderte sich die Situation der Akademie. Da sich ihre Kunstpolitik von der ihres Vaters stark unterschied<sup>133</sup>, trat Graf Althan als Protektor der Akademie zurück. In den 40er Jahren des 18. Jahrhunderts musste die Akademie, unter anderem weil sie keine Räumlichkeiten mehr besaß, zeitweise den Lehrbetrieb einstellen.<sup>134</sup> Trotz des österreichischen Erbfolgekrieges stieg die Anzahl der Schüler der Akademie in den Jahren 1741 bis 1744 von 110 auf 179. Durch die politischen Unruhen und die leeren Staatskassen wurden die Subventionen der Akademie, trotz mehrfacher Ansuchen des damaligen Direktors van Schuppen, stark reduziert.<sup>135</sup>

1745 wurde, wegen des Verlustes der Räumlichkeiten<sup>136</sup>, der Lehrbetrieb eingestellt. Die Bestände der Akademie wurden auf den Heiligenkreuzerhof, die Reitschule und van Schuppens Wohnung aufgeteilt. 1748 wurde der Hofvergolder Ferdinand Astorfer Unterdirektor der Akademie. Als van Schuppen 1751 verstarb, wurde Astorfer sein Nachfolger und Michelangelo Unterberger erster Rektor der Akademie.<sup>137</sup>

Diese geschichtlichen Ereignisse hatten Auswirkungen auf den Akademiebetrieb. Der Malstil der Akademie dieser Zeit war, durch den gezielten Eingriff von Malern, insbesondere Paul Trogers, welche den Vermittlungsprozess innerhalb der Wiener Akademie dafür nützten, stark durch die expressive italienische Malerei geprägt.<sup>138</sup> Dadurch etablierten sich innerhalb des Akademiebetriebs zwei Strömungen: Der barock-klassische und der italienische Stil. Die barock-klassische Richtung wurde vom Kaiserhaus bevorzugt und propagierte den Künstler

---

<sup>131</sup> Mraz 2007, S. 38.

<sup>132</sup> Die Wiener Akademie verstand sich selbst als Bildungsstätte qualitativ gehobener Malerei und wollte sich infolgedessen von den handwerklich ausgebildeten Künstlern absetzen. Sie forcierte den Stil des französischen Hofes und erhob die Malerei gleichsam von einer handwerklichen Tätigkeit zu einer wissenschaftlichen Disziplin. Mraz 2007, S. 38.

<sup>133</sup> Maria Theresias unterschiedliche Auffassung von Kunstpolitik zeigt, laut Mraz, ihre andere Handhabung mit unvollendeten Bauprojekten: Maria Theresia verfolgte das Bauprojekt Klosterneuburg von Karl VI. nicht mehr, setzte aber das Bauvorhaben Joseph I. in Schönbrunn fort, das unter der Regentschaft ihres Vaters abgebrochen wurde. Mraz 2007, S. 41.

<sup>134</sup> Mraz 2007, S. 35 – 39.

<sup>135</sup> Ebd., S. 46.

<sup>136</sup> Maria Theresias Leibarzt nahm ab 1745 dort Quartier ein wodurch die Akademie drei Jahre ihre Pforten schließen musste. Mraz 2007, S. 106.

<sup>137</sup> Van Schuppen war strikt gegen Astorfer Ernennung zum Vizedirektor. Mraz dokumentiert ein reges Schreibgefecht zwischen ihm und dem Obersthofmeisteramt. Siehe Mraz 2007, S. 112 - 116.

<sup>138</sup> Seit den 1740er Jahren setzte sich der italienische Stil, der von den handwerklich ausgebildeten Malern bevorzugt wurde, durch. Vgl. Krapf 1985, S. 68.

als Gelehrten, analog zum Selbstverständnis der Akademie. Der italienische Stil entstand als Gegensatz zum höfischen Stil und war von der Tradition der ausdrucksstarken, italienischen Vorbilder geprägt.<sup>139</sup>

Nicht nur Zeitgenossen wie Michaelangelo Unterberger, sondern auch Schüler wie Jakob Zeiller und Mildorfer, die als Preisträger des Akademiewettbewerbes Beachtung fanden, führten den Stil Trogers weiter.<sup>140</sup> Dies geschah etwa zu der Zeit, als diversen Tiroler Malern der Sieg bei den Malerwettbewerben gelang.<sup>141</sup> Als anschaulicher Nachweis dieser Entwicklungen sind die in dieser Zeit entstandenen Kunstwerke selbst wichtige Indizien, die schrittweise stilistische Veränderungen von 1730-1750 deutlich erkennbar werden lassen.<sup>142</sup> Es wurden Preise in den Kategorien Zeichen- und Malkunst, den so genannten kleinen und großen Malerwettbewerben, vergeben. Letzterer ermöglichte den Teilnehmern und insbesondere den Gewinnern eine öffentliche Auszeichnung sowie eine Erwähnung im Wienerischen Diarium. Der Erstplatzierte erhielt außerdem einen Freibrief, der ihm gestattete, eine Malerwerkstatt zu begründen. Sowohl die Preisstücke als auch die Aufnahmestücke der Mitglieder wurden im Ratsaal ausgestellt, wo sie jedem anderen Künstler theoretische und formale Grundlagen lieferten.<sup>143</sup>

Mildorfers Tendenz zum Extremen ist sowohl an der hohen Dynamik als auch den äußerst kleinen Köpfen der Figuren seiner Darstellungen erkennbar. Die partielle Beleuchtung und die teilweisen surrealen Farbgebungen sind ebenfalls Indikatoren dieses Phänomens, welches seine Zeitgenossen unter anderem veranlasste, seine Malerei als „gefährlich“ zu bezeichnen.<sup>144</sup> Er galt, da sein Stil jenem Troger besonders nahe kam, als einer seiner begabtesten Schüler.<sup>145</sup> Pavel Preiss erwähnt Mildorfer in diesem Zusammenhang sogar als „kongenialen Doppelgänger Paul Trogers“. <sup>146</sup> Anton Roschmann dokumentierte als

---

<sup>139</sup> Seine Malerei zeichnete sich durch extreme Bewegungen und Verrenkungen der Figuren, schrille Farben, starke Hell-Dunkel-Kontraste, theatralische Drapierungen und spannungsvolle Überschneidungen aus. Diese Elemente stammten aus der italienischen Malerei, die bereits vor Paul Troger nach Wien gelangten. Vgl. Gamerith 2005, S. 225.

<sup>140</sup> Dass sich der Stil Trogers durchsetzen konnte, liegt wahrscheinlich auch daran, dass nach dem Ende der Türkenkriege die Wiener Malerei von verschiedenen Stilrichtungen beeinflusst wurde. Vgl. Dachs 2002, S. 265.

<sup>141</sup> Vgl. Ebd., S. 267.

<sup>142</sup> Diese Entwicklungen beginnen bei kleineren stilistischen Veränderungen in der Malerei Van Schuppens (verlorene Figurenprofile, nicht lesbare Schatten, usw.), führen von leichten Abstraktionen der Figuren Unterbergers über expressive Lichtdarstellungen und sonderbare Bewegungen der Figuren bei Palko zu den dramatischen, stark expressiven Darstellungen Mildorfers. Vgl. Ebd., S. 272.

<sup>143</sup> Vgl. Koller 1995, S. 417.

<sup>144</sup> Krapf 1985, S. 68.

<sup>145</sup> Im Jahr 1742 arbeitete Troger an einem Stiegenhaus im Kuppelrund der Altenburger Bibliothekskuppel (Abb. 81), dessen Treppendarstellung Mildorfer neben zahlreichen Figurenzitaten übernahm. Man merkt bei dem Motiv der Treppen für die Hafnerbergkirche (Abb. 82), dass Mildorfer sich nachhaltig von Troger beeinflusst zeigte. Zentral beim Stil Trogers und in weiterer Folge Mildorfers, ist die Verschmelzung von malerischen und plastischen Konzeptionen. Leube-Payer 2000, S. 28.

<sup>146</sup> Preiss 1996, S. 78.

Zeitgenosse Mildorfers in seinem Kommentar die zunehmende Gleichwertigkeit mit den Werken Trogers: *„Joseph Ignaz Mühldorfer von Innsbruck lernte Anfangs bei seinem Vater und begab sich hinan nach Wien in die Lehr Paul Trogers und begriff die Grundsätze der Kunst so vortrefflich, daß nunmehr seine Stück dem Maister gleich geachtet werden.“*<sup>147</sup>

Ursprünglich von Troger stammt beispielsweise der Zum-Schlag-Ausholende, der bei dem Akademiepreisbild „Kain erschlägt Abel“ (Abb. 1), aber auch in den Bataillen Mildorfers vorkommt. Als Analogie sei an dieser Stelle Trogers „Enthauptung der Hl. Barbara“ (Abb. 12) erwähnt, in welcher der Henker dieselbe Arm- und Körperhaltung aufweist, die auch in Mildorfers Bataillen vorkommt. Andreas Gamerith beschreibt die Weiterentwicklungen Mildorfers zum Stil Trogers sehr prägnant: *„Die zappelnde Dynamik des kompositionellen Ganzen, die wirbelnden Stellungen und Haltungen des Bildpersonals weisen jedoch einen Mut zu einer gestalterischen Drastik auf, die Troger in dieser Form nie besaß.“*<sup>148</sup>

Beobachtet man diese Veränderung im Stil von „Kain erschlägt Abel“ bis zum „Jüngsten Gericht“ (Abb. 13), erkennt man eine kontinuierliche Entwicklung über den Zeitraum 1742-1748, die eine gemäßigte Nachfolge übersteigt. Die radikale Dynamik in der Darstellung bildet sich im weiteren Verlauf dieser Entwicklung zum zentralen Gestaltungsprinzip Mildorfers.<sup>149</sup> Die Expressivität seines Stils nimmt im weiteren Verlauf derart zu, dass er seinen Lehrer durch seine dynamischen Bilder diesbezüglich zu übertreffen scheint.<sup>150</sup> Gamerith vermutet, dass seine damals modernen Bilder den Geschmack der nahezu gleichaltrigen Kaiserin trafen.<sup>151</sup> Die Schlachtenbildmalerei hatte Troger vermutlich nur wenig interessiert.<sup>152</sup> Obwohl Mildorfer wahrscheinlich nicht der einzige gewesen ist, der vom

---

<sup>147</sup> Dachs 2002, S. 272.

<sup>148</sup> Gamerith 2008, S. 53.

<sup>149</sup> Ebd., S. 53.

<sup>150</sup> In den 1740er Jahren sind in den Werken Trogers Merkmale eines expressiven Stils erkennbar, was besonders an der Gestik seiner Figuren sichtbar wird.

<sup>151</sup> Vgl. Gamerith 2008, S. 54 – 56.

<sup>152</sup> „Der Hl. Ulrich in der Schlacht auf dem Lechfeld“ (Abb. 83) ist eines der wenigen Werke Trogers, welches hier angeführt werden kann. Auch andere Zeitgenossen Mildorfers, wie Blathasar Riepp, beschäftigten sich mit der Schlachtenbildmalerei, allerdings nicht in einer derartig ausgeprägten Form. Das Bild „Der Hl. Ulrich in der Schlacht auf dem Lechfeld“ entstand als Hochaltarbild für die Ulrichskirche in Wien und zeigt den Heiligen Ulrich in der genannten Schlacht. Es entstand im Jahr 1738, wenige Jahre bevor Mildorfer seine Ausbildung bei Troger begann, was natürlich nicht bedeutet, dass Mildorfer dieses Werk nicht gekannt hat. Aufgrund der geringen Vergleichsmöglichkeiten des „Hl. Ulrich“ mit Mildorfers Schlachtendarstellungen, scheint die zeitliche Differenz zwischen der Entstehung des Werkes und dem Beginn von Mildorfers Ausbildung relativ unerheblich. Die sakrale Bestimmung von der „Schlacht auf dem Lechfeld“ zeigt sich sowohl an der Engelsdarstellung am linken oberen Bildrand als auch bei der Darstellung des Hl. Ulrich selbst, dessen Haupt von einem Heiligenschein umgeben ist. Die Intention des Bildes scheint durch seine vergleichsweise gemäßigte Dramatik diesem sakralen Zweck zu entsprechen, wodurch die Merkmale einer wirklichen Schlacht fehlen. Es werden weder Leichen oder Verletzte noch irgendeine andere Form der brutalen Realität des Kampfes gezeitigt. Die Schlachtenbilder Mildorfers sind im Vergleich zum „Hl. Ulrich“ grundlegend verschieden. Im Mittelpunkt steht nicht die sakrale Harmonie der Darstellung, sondern die ausgeprägte Dynamik, wodurch eine grundsätzliche Unterscheidung in der Gattung obligatorisch erscheint. „Der Hl. Ulrich in der Schlacht auf dem

österreichischen Erbfolgekrieg beeinflusst wurde, kann sein mutmaßliches Vorbild, trotz des zweifellos starken Einflusses, nicht gänzlich bei Troger gesucht werden, da in dessen Oeuvre keine Schlachtenbilder vorkommen. Es wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch versucht zu klären, ob zeitgenössische Wiener Maler ebenfalls dieser Gattung entsprechende Arbeiten schufen. Die bereits erwähnten Maler, die neben Mildorfer ebenfalls stark von Trogers Stil beeinflusst wurden, werden gleichfalls noch bezüglich der möglichen stilistischen Gemeinsamkeiten mit Mildorfer untersucht.

#### **4.2.1 Exkurs: Das Akademiepreisgemälde „Kain erschlägt Abel“ und weitere Werke Mildorfers als Indikatoren des von Troger eingeleiteten expressiven Malstils**

Der Zweck dieses Exkurses wird u.a. der Vergleich von dem Werk „Kain erschlägt Abel“ (Abb. 1), welches etwa zeitgleich zu Mildorfers Bataillen entstand, mit ähnlichen Darstellungen Trogers sein. Da „Kain erschlägt Abel“ weder signiert ist, noch rekonstruiert werden kann, ob es tatsächlich das Preisgemälde und somit aus Mildorfers Hand stammt, versuche ich in diesem Exkurs durch stilistische Vergleiche mit gesicherten Werken zu klären, ob er als Maler dieses Werkes in Frage kommt.

Die stilistische Ähnlichkeit zu Paul Troger ist diesbezüglich nicht von der Hand zu weisen. In der Werkstatt Trogers lernte der junge Mildorfer wahrscheinlich die Grundlagen der ausdrucksstarken Malerei seines Lehrers. Dieser Bezug lässt sich beispielsweise an den Pieta-Darstellungen der beiden Künstler veranschaulichen. Troger stellt die Madonna und Christus in einem dunklen Raum dar (Abb. 14). Die Figuren sind durch eine grelle, schweinwerferartige Beleuchtung hervorgehoben.<sup>153</sup> Das Bild soll den Betrachter durch seinen emotionalen Charakter zur Anteilnahme anregen. Es wirkt durch die starke Plastizität der Körper äußerst gegenständlich. Es scheint in Anbetracht dessen ersichtlich, dass Emotion ein unentbehrliches Werkzeug der Kunst Trogers ist.<sup>154</sup> Die Augen der Madonna in Mildorfers „Pieta“ (Abb. 15) scheinen durch das Weinen ermattet. Der Gesichtsausdruck ist im Vergleich zu dem Werk seines Meisters gesteigert. Christus ist im Begriff, vom Schoß seiner Mutter zu rutschen und liegt schon fast am Boden. Mit ihrer rechten Hand streicht sie ihm sanft über die Stirn, wodurch tiefe Trauer und Verzweiflung ausgedrückt werden. Wolfram Köberl konstatiert „in der einen oder anderen Enthauptungsszene Trogers“<sup>155</sup>,

---

Lechfeld“ kann als szenisches Heiligenbild, welches der Andacht dienen soll, betrachtet werden, wohingegen Mildorfers Schlachtenbilder ein tatsächliches Ereignis darstellen.

<sup>153</sup> Vgl. Dachs 2002, S. 272.

<sup>154</sup> Vgl. Ebd., S. 272.

<sup>155</sup> Köberl 1963, S. 300 – 302.

Analogien zu „Kain erschlägt Abel“ (Abb. 1). Vor allem der lebhafteste Grell-Dunkel-Kontrast und das energische Ausholen zum Todesstoß scheinen von Trogers Darstellungen beeinflusst.<sup>156</sup> Dies verdeutlicht unter anderem Troger „Enthauptung der Heiligen Barbara“ (Abb. 12) in welcher der zum Schlag ausholende Vater starke Analogien zu Kain aufweist. Die Armhaltung, die weit aufgerissenen Augen bis hin zur Fußhaltung sowie der vor Kraft strotzende Körper sind in beiden Werken beinahe ident. Wichtig in diesem Zusammenhang ist, dass diese italienischen Eigenschaften von Troger an Mildorfer weitergegeben wurden, der einen leidenschaftlicheren Ausdruck in seinem Werk erzeugte.<sup>157</sup> In Trogers „Schutzengel“ (Abb. 16) sind die großen Augen und der verzerrte Gesichtsausdruck des am Boden liegenden Übeltäters ebenso mit Abels Gesichtszügen vergleichbar. Auch der Abwehrgestus beider Figuren ist ident. In der „Bezwingung des dreiköpfigen Höllenhundes durch Herkules“ (Abb. 17), einem Deckenfresko in Stift Melk, oder „Kampf und Sieg des Herkules Christianus“ (Abb. 18) in Stift Zwettl ist die Figur des Herkules mit Kain im hohen Maße (bis hin zu der identen Waffe) vergleichbar.

Allerdings zeigten sich seine Wiener Malerkollegen, obwohl nicht in der gleichen Intensität, ebenfalls vom Stil Trogers beeinflusst. Es scheint, als wäre Mildorfers Neigung zu Übertreibungen, im Vergleich zu seinen Kollegen, besonders ausgeprägt gewesen. Die Tatsache, dass es sich bei dem Akademiepreisbild um eine Aktstudie handelt, macht eine Gegenüberstellung mit den expressiven Bataillen Mildorfers zwar nur bedingt möglich, soll aber an dieser Stelle geschehen. In „Nächtlicher Überraschungsangriff auf eine bayerische Stellung“ (Abb. 3) sticht besonders der rot gekleidete Husar heraus, der seinen Gegner am Schopf packt. Vergleicht man ihn mit Kain (Abb. 1) so sind neben der gleichen Haltung die muskulöse Gestalt und die ähnlichen Gesichtszüge, bis hin zum Schnurrbart, der beiden

---

<sup>156</sup> Die angebliche Darstellung einer Enthauptungsszene Trogers in einer unbekanntem Salzburger Sparkasse, welche allerdings anhand Köberls Ausführungen nicht näher lokalisierbar ist, sollen starke Ähnlichkeiten mit „Kain erschlägt Abel“ aufweisen. Vgl. Köberl 1969, S. 302. Nach sorgfältiger Recherche waren allerdings nur die Gerechtigkeitsbilder (Bildtafeln) „Daniel verteidigt Susanna“ und „Urteil Salomos“, die Troger 1749 für den Sitzungssaal des Salzburger Rathauses malte, ausfindig zu machen. Aschenbrenners umfangreiches Werk über Troger beinhaltet wenige Enthauptungsszenen, bis auf die bereits erwähnte „Enthauptung der Hl Barbara“. Allerdings eignet sich auch das Gerechtigkeitsbild „Daniel verteidigt Susanna“ zum Vergleich. Besonders der Scherge auf der linken Seite ist durch seine expressiven Verdrehungen auffällig. Ängstlich blickt er über seine Schulter zur Masse empor und umschließt mit beiden Händen sein rechtes Schienbein. Zwar ist die Haltung in Mildorfers „Kain erschlägt Abel“ eine andere, der muskelstrotzende, partiell belichtete Körper, der durch seine seltsamen Verdrehungen Bewegung suggeriert, sowie der durch Angst verzerrte Blick, sind jedoch vergleichbar. Dasselbe gilt für den Schergen rechts im Bild (in Trogers „Daniel verteidigt Susanna“), der scheinbar hastig mit seiner linken Hand einen Stein umschließt und mit seiner rechten nach einem Brocken greift. Seine von oben beleuchtete Rückenmuskulatur sowie der durch die Anstrengung verzerrte Blick sind ebenso mit Mildorfers Kain und Abel vergleichbar. Besonders der ausgestreckte rechte Arm des Schergens und der rechte zum Schlag ausholende Arm Kains wirken durch ihre starke Muskulatur übertrieben, unterstreichen dadurch jedoch den Bewegungsakt an sich.

<sup>157</sup> Eine Verwandtschaft kann, so Gamerith, in der Gegenüberstellung der Figur Abels aus Mildorfers „Kain erschlägt Abel“ (Abb. 1) und der stürzenden Venus Trogers in der Elisabethinenkirche in Bratislava erkannt werden. Vgl. Gamerith 2005, S. 232.

auffällig (Abb. 19, Gegenüberstellung). Einzig die expressivere Strichführung unterscheidet den Husaren von Kain. Man kann den Husaren also durchaus als expressive Ausarbeitung bzw. Weiterentwicklung Mildorfers in Richtung italienisch geprägte, expressive Malerei interpretieren. Daraus ist zu schließen, dass Mildorfer in dem Zeitraum der Entstehung seiner Bataillen und Husarendarstellungen unter dem Einfluss eines italienischen, beziehungsweise italienisch geprägten Malers stand, oder zumindest mit expressiven Werken in Kontakt kam.

**Fazit:** Der Einfluss Trogers auf Mildorfer ist nicht bestreitbar. Die Hell-Dunkel-Kontraste, die plastische Gestaltung der Figuren und die gesteigerte Emotionalität in den Darstellungen finden sich zeitgleich sowohl in der Malerei Trogers als auch Mildorfers.

Gegenüberstellungen von Mildorfers Werken mit jenen Trogers sowie einiger seiner Schüler zeigen, dass Mildorfers Malstil mannigfaltig von seinen Kollegen beeinflusst wurde. Die Gattung der Schlachtenbildmalerei ist jedoch nur sehr bedingt im Oeuvre Trogers vertreten. Mildorfer war ein entscheidender Wegbereiter des expressiven, italienisch geprägten Stils an der Wiener Akademie. Seine ausdrucksstarke Malerei bot sich für das Thema des Schlachtgeschehens zweifellos an. Im folgenden Kapitel wird zu klären sein, ob es weitere Schlachtenbildmaler in seinem Wiener Umfeld gab.

Abschließend kann festgehalten werden, dass es mit Ausnahme Trogers keinen Lehrer an der Wiener Akademie gab, dessen stilistischer Einfluss als unmittelbarer Ursprung für Mildorfers expressiver Darstellungsart konstatiert werden kann.<sup>158</sup>

#### ***4.1 Beeinflussung Mildorfers durch in Wien bekannte Historienmaler***

Im frühen 18. Jahrhunderts, also lange bevor Mildorfer nach Wien kam, waren unter anderem August Querfurt<sup>159</sup>, Johann Georg Plazer und Joseph Parrocel als Historienmaler tätig und erfüllten die Erwartungen der Adels- und Königshäuser.<sup>160</sup> Besonders August Querfurt war ein gefragter Maler und von etwa 1743 bis zu seinem Tod 1761 in Wien als Schlachtenmaler tätig. Er und seine Nachfolger schufen Bataillen, die geschichtliche Ereignisse festhielten, wie

---

<sup>158</sup> Vgl. Dachs 2002, S. 17.

<sup>159</sup> August Querfurt (1696-1761) war ein bekannter deutscher Genre-, Pferde-, Jagd- und Schlachtenbildmaler des 18. Jahrhunderts. Nach einer Ausbildung bei seinem Vater Tobias Querfurt d. Ä., ging er später in die Lehre bei Georg Phillip Rugendas d. Ä. Ab 1743 ist er in Wien nachweisbar. 1752 wird er Ehrenmitglied der Wiener Akademie. Für Herzog Karl Alexander von Württemberg schuf er einen Schlachtenzyklus, bestehend aus zwölf Gemälden, u. a. die Kolossalgemälde „Die Schlacht bei Belgrad“ und „Die Schlacht bei Höchstädt“ (beide 11×4 m). Vgl. Thieme 1933, S. 516 – 518.

<sup>160</sup> Im Auktionshaus Dorotheum wurde 2012 ein „Reitergefecht“ (42 x 58,8 cm) von August Querfurt angeboten. Bewegung wird vor allem durch die erhobenen Waffen und dem Rauch im Hintergrund sowie den teils liegenden Tieren und Menschen suggeriert. Der Pinselduktus ist gröber, Faltenschläge der Kleidung werden mittels Farbflächen akzentuiert. Ein derart expressiver Pinselduktus wie bei Mildorfer ist hier jedoch nicht erkennbar.

beispielsweise „Der Überfall auf das preußische Lager bei Hochkirch am 14. Oktober 1758“ (Abb. 20) oder „Der Finkenfang bei Maxen am 21. November 1759“ (Abb. 21), beide von Hyacinth de La Pegna. Eine größere Bedeutung Querfurts für Mildorfer lässt auch die Tatsache vermuten, dass Querfurt für Maria Theresia um 1745 einen Zyklus bestehend aus acht Gemälden mit Ereignissen aus dem österreichischen Erbfolgekrieg anfertigte.<sup>161</sup> Seine „Schlachtenszene“ (Abb. 22) lässt sich sehr gut mit Mildorfers „Husaren erobern eine bayerische Fahne“ (Abb. 2) vergleichen. Vor allem drei Figuren in Querfurts Werk<sup>162</sup> sind in ihrer Konstellation mit jenen Mildorfers vergleichbar. Querfurts Figuren sind in einem unentwirrbaren Getümmel von sich aufbäumenden Pferden und Kriegern verstrickt, wie es auch in Mildorfers Bataillen vorkommt. In beiden Werken tragen der pastose Farbauftrag und die durch Weißhöhungen blitzenden Waffen zur Dynamik der Darstellung bei.

Querfurts Bekanntheit und die Ähnlichkeit mit Mildorfers Werk lassen vermuten, dass Mildorfers Bataillen mehr an Querfurt als an andere Werke ähnlichen Themas angelehnt sind. Zudem ist es möglich, dass Mildorfer Querfurt durch dessen Ehrenmitgliedschaft an der Wiener Akademie und die Tatsache, dass sich beide 1745 in Wien befanden, persönlich kannte.

Vor allem Georg Phillip Rugendas d. Ä.<sup>163</sup> malte besonders bewegte Schlachtenbilder. In einem ihm zugeschriebenen Werk „Schlachtenszene“ (Abb. 23) ist der gewählte nahsichtige Bildausschnitt als auch die Figurenkonstellation mit Mildorfers „Schlacht von Schärding“ vergleichbar. Der grobe Pinselduktus ist sowohl in Rugendas` als auch in Mildorfers Schlachtendarstellungen ein herausstechendes Merkmal, welches den Bildern Expressivität verleiht.<sup>164</sup> Was Querfurt und Rugendas` Bataillen von jenen Mildorfers unterscheidet sind die karikaturesken und erschreckenden Gesichter der Panduren (Abb. 2 und 3.) sowie ihre offensichtliche Grausamkeit. Im Gegensatz zu den gleichgestellten Soldaten in

---

<sup>161</sup> Diese Gemälde befinden sich heute im Heeresgeschichtlichen Museum. Vgl. Allmayer-Beck 1983, S. 24.

<sup>162</sup> Das Pferd mit Reiter, welches sich von der linken Bildhälfte in das Zentrum bewegt, der mit ihm verkeilte Rappe und der von der rechten Bildseite ins Zentrum laufende Angreifer mit Dolch finden ihre Entsprechung auch bei Mildorfer. Gemeinsamkeiten finden sich bei dem von der linken Bildseite zu Pferd zum Schlachtengetümmel preschendem Husaren, einem berittenen Husaren im Zentrum und einem in blauer Uniform von der rechten Bildseite hinzueilenden, bayerischen Soldaten.

<sup>163</sup> Rugendas d. Ä. (1666-1742) war ein aus Augsburg stammender Maler, Zeichner, Radierer, Schabkünstler und Verleger. Er erhielt von 1683-87 Unterricht bei dem Historienmaler Isaak Fisches d. Ä. (1630-1687). 1690 kam er nach Wien und war dort für ein paar Jahre tätig. Durch den Spanischen Erbfolgekrieg erschienen seine vor Ort gezeichneten Soldatendarstellungen „nach wirklichen Beyspielen“. 1710 wurde in Augsburg die Reichsstädtische Kunstakademie gegründet. Er wurde der erste Direktor. Von 1715 (bis 1735) widmete er sich der Druckgrafik. Seit 1719 arbeitete er dann mit seinen Söhnen zusammen als Kupferstecher. Es entstanden auch Schabkunstfolgen u.a. von Panduren und Soldatendarstellungen. Ab 1740 produzierte er mit seinen Söhnen Georg Phillip Rugendas d. J. am laufenden Band Blätter für verschiedene Verleger u.a. Martin Engelbrecht. Vgl. Teuscher 1998, S. 2.

<sup>164</sup> Weniger die Ölmalerei als die Stiche Rugendas scheinen für Mildorfer von Bedeutung gewesen zu sein. Diese Vermutung wird in dem nächsten Kapitel genauer untersucht.

Querfurts „Schlachtszene“ scheinen die Panduren in Mildorfers Bataillen ihren Feinden weit überlegen. Sie sind zudem näher an den Betrachter gerückt und großfiguriger dargestellt. Im Oeuvre der zeitgenössischen Wiener Maler und Kollegen der Akademie finden sich zwar Kampfhandlungen, allerdings im Zusammenhang mit sakralen Themen wie Engelsstürze, Martyrien oder Bekehrungen, weshalb man sie nicht als Schlachtenbilder bezeichnen kann. Im Zuge dieser Arbeit wurde das Oeuvre von Michelangelo Unterberger, Franz Carl Palko, Caspar Franz Sambach, Johann Lukas Kracker, Franz Sigrist, Martin Johann Schmidt, Franz Xaver Wagenschön, Johann Christian Brandt, Franz Anton Maulbertsch und Joseph Winterhalder bezüglich dieser Thematik untersucht, wobei sich jedoch herausstellte, dass mit Ausnahme des damals schon betagten Querfurt und Rugendas (der sich Mitte des 18. Jahrhunderts allerdings nicht in Wien, sondern in Augsburg befand), keiner dieser Künstler Bilder fertigte, die in einem direkten Bezug zum Krieg standen.<sup>165</sup> Ihre Werke beinhalten zwar Gewaltszenen, diese sind aber in keiner Weise mit den Kriegsszenen Mildorfers vergleichbar.<sup>166</sup>

Mildorfers Schüler Franz Sigrist<sup>167</sup> malte jedoch in der Manier Paul Trogers und Mildorfers. „Die Kundschafter mit der Traube“ (Abb. 89), eine Ölskizze auf Papier, verdeutlicht beispielhaft, dass auch Sigrist karikatureske Figuren schuf, die im hohen Maß mit den Pandurentafeln vergleichbar sind. Die Stellung der Füße, die Farbgebung und der Bildaufbau bis hin zu den durch Weißhöhungen hervorgehobenen Grashalme sind stark dem mildorferschen Stil verpflichtet, weshalb es durchaus möglich wäre, dass die Pandurentafeln nicht von Mildorfer selbst, der zu ihrer Entstehungszeit bereits zahlreiche, bedeutende

---

<sup>165</sup> Aus Maulbertschs Umkreis ist beispielsweise eine „Soldatenszene mit Mohrenknaben“ (Abb. 84) erhalten. Sein Deckengemälde in St. Jakobus in Schwechat von 1765 (seit 1944 verloren), welches die „Schlacht bei Clavijo“ darstellt, muss an dieser Stelle erwähnt werden. Dargestellt ist der Hl. Jakobus in der Schlacht von Clavijo, dem ein Engel zum Sieg über die Sarazenen verhilft. Im Vordergrund des Bildes befindet sich ein äußerst expressiv gestalteter Rückenakt mit verhältnismäßig kleinem Kopf. Zwar handelt es sich um ein sakrales Thema, dennoch stellt Maulbertsch Bewegung durch die Verformung des Rückenaktes dar. Allerdings existiert eine Radierung von F. Assner nach Maulbertsch mit dem Titel „Feindliche Streiferei“ (Abb. 90), die mit den Schlachtenbildern Mildorfers vergleichbar ist. Auffällig sind die verzerrten Gesichter sowie der entstellte Leichnam im Vordergrund, die beiden Werken gemein sind. Siehe auch: Garas 1960, S. 143. Das Tafelbild „Martyrium der Hl. Katharina“ (Abb. 85) von Unterberger zeigt, auch wenn es einem anderen Genre angehört, dass indirekte Bezugnahmen zum Krieg durchaus vorhanden waren. In diesem Bild ist der Mann, welcher sie enthauptet, eindeutig durch seine orientalische Kleidung und Hautfarbe als Türke gekennzeichnet. Von Trogers Werken ist „Der Hl. Ulrich in der Schlacht auf dem Lechfeld“ (Abb. 83), welches ebenfalls nicht als Schlachtenbild bezeichnet werden kann, das einzige Werk, welches annähernd in diese Richtung geht.

<sup>166</sup> Allerdings existieren 16 Ölgemälde aus der Hand Johann Christian Brands, die die Kavallerie zur Zeit Maria Theresias darstellen. Als Vorlage diente ihm eine Kupferstichserie von Jacob Matthias Schmutzer, die 1768 erschien. Die Ölgemälde bestechen aber weniger durch erschreckende Gesichter der Soldaten, als vielmehr durch ihre Landschaft, die detailgetreu wiedergegeben ist. Rauchensteiner 2000, S. 31.

<sup>167</sup> Franz Sigrist (1727-1803) war ein Maler und Radierer. Seine Ausbildung erhielt er unter anderem durch Mildorfer in seiner Geburtsstadt Wien an der k. k. Akademie. Später begab er sich nach Augsburg, wo er einige Zeit als Radierer für Augsburger Verlage tätig war. Sigrists Stil zeigt sich stark durch Paul Troger und Mildorfers beeinflusst, weshalb es bei unsignierten Werken der drei Maler manchmal zu Zuschreibungsproblemen bezüglich der Autorschaft kommt. Vgl. Matsche von Wicht 1977, S. 18 – 20.

Aufträge ausgeführt hatte, sondern von seinem Schüler gemalt wurden. Auffällig ist jedoch, dass sowohl in Mildorfers gesicherten Bataillen als auch in den Pandurentafeln eine aufs äußerste verzerrte, expressiv verformte Oberflächenbehandlung der Gesichter vorzufinden und in dieser Form nur in Mildorfers Werk vertreten ist. Demnach ist es wahrscheinlicher, dass Mildorfer die Pandurentafeln als Vorlagen und Mustervorrat für seine Bataillen nützte.

**Fazit:** Auf dem Gebiet der Schlachtenmalerei in Wien im 18. Jahrhunderts war, neben August Querfurt, unter anderem Georg Plazer tätig. Die Ähnlichkeit einiger Schlachtenbilder Querfurts mit Mildorfers Werken lassen vermuten, dass sich dieser, bezüglich seiner Schlachtenmalerei, mehr von Querfurt als von einem anderen Maler beeinflussen ließ. Eine persönliche Bekanntschaft zwischen den beiden Malern ist nicht auszuschließen, da beide an der Wiener Akademie tätig waren. Die Expressivität in Georg Phillip Rugendas` als auch in Mildorfers Schlachtendarstellungen ist ein herausstechendes Merkmal.<sup>168</sup> Was jedoch sowohl Querfurts als auch Rugendas` Bataillen von jenen Mildorfers unterscheidet, sind die karikaturesken und erschreckenden Gesichter der Panduren Mildorfers. (Abb. 2 und 3.). Im Oeuvre der zeitgenössischen Wiener Maler und Kollegen der Akademie sind keine weiteren Schlachtenbilder bekannt, weshalb anzunehmen ist, dass Mildorfer auf Mustervorlagen zurückgriff.

#### ***4.1 Beeinflussung Mildorfers durch italienische Maler***

In diesem Kapitel werden die möglichen Einflüsse ausgewählter italienischer Maler auf Mildorfer reflektiert. Antonio Guardis Werke zeichnen sich grundsätzlich durch einen äußerst skizzenhaften Stil aus. Leube-Payer vermutet, dass Guardis Werke Mildorfer als direktes Vorbild gedient haben.<sup>169</sup> Sie geht von einer Verbindung zwischen Guardi und Mildorfer durch die italienisch geprägten Pferdedarstellungen in ihren Bataillen aus, die sich durch einen kleinen Kopf, breite Nüstern und eine relativ große Kruppe charakterisieren. Im Folgenden wird veranschaulicht, wie ähnlich sich ihre Bataillen sind. Bevor Mildorfers Signatur auf der „Schlüsselübergabe nach der Kapitulation Münchens“ entdeckt wurde, vermutete man Guardi als Autor dieser Bilder. Dieser hatte zudem eine besondere Verbindung zu Wien, da sein Vater dort lebte. Er war im Jahr 1740 bereits ein bekannter Maler und schuf unter anderem zwei Schlachtenbilder: „Reitergefecht“ (Abb. 24) und „Kanonier“ (Abb. 25).

---

<sup>168</sup> Weniger die Ölmalerei als die Stiche Rugendas scheinen für Mildorfer von Bedeutung gewesen zu sein. Diese Vermutung wird in dem nächsten Kapitel genauer untersucht.

<sup>169</sup> Leube-Payer 2011, S. 18.

Beide Werke wurden von Morassi auf etwa 1730-1733 datiert.<sup>170</sup> Das „Reitergefecht“ ist vor allem durch die expressive Pinselführung und die Nahansicht mit Mildorfers Bataillen vergleichbar. Der expressiv, beinahe pastos anmutende Himmel ist jedoch ein Element, das in Mildorfers Bataillen, die sich im Allgemeinen durch einen ruhigen Himmel auszeichnen, nicht vorkommt. Guardis Figuren sind gröber gemalt. Einzelne Grashalme, wie in Mildorfers „Beraubung gefallener Bayern“ kommen nicht darin vor. Auffällig ist außerdem, dass das Pferd in Guardis Werk, dem nach Leube-Payer typisch „italienischem Pferdestil“, nicht entspricht, da das Tier keinen kleinen Kopf und auch keine großen Nüstern hat. Auch Guardis „Kanonier“ ist bei genauerer Betrachtung nicht unbedingt mit Mildorfers Bataillen vergleichbar, zeigt er doch in diesem Werk eine Szene, die in Mildorfers Bataillen nicht vorkommt. Im „Kanonier“ steht die Kanone im Zentrum. Interessant an diesem Werk ist, dass der Signalbläser direkt neben dem Geschütz steht, was in der Realität keinen Sinn ergeben würde, da nicht gleichzeitig geschossen und Signal geblasen wurde.<sup>171</sup> Weiters ist die Position der Räder der Kanone nicht korrekt, da die Achse unten positioniert sein sollte. Diese Tatsachen deuten darauf hin, dass es Guardi weniger um die historische Korrektheit und vielmehr um seine künstlerische Freiheit und Ausdruckskraft ging.<sup>172</sup> Auch die beiden Rückenfiguren scheinen nur schmückendes Beiwerk zu sein. Ähnliche Absichten sind zwar auch bei Mildorfers Werken zu finden. Bei diesem stehen jedoch vor allem die Husaren im Zentrum. Er stellt sie von vorne mit grimmigen Gesichtern dar, wodurch vor allem ihre Bereitschaft zum Kampf sowie ihre Kampfeslust direkt spürbar werden. Eine Kanone findet sich im „nächtlichen Überraschungsangriff“. Dort spielt diese aber eine untergeordnete Rolle, da sich der Blick des Betrachters auf die mordenden Husaren richtet. Guardis „Sitzender Türke“ (Abb. 26) ist ebenfalls mit Mildorfers Pandurendarstellungen vergleichbar, wobei auch hier eine gewisse Distanz zum Betrachter durch die dunkle Umgebung zustande kommt. Guardis Türke ist aber nicht, wie es bei Mildorfers Pandurendarstellungen der Fall ist, mit Weißhöhungen akzentuiert. Die Erde, auf der er sitzt, schmückt kein Grashalm, die die Bataillen Mildorfers schon fast als Markenzeichen zieren. Leube-Payer geht davon aus, dass Mildorfer insofern von Guardi beeinflusst wurde, als seine Bataillen durch ihre starke Aussagekraft die bisherigen Normen der Wiener Schlachtenmalerei überstiegen.<sup>173</sup> Sie vermutet, dass sich Mildorfer wahrscheinlich zeitweise in Südtirol aufhielt, da er von Trogers

---

<sup>170</sup> Vgl. Morassi 1973, S. 102.

<sup>171</sup> Die Lautstärke des Geschosses übertönte jedes andere Geräusch, weshalb man den Signalbläser nicht gehört hätte. Aus diesem Grund standen Signalbläser in weiter Entfernung zu den Geschützen.

<sup>172</sup> Auf diese unrealistischen Details (Bläser neben Kanone, Räder), welche das Bild zu einem rein dekorativen Werk werden lassen, machte mich Mag. Thomas Ilening, Mitarbeiter des Heeresgeschichtlichen Museums in Wien, aufmerksam.

<sup>173</sup> Leube-Payer 2011, S. 18.

Gemälden der Pfarrkirche in Welsberg (Abb. 27 und 28) den Bildaufbau und diverse Details, wie das von links beleuchtete Antlitz Mariens und der sie Umgebenden, deren zur Seite geneigten Kopf<sup>174</sup> sowie die Faltung der Gewandung, für seine „Himmelfahrt Mariae“ in Neustift (Abb. 29) übernahm. Diese Übernahmen wären jedoch auch durch die Tatsache erklärbar, dass Mildorfer Trogers Schüler war und aus diesem Grund mit Sicherheit viele seiner Skizzen und Ölbilder sowie Stiche studiert hatte.

Es gibt keinen schriftlichen Beweis, dass Mildorfer jemals mit Werken Guardis in Kontakt kam. Es entspricht den Tatsachen, dass er sich von seinen Wiener Zeitgenossen stilistisch unterscheidet, allerdings ist der Rückschluss auf eine Beeinflussung durch Guardi nur eine Möglichkeit unter vielen. In die bisweilen bekannten Schlachtenbildern Mildorfers sind keinerlei Einzeldarstellungen Guardis übernommen worden. Leider ist es nicht mehr eindeutig zu klären, ob Mildorfer Guardis Werke persönlich gesehen haben könnte. Aus den Memoiren Giacomo Casanovas weiß man, dass sein Bruder, der Schlachtenmaler Francesco Casanova, in der Werkstatt Guardis tätig war. Über Mildorfer gibt es derartige Aufzeichnungen allerdings nicht.<sup>175</sup> Weitere Hypothesen bezüglich dieser Materie könnten jedoch erst durch die Entdeckung neuer Quellen, wie bisher unbekannter Archivbestände oder wieder entdeckter Bataillen Mildorfers, erstellt werden. Zum derzeitigen Stand der Forschung sind in diesem Bereich keine weiteren Erkenntnisse möglich bzw. bleiben bloße Spekulation.

Mildorfers Stil ist derartig vielseitig, dass man durchaus von verschiedenen Prägungen ausgehen muss. Guardi war zur gleichen Zeit wie Francesco Simonini<sup>176</sup> als Maler für den Marschall von der Schulenburg<sup>177</sup> tätig. Vor allem Mildorfers Schlachtenbilder haben partiell mehr Analogien mit den Werken Simoninis und Guardis als mit jenen seiner Wiener Zeitgenossen. Da Simonini zur gleichen Zeit wie Guardi für den Marschall tätig war ist es also durchaus vorstellbar, dass Mildorfers sich von diesem beeinflusst zeigte. Simoninis „Cavaliere“ (Abb. 30) von 1733 zeigt weitaus stärkere Analogien zu Mildorfers Pandurendarstellungen, sowohl was die Malweise als auch die gesamte Gestaltung und Gliederung der Bilder angeht. Dieser Sachverhalt zeigt sich sowohl in den übersteigerten Gestiken als auch den äußerst bewegten Haltungen der Figuren, wobei man die

---

<sup>174</sup> Der Engel auf der linken Seite des Bildes in Mildorfers Werk (Abb. 29) entspricht in Aufbau und Blickrichtung dem Jungen im linken unteren Bildrand von Trogers „Anbetung der Hl. Drei Könige“ (Abb. 28).

<sup>175</sup> Ebd., S. 18.

<sup>176</sup> Francesco Simonini (1686-1753) war ein norditalienischer Maler des Barock. Er malte Schlachtenszenen, u.a. auch als Gemäldepaare, die äußerst bewegt sind. Auktionshaus Hampel, Künstlerverzeichnis, in: <URL: [http://www.hampel-auctions.com/arch\\_temp.php6?la=de/archive-artists/s](http://www.hampel-auctions.com/arch_temp.php6?la=de/archive-artists/s)> (3.7.2013).

<sup>177</sup> Während seines über dreißig Jahre andauernden Aufenthaltes in Venedig entwickelte sich Matthias Johann von der Schulenburg (1661-1747) zu einem begeisterten Kunstsammler und Mäzen zeitgenössischer Künstler. Neben einem großen Bestand an Gemälden alter Meister sein Sammelschwerpunkt bei der zeitgenössischen, venezianischen Malerei. Der Feldmarschall war der wichtigste Förderer von Antonio Guardi und Francesco Simonini. Krellig 2011, S. 85 – 86.

genretypischen Gegebenheiten, welche typisch für Schlachtendarstellungen sind, nicht unreflektiert lassen sollte. Simoninis „Kavallerieschlacht“ (Abb. 31) von etwa 1740 ist am ehesten, neben den Werken Rugendas, mit jenen Mildorfers vergleichbar.

**Fazit:** Der expressive Malstil Mildorfers könnte auch von Guardi beeinflusst gewesen sein. Aber Simoninis Bilder sind mit Mildorfers Arbeiten vergleichbar. Mildorfer hat seine Anregungen vielleicht direkt von italienischen Malern bekommen, da es ohnedies genügend Bezüge zum expressiven italienischen Stil an der Akademie gab. In Österreich wurde dieser durch seine weite Verbreitung zu einem Teil der akademischen Stiltradition.<sup>178</sup> Dass Mildorfer zwingend zeitgenössische italienische Vorbilder nützte, um derart expressiv zu malen, ist demnach eine anfechtbare These.

#### ***4.2 Mildorfers Bataillen im Verhältnis zur Druckgraphik und den öffentlichen Medien***

In diesem Kapitel wird der mutmaßliche Einfluss in Wien bekannter Druckgrafiken sowie der öffentlichen Medien auf Mildorfers Schlachtenmalerei erörtert. Mildorfers Pandurendarstellungen gleichen, wie in den folgenden Beispielen noch veranschaulicht wird, den Kupferstichen des Verlegers Martin Engelbrecht in so hohem Maß, dass er entweder die Vorlagen für die Kupferstiche schuf oder seine Bilder nach den Kupferstichen anfertigte.<sup>179</sup> Nach einer kurzen geschichtlichen Einführung, die zum Verständnis der Bedeutung der Druckgrafik in Wien beitragen soll, werden die beiden Optionen in diesem Kapitel anhand von Beispielen diskutiert.

Wien wurde innerhalb der politischen Auseinandersetzungen zu einem Brennpunkt der Erneuerungen.<sup>180</sup> Der österreichische Buchhandel dieser Zeit war sehr stark durch Drucker, Kupferstecher und Händler aus dem Ausland geprägt.<sup>181</sup> Kupferstiche dienten unter anderem als Sprachrohr bürgerlicher Kritik, weshalb neben Stichen nach alten Meistern auch ausdrucksstarke Soldatenszenen oder Szenen aus dem Alltag produziert wurden, die im weiteren Verlauf der Arbeit noch untersucht werden.<sup>182</sup> Die Stadt Wien entwickelte sich, als

---

<sup>178</sup> Vgl. Raschauer 1951, S. 47.

<sup>179</sup> Von Mildorfers Vater ist sogar bekannt, dass er ein vergleichsweise guter Kupferstecher war. Mildorfer könnte ebenfalls Kupferstiche hergestellt haben und kam sicher durch seinen Vater und Troger wahrscheinlich mit älteren Stichen und dem Kupferstichhandwerk in Kontakt.

<sup>180</sup> Als Maria Theresia den Thron bestieg und der Druck seitens der Bayern immer größer wurde, lief Wien Gefahr seine Bedeutung als Haupt- und Residenzstadt einzubüßen und als Stadt Bayerns eingegliedert zu werden. Dass sie, trotz beinahe leerer Staatskassen, den Fertigbau von Schloss Schönbrunn in Wien anstrebte, hatte mit Sicherheit auch politische Hintergründe. Vgl. Frank 2000, S. 141.

<sup>181</sup> Frank 2000, S. 142.

<sup>182</sup> Vgl. Krafft 2004, S. 520.

Sitz des Kaiserhofs, zu einem wichtigen Zentrum der österreichischen Druckgrafik. Anfang des 18. Jahrhunderts waren hier deshalb vor allem die angesiedelten Graphiker aus Italien, Augsburg und den Niederlanden tätig. Augsburg war bereits im 16. Jahrhundert eines der aktivsten Zentren für Verlagswesen und Buchhandel und im 18. Jahrhundert deshalb auch Mittelpunkt der druckgrafischen Produktion.<sup>183</sup> Es wurden Stiche mit unterschiedlichsten Themen produziert um einen möglichst großen Kundenkreis zu erreichen.<sup>184</sup> Dadurch gelang es Künstlern wie Paul Troger, große Mengen von Zeichnungen und Druckgrafiken anzusammeln, die er und seine Schüler als Inspirationsquelle nutzen konnten.<sup>185</sup>

Der Augsburger Chronist Paul von Stetten schrieb in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts folgenden Kommentar zu dem in Wien bekannten Kupferstecher Martin Engelbrecht: „*Er nützte die Kriegszeiten durch mancherley Bilder, die damahls sehr gesucht wurden.*“<sup>186</sup> Aus diesem Zitat lässt sich schließen, dass sich Soldatendarstellungen verhältnismäßig gut verkaufen ließen. Der Krieg bedeutete für Stecher als auch Verleger das große Geschäft. Flugblätter und Kupferstiche waren „*das Massenkommunikationsmittel schlechthin*“.<sup>187</sup> Engelbrecht kam als einer der ersten Augsburger Verleger auf die Idee, der Bevölkerung mittels Darstellungen von Kriegern Hochaktuelles anzubieten und diese als Sammelbilder zu produzieren. Diese Bilder sind rechts oben mit Initialen nummeriert und erschienen wahrscheinlich nacheinander in insgesamt vier Serien.<sup>188</sup> Die erste Folge beinhaltete unter anderem Darstellungen von Friedrich II., Maria Theresia sowie Marschällen, Generälen usw. Was die Bevölkerung jedoch in ihrem unmittelbaren Umfeld sah, waren die Truppen, unter ihnen die unbekanntes Hilfsvölker, die Neugier weckten. Darauf reagierte Engelbrecht und brachte eine Bildfolge „*Schau-Bühne verschidener in Teutschland bishero unbekannt gewester Soldaten von ausländischen Nationen*“<sup>189</sup> heraus, in der er die ungarischen Völker

---

<sup>183</sup> Die Buchdruckkunst etablierte sich in Augsburg bereits im Spätmittelalter. Durch den Dreißigjährigen Krieg kam es in diesem Wirtschaftszweig zu einem starken Rückschlag, erstarkte aber im 18. Jahrhundert wieder. Dies belegen die Steuerbücher der Buchdrucker dieser Zeit, da die Augsburger Buchhändler Beziehungen mit dem internationalen Buchhandel anstrebten. Siehe auch Francois 1995, S. 335. Das Verlagswesen versuchte so viele Kundenkreise wie möglich anzusprechen wodurch es auf Themen einging, bzw. reagierte, die die potentiellen Käufer direkt betraf. Großverleger wie Jeremias Wolff (1663-1724) oder Johann Andreas Pfeffel (1674-1750) schützten ihren Betrieb mittels kaiserlicher Privilegien wodurch sie bald ein hohes Ansehen genossen. 1719 erwirkte auch Martin Engelbrecht, der vorher bei Wolff tätig war, ein kaiserliches Privileg. Popelka 1980 (in: Schloss Halbturn), S. 45.

<sup>184</sup> Vor allem Zeitungen, Flugschriften und Flugblätter spielten in dieser Zeit eine wichtige Rolle. Sie waren vor allem für die Bevölkerung interessant und zeigten, heutigen Zeitungsberichten ähnlich, Bilder von den Kriegsgeschehnissen.

<sup>185</sup> Vgl. Krapf 2007, S. 28.

<sup>186</sup> Schloss Halbturn 1980, S. 45.

<sup>187</sup> Popelka 1980 (in: Schloss Halbturn), S. 45.

<sup>188</sup> Die Verdoppelung, Verdrei- und Vervierfachung der Buchstaben rechts oben zeigen die jeweilige Serie.

<sup>189</sup> Die Betitelung „*Schau-Bühne verschidener in Teutschland bishero unbekannt gewester Soldaten von ausländischen Nationen*“, die Engelbrecht der Serie gab lässt bereits erschließen, dass er zum einen als erster auf

wie Theaterfiguren vorführt. Engelbrechts Pandurendarstellungen zeigten etwas Fremdartiges, vollkommen Neues, wie die kostbare Gewandung und Waffen der Krieger, und erweckten dadurch das Interesse der österreichischen Bevölkerung. Dargestellt sind Grenztruppen in ihren landestypischen Uniformen. Unter jeder Darstellung sind ein Text und eine Betitelung zu finden, die die Grausamkeit der Hilfsvölker zum Ausdruck bringen. Infolgedessen ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass man die ungarischen Truppen fürchtete und ein gewisser Mythos entstand. Gegen Ende des österreichischen Erbfolgekrieges umfasste die Serie mehr als 151 Blätter und wurde auch in Frankreich mit dem Titel „Théâtre de la Milice Etrangère“ publiziert.<sup>190</sup> Die letzten neun Blätter beinhalten in den Begleitversen Informationen über die Reorganisation der Karlsstädter Militärgrenze 1748/49, wodurch sie den Schluss der Serie bilden.<sup>191</sup> Bemerkenswert sind die gereimten Vierzeiler, die die Dargestellten charakterisieren und dadurch lebendiger wirken lassen. In manchen Blättern blicken die Figuren den Betrachter direkt an, wodurch der Vierzeiler noch einprägsamer wird. Bild und Wort sind untrennbar miteinander verbunden und somit Informations-, Belehrungs- und zugleich Unterhaltungsmedium.

Engelbrecht war zu Beginn seiner Karriere selbst als Kupferstecher tätig. Es ist jedoch anzuzweifeln, dass er angesichts der hohen Produktionsrate noch Stiche persönlich anfertigte, weshalb es sehr wahrscheinlich ist, dass die 151 Blätter der ungarischen Truppen von einem anderen Künstler gezeichnet und einem weiteren gestochen wurden.<sup>192</sup> Manche Stiche aus anderen Serien gehen auf Georg Phillip Rugendas d. Ä. zurück. Dieser schuf Kriegs-, Reiter- und Lagerszenen, die er zum Teil selbst stach und verlegte als auch Werke, die unter anderem von Engelbrecht herausgegeben wurden.<sup>193</sup> In Rugendas „Reitergefecht“<sup>194</sup> (Abb. 32) ist ein Einzelkampf im Vordergrund und eine Schlacht im Hintergrund zu sehen. Der linke Reiter packt den rechten am Schopf, um ihm mit dem Schwert einen tödlichen Hieb zu versetzen. Die Radierung ist nahsichtig. Vermutlich entstand sie um 1715-20 und war das erste Blatt einer aus vier Blättern bestehenden Folge. Rugendas d. Ä. schuf weit mehr Stiche, die mitunter sogar starke Ähnlichkeiten mit Mildorfers Bataillen aufweisen. Seine aufwühlenden

---

die Idee kam die Hilfsvölker überhaupt abzubilden, zum anderen, dass er diese Darstellungen bewusst mit dem Theater verknüpfte.

<sup>190</sup> Eine große Anzahl dieser Blätter befindet sich im Heeresgeschichtlichen Museum in Wien. (HGM, Saal Abschnitt B: Vom Regierungsantritt Maria Theresias bis zum Tode Kaiser Franz´ I. (1740-1765), Pandurentafeln.)

<sup>191</sup> Popelka 1980 (in: Schloss Halbturn), S. 46.

<sup>192</sup> Oft kennzeichneten Stecher und Zeichner das Werk mit ihren Initialen. Zeichner und Stecher waren meistens nicht dieselbe Person. Der Illuminist konnte neben dem Zeichner und Stecher noch eine dritte Person sein. Manche der Stiche wurden abschließend koloriert. Auf den Kupferstichen dieser Serie Engelbrechts sind jedoch nur die Initialen des Verlegers angebracht.

<sup>193</sup> Vgl. Schloss Halbturn 1980, S. 47.

<sup>194</sup> Radierung, Zeichner Georg Phillip Rugendas d. Ä., Stecher ebenfalls Georg Phillip Rugendas d. Ä.

Reiterschlachten wurden von ihm gezeichnet, gestochen und verlegt. Sein „Reitergefecht“<sup>195</sup> (Abb. 33) zeigt einen Reiterkampf von Geharnischten. Im Vordergrund befindet sich ein Soldat, der von seinem Schimmel gestürzt ist und verzweifelt seinen Gegner anblickt, der ihn mit einem Schwertstich zu töten versucht. Das Kampfgeräusch erstreckt sich über das ganze Bild. Mildorfers „Nächtlicher Überraschungsangriff“ (Abb. 3) zeigt eine ähnliche Szene, die jedoch näher an den Betrachter herangerückt ist, wodurch dieser das Gefühl hat, direkt vor dem Geschehen zu stehen.

Die Husarendarstellungen von Rugendas d. Ä. zeigen ebenso Analogien zu jenen Mildorfers. „Reiterkampf mit Panduren“<sup>196</sup> (Abb. 34) zeigt den Kampf zwischen Panduren und Geharnischten. Links unter einem Baum befindet sich ein gestürztes Pferd. Neben ihm liegt sein Reiter, der von den Pferden der Kämpfenden zertrampelt wird. Im Hintergrund sind weitere Reiter und Pulverdampf zu sehen, der einen Turm beinahe ganz vernebelt. Dass es sich bei den Dargestellten zum Teil um Panduren handelt, ist unter anderem durch die Fechtart und die speziell gezäumten Pferde mit kurzen Steigbügeln erkennbar. Die Gegner tragen dagegen massige Panzerrüstungen und haben schwer gezäumte Streithengste.

„Plünderer auf dem Schlachtfeld“<sup>197</sup> (Abb. 35) oder „Aufteilung der Beute“<sup>198</sup> (Abb. 36), sind sogar vom Thema her mit Mildorfers „Beraubung gefallener Bayern“ (Abb. 4) vergleichbar. „Aufteilung der Beute“ zeigt Husaren mit einem bespannten Karren, auf welchem Beutestücke, unter anderem Waffen, liegen. Ein Soldat treibt einen Gefangenen vor sich her. Mildorfers Version einer Beraubung ist vor allem mit den „Plünderern auf dem Schlachtfeld“ (Abb. 35) vergleichbar. Die Trommel mit zersprungenem Fell sowie der Leichnam im Vordergrund sind in beiden Werken gleich. Die bekleideten Leichname werden auf Brauchbares durchsucht. Im Hintergrund befinden sich ebenfalls Reiter und bespannte Geschütze. „Ein Pandurenführer auf einem Schimmel mit Gefolge in einem Felsental“<sup>199</sup> (Abb. 37) ist eines der acht Blätter von Husarendarstellungen, die Rugendas d. Ä. zeichnete,

---

<sup>195</sup> Schabkunst um 1722, Zeichner, Stecher und Verleger war Rugendas d. Ä. Beschriftet: Georg Philipp Rugendas invent: pinxit fecit et exud. Aug. Vind.

<sup>196</sup> Schabkunst, um 1722, Stecher, Zeichner und Verleger war Georg Phillip Rugendas d. Ä. Bezeichnung: Georg Phillip Rugendas invent. pinx. fecit et exud. Aug. Vind.

<sup>197</sup> um 1722, Schabkunst, Zeichner, Stecher, Verleger war Georg Phillip Rugendas d. Ä. Bezeichnung: Georg Phillip Rugendas inv. del. fec. et exud. Aug. Vind. Text: „Nachdem der Muselmann schon mit der Haut bezahlt, gilt es ihm noch sein Kleid, und dass er kühl [sic!] könnt schlaffen. Zieht man ihn nackt aus, als wie ihn Gott erschaffen. Und sodann bleibt sein Balg der Würmer Aufenthalt.“

<sup>198</sup> um 1722, Schabkunst, Zeichner, Stecher, Verleger war Georg Phillip Rugendas d. Ä. Bezeichnung: Georg Phillip Rugendas invent. del. fec. et. exc. Aug. Vind. Text: „So bald der Ort besiegt, macht man die Beute zusammen. Als tapfrer Krieger Lohn vor die Gefahr und Mühe. Man führt und treibt fort die Menschen und das Vieh. Und was nicht gehen kann, das Opfer man den Flammen.“

<sup>199</sup> Radierung, Zeichner Georg Phillip Rugendas d. Ä., Stecher Friedrich Jacob Andreas, Verleger Jeremias Wolff. Bezeichnung: G. P. Rugendas del. - I. A. Friderich Sc. - Cum Privilegio S. C. Maj. - Ieremias Wolff excudit Aug. Vind.

Friedrich Jacob Andreas (1684 -1751) stach und Jeremais Wolff verlegte. Es zeigt ein Felsental mit einem Wehrturm und einer Brücke. Ein Pandurenführer auf einem Schimmel reitet dem Betrachter entgegen. Ihm folgen weitere Reiter. Die Darstellung (Abb. 37) ist, im Gegensatz zu den nahansichtigen Stichen, die für Engelbrecht verlegt wurden, von schmückendem Beiwerk wie einer weit nach hinten ausufernden Landschaft und einem rahmenden Baum umgeben. Die Figuren befinden sich in einer größeren Entfernung zu dem Betrachter. Rugendas fertigte auch Vorlagen für den Verleger Pfeffel. „Wer aus der Schlacht entrinnt“<sup>200</sup> (Abb. 38) zeigt ein großflächiges Kampfgetümmel. Wehende Fahnen, von denen einige an der Spitze mit dem Halbmond versehen sind, deuten darauf hin, dass es sich um eine Türken Schlacht handelt. Im Vordergrund ist ein Gewühl von gefallenem, toten Soldaten erkennbar sowie um sich schlagende, reiterlose Pferde. Die Türken sind im Begriff zu fliehen. Auch Phillip Rugendas d. J. schuf Panduren Darstellungen, die von seinem Vater verlegt wurden. „Sie hauen kreuzweis drein“<sup>201</sup> (Abb. 39) zeigt Panduren zu Fuß, die von deutschen Reitern überfallen werden. Der Pandur links wird von einem Soldaten erschossen und fällt zu Boden. Zudem beißt eine Dogge in sein Gesäß. Doch auch ein deutscher Reiter wird durch den Hieb eines Pandurs vom Sattel gerissen. Der Ausgang des Kampfes scheint unentschieden. Im Hintergrund eilen berittene Panduren zu Hilfe. Diese nahansichtige Darstellung zeigt deutliche Analogien zu Mildorfers „Nächtlichem Überraschungsangriff“ oder „Husaren erobern eine bayerische Fahne“ (Abb. 2 und 3).

Rugendas d. Ä. starb im Jahr 1742. In seinen letzten Lebensjahren wird er kaum eine so hohe Anzahl an Einzeldarstellungen von Panduren für Engelbrecht angefertigt haben.<sup>202</sup> Rugendas` Stil entspricht zudem nicht jenen nahansichtigen Pandurenbildern.

In der Feldherrn-Serie Engelbrechts taucht aber auch der Tiroler Maler Johann Wolfgang Baumgartner<sup>203</sup> auf, der in Augsburg tätig war. Doch auch in seinem Oeuvre findet sich diese

---

<sup>200</sup> Schabkunst, Zeichner Rugendas d. Ä, Stecher unbekannt, Verleger Johann Andreas Pfeffel. Bezeichnung: G. P. Rugendas pinxit. I Cum Priv. Sac. Caes. Maj. - I. A. Pfeffel exud. Aug. Vind. Text: „Wer aus der Schlacht entrinnt, der hat von Glück zu sagen, weil Kugel, Hieb und Stich den schnellen Hinfall droht. Das starke Pferd, so vor den Reuter frisch getragen, drückt oft durch harten Sturz denselben völlig todt.“

<sup>201</sup> Schabkunst, wohl um 1740, Zeichner und Stecher Georg Phillip Rugendas d. J, Verleger Georg Phillip Rugendas d. Ä. Bezeichnung. D. P. Rugendas Iunior fecit. G. P. Rugendas Senior excud. Text: „Sie hauen Greüzweiß [sic!] drein, es knallen die Pistolen. Der krieget auf den Weeg [sic!] im Sturz noch einen Hieb. Beym andern will der Feind auch noch sein Härlein holen. Es bleibe ja vom Krieg, wem seine Haut ist lieb.“

<sup>202</sup> Alle 151 Blätter zeigen eine frontal im Vordergrund gestellte Einzelfigur, hinter der sich eine Landschaft ausbreitet. Der Horizont erreicht bei den meisten Bildern die Bildmitte. Trotzdem können verschiedene Zeichner in Frage kommen, die sich einfach an gewissen Vorgaben hielten. Die Anzahl der möglichen Zeichner und Kupferstecher war so hoch, dass sie selten namentlich angeführt wurden. Die letzten neun Blätter der Serie waren sind mit dem Namen Gennaro Basile beschriftet. Basile fertigte auch Blätter für die Feldherrn-Serie an, diese ist aber in der Literatur nicht weiter auffindbar. Popelka 1980, S. 48 Verweis 8.

<sup>203</sup> Der Tiroler Maler Johann Wolfgang Baumgartner (1712-1761) ließ sich 1733 in Augsburg nieder, wo er zunächst als Hinterglasmaler tätig war. Er arbeitete nebenbei als Vorlagenzeichner für Kupferstiche und wurde

Art der Darstellung nicht. Die „*Präsentation der Panduren Exercitien in ihrem Lager*“ ist eine weitere Serie Engelbrechts. Die Bildfolge ist nur fragmentarisch erhalten. Manche der Blätter tragen jedoch die Signatur des Augsburger Zeichners und Stechers Jeremias Wachsmuth<sup>204</sup>. Abb. 40 zeigt beispielhaft den Charakter einer Pandurendarstellung von Wachsmuth. Diese Komposition unterscheidet sich stark von Engelbrechts 151 Blättern. Hier sieht man eine Gruppe von Panduren bei der artistischen Übung „Die Pyramide“. Die Darstellung ist keinesfalls expressiv. Der Betrachter befindet sich in einer gewissen Distanz zum Geschehen. Aber diese Serie macht eine Aussage über die große Beliebtheit der Pandurendarstellungen. Engelbrechts nahansichtige Darstellungen der Panduren und Husaren inspirierten Maler und Stecher, wodurch zahlreiche Kopien und Nachstiche nach seinen Abbildungen entstanden.<sup>205</sup> Wie die Stiche Rugendas d. Ä. beweisen, war Engelbrecht nicht der erste, der auf die Idee kam, nahansichtige, bewegte Schlachtenbilder darzustellen. Er war nicht der Erfinder von bizarren, karikaturesken Soldatendarstellungen, auch wenn er als solcher in der Literatur bezeichnet wird.<sup>206</sup> Die enge Zusammenarbeit zwischen Buchdruck und Kunstgewerbe ließ bereits im 16. und 17. Jahrhundert herausragende, zum Teil eigenwillige Werke entstehen. Vor allem großformatige Flugblätter waren bereits im Dreißigjährigen Krieg ein Blickfang, wodurch sie oft mit Schlachtenbildern bedruckt wurden. Vermutlich waren die Bildberichterstatter keine Augenzeugen des kriegerischen Geschehens. Die Bilder entstanden weit entfernt von den Kriegsschauplätzen in Künstlerwerkstätten, wo sie zuerst auf Papier entworfen und dann mit Stichel in Kupferplatten geritzt wurden. Die Kupferstecher hielten sich an Berichte und benutzten auch ältere Vorlagen. Bestimmte Motive wie Reitergefechte kehren immer wieder, wodurch man die Stiche schnell anfertigen konnte. Laut Thomas Weißbrich kennzeichnen solche Szenen eine bestimmte Komposition.<sup>207</sup> Bei topografisch-analytischen Bildberichten ist es die strenge, um Übersicht bemühte Darstellung, die den Betrachter über das Geschehen informieren soll. Verse und Strophen sollen dabei Emotionen im „Leser“ wecken.

---

bald so bekannt, dass er 1746 das Bürgerrecht in Augsburg erhielt. Neben wenigen biblischen Historienbildern konnten dem Maler nur wenige Vorlagen zugeordnet werden. Ringler 1973, S. 147 – 148.

<sup>204</sup> Jeremias Wachsmuth (1711-1771) wurde 1711 in Augsburg geboren. Zuerst als Maler tätig wandte er sich bald dem Kupferstich zu worin er sehr erfolgreich war. Viele seiner Kupferstiche folgen den Malereien nach Phillip Wouerman. Vgl. Füssli 1816, S. 703. ETH-Bibliothek Zürich, in: <URL: <http://www.e-rara.ch/zut/content/titleinfo/388892>> (10.7.2013).

<sup>205</sup> Albrecht Schmid (1667-1744), David Ulrich Mehrer (1685-1747) und Elias Beck (1679-1747) schufen ebenfalls Vierzeiler mit Pandurendarstellungen. In Paris entstanden nach der „*Milice Etrangere*“ ebenfalls zahlreiche Nachstiche. Es ist daher offensichtlich, dass Engelbrechts Panduren weltweite Berühmtheit erlangten. Er wurde von der Bevölkerung als Vermittler einer fremden Welt verstanden.

<sup>206</sup> Vgl. Popelka (in: Schloss Halbturn), S. 46.

<sup>207</sup> Weißbrich 1995, S. 99.

Engelbrechts Soldatendarstellungen sprechen in derselben Form den Betrachter an. Hier wird der Leser jedoch durch die Nahansicht der einzelnen Krieger direkt und tiefgreifend durch deren verzerrte Gesichter angesprochen. Solche Darstellungen wurden bereits im 17. Jahrhundert in Kombination mit Versen und Strophen hergestellt. Abb. 41 zeigt eine Grafik eines satirischen Flugblattes aus dem 17. Jahrhundert. Dargestellt ist ein Journalist, der ein überdimensional großes Messer auf seinen Schultern und eine große Brille trägt. Er wendet sich zähnebleckend zum Betrachter. Karikaturesk sind hier unter anderem das überdimensional große Messer und die Brille. Unter ihm ist ein Vers angebracht:

*„Thust Tu mich ietz und nit mehr kennen  
[M]it meinem Messerbeihel und Brillen  
Den Aufschneider thut man mich nennen  
Thue ich die gantze Welt erfüllen.“<sup>208</sup>*

Die Grafik ist eine Anspielung auf die Kriegsberichterstattung, die die Neugier der Bevölkerung weckt. Schon im 17. Jahrhundert wurde der Vorwurf verbreitet, die Zeitungsmacher würden Sensationsmeldungen erfinden um möglichst viel Gewinn zu erzielen. Die Grafik zeigt einen „Journalisten“, dessen Neigung zur Übertreibung durch das riesige Aufschneidemesser und die übergroße Brille symbolisiert wird.<sup>209</sup> Karikatureske, zumindest stark verzerrte Gesichter, kann man auch Engelbrechts Darstellungen zusprechen. Eben diese Bildmerkmale finden sich in Mildorfers Pandurentafeln. *„Im Journalismus fällt der Karikatur oft die Funktion des Aufmachers zu. Sie soll [...] Aufmerksamkeit erregen. [...] Karikatur will belehren, überzeugen, wirbt für eine Aussage. [...] Karikatur ist Mittel oppositioneller Kritik, aber auch Medium politischer Propaganda“.*<sup>210</sup>

Der Kupferstich „Trommelträger der Panduren“ (Abb. 42) zeigt einen in seinem Mantel verhüllten Krieger im Profil. Auffällig sind seine markanten Gesichtszüge, die Knollennase und großen Augen. Mildorfers Pandurendarstellung mit demselben Titel (Abb. 43) lässt vermuten, dass es sich bei seinem Bild um die Vorlage oder eine genaue Kopie nach dem Kupferstich handelt. Betrachtet man das Oeuvre Mildorfers genauer, stellt man fest, dass es sich bei seinen Schlachten- und Pandurendarstellungen scheinbar um „Ausnahmewerke“ handelt. Anhand des Kupferstiches „Trommelträger der Panduren“ (Abb. 42) und der gleichnamigen Darstellung Mildorfers fällt auf, dass sich beide Gesichter der Dargestellten in den Werken durch auffallend karikatureske Züge auszeichnen, deren

---

<sup>208</sup> Lautwandel im Oberdeutschen Sprachraum: erfüllen > nhd. erfüllen.

<sup>209</sup> Weißbrich 1995, S. 99 – 100.

<sup>210</sup> Langemeyer 1984, S. 10.

Kleidung sich jedoch unterscheidet. Mildorfers Ölbild scheint diese Züge mittels groben Pinselstrichs wiederzugeben. Ob er möglicherweise die Muster für den Kupferstich anfertigte, wird im Folgenden diskutiert. Da die Umsetzung in Kupferstiche nicht unbedingt spiegelbildlich sein musste,<sup>211</sup> könnte diese Tatsache nicht gegen Mildorfers Darstellungen als Kupferstichvorlagen sprechen. Allerdings deutet deren Seitengleichheit auf Kopien nach den Kupferstich hin, weshalb ein anderer Anknüpfungspunkt für diese Diskussion gefunden werden muss.

Für eine Vorlage könnte die übereinstimmende Größe der Bilder sprechen.<sup>212</sup> Mildorfers Tafelbild ist um wenige Millimeter kleiner. Diese Tatsache kann aber auch auf eine mögliche nachträgliche Verkleinerung des Werkes, das bei genauerer Betrachtung sehr ausschnitthaft und etwas zugeschnitten wirkt, erklärt werden. Mildorfers „Portrait des Freiherrn von der Trenck“ (Abb. 44), „Ein gemainer Pandur“ (Abb. 45) oder „Ein ungarischer Tolpatsch“ (Abb. 46) zeichnen sich durch dieselben Charakteristika wie der „Trommelträger der Panduren“ (Abb. 42) aus und entsprechen auch seinem Format. Auffällig ist jedoch, dass die Dargestellten in den Ölbildern in Bewegung gezeigt werden, in den Kupferstichen dagegen stehen. Engelbrechts Kupferstiche sind nicht nur mit Mildorfers Pandurentafeln, sondern zum Teil auch mit seinen großformatigen Bataillen vergleichbar. Der berittene Husar im Zentrum der „Schlüsselübergabe nach der Kapitulation Münchens“ (Abb. 47) weist beispielsweise Analogien zu Engelbrechts Kupferstich „Ein Feld-Pater aus Dalmatien“ (Abb. 48) auf, wenn man diesen spiegelverkehrt betrachtet (Gegenüberstellung, Abb. 49). Engelbrechts „Pandur zu Pferd nach links“ (Abb. 50) ist beispielsweise Mildorfers Zentralfigur der Bataille „Kroatischer Reitertrupp bei der Beraubung gefallener Bayern“ (Gesamtansicht Abb. 4, Gegenüberstellung Abb. 51) sehr ähnlich. Nicht nur ihre Bekleidungen sind vergleichbar,

---

<sup>211</sup> Für den Kupferstich verwendet der Stecher eine Kupferplatte, deren Oberfläche völlig glatt sein muss. Sie wird mit dem Polierstahl dann mit einer dünnen Firnis- oder Wachsschicht überzogen, mit Kreide weiß gefärbt oder schwarz angerußt. Der Stecher überträgt die Umrisse der vorbereitenden Zeichnung seitenverkehrt auf die Platte. Die Darstellung wird Linie für Linie in das Metall eingeschnitten. Dafür benutzt der Stecher den Grabstichel, dessen Spitze verschiedenartig geschliffen ist (je nachdem wie dick oder dünn die Linie sein soll). Dieser wird nicht wie ein Schreibgerät von links nach rechts geführt, sondern von der rechten Hand der links herangeführten Kupferplatte entgegen geschoben oder gestoßen. Das heraus geritzte Kupfer wird als Span von der Spitze aufgerollt. Die Druckintensität bestimmt die Breite der Linie und somit auch die Helligkeit bzw. Dunkelheit (je nachdem wieviel Druckerschwärze die Linie danach aufnehmen kann). Damit besondere Feinheiten in dem Stich zu sehen sind, legt man die Platte auf ein mit Sand gefülltes Lederkissen (den so genannten Stichpolster). Auf dem Polster wird die Platte dem Stichel entgegen gedrückt. Der hinausgerückte Metallgrat wird durch ein Stahlinstrument (Schaber) entfernt. Eventuell korrigiert er Stellen mit einem abgerundeten Eisen (Polierstahl). Eine plane Fläche muss wieder hergestellt werden. Dann kann der Druck auf das Papier beginnen, welches vorher befeuchtet wird. Mit der Druckerfarbe kann man drucken. Die Platte wird mit der Rückseite auf den so genannten Teller der Kupferdruckpresse gelegt. Die Kupferplatte wird bei jedem Druck abgenutzt, sodass ein ständiger Qualitätsabfall für jedes weitere Blatt einsetzt. Vgl. Koschatzky 1975, S. 98 – 101.

<sup>212</sup> Allerdings ist die übereinstimmende Größe der Bilder kein ausreichendes Indiz dafür, dass Mildorfers Tafelbilder als Vorlage für die Kupferstiche dienten, da er genauso gut die Kupferstiche 1:1 kopieren hätte können.

sondern auch die Gesichter bis hin zu den Bärten. Selbst zwei einander nicht themengleiche Darstellungen von Engelbrecht und Mildorfer lassen eine Beziehung der Bilder zueinander erahnen. Engelbrechts „Hochländer“ (Abb. 52) und Mildorfers „Ungarischer Tolpatsch“ (Abb. 46) zeigen trotz ihrer unterschiedlichen Inhalte Analogien. Ihre Gegenüberstellung (Abb. 53) lässt, unter anderem durch die ähnliche Fußstellung und Haltung sowie die Blicke der Figuren und deren große Hände, eine Beziehung des Kupferstichs mit der Malerei vermuten. Indem das Ölbild die Stellung und Gesichtszüge mittels grober Pinselstriche scheinbar erprobt, wäre man versucht in den Tafelbildern Mildorfers Vorbilder für die Kupferstiche zu erahnen. Dagegen spricht allerdings die Bewegung der Figuren, die in den Tafelbildern auffällig, in den Kupferstichen jedoch nicht vorhanden ist. Die gröbere Ausführung von Mildorfers Ölmalerei sowie die Wertlegung auf die grimmigen Gesichter entsprechen zudem Engelbrechts kleinen Texten unter dessen Kupferstichen. Die Analogien und Abhängigkeiten, sowohl in der Darstellungsart von Mildorfers Bataillen als auch seiner kleinen Pandurentafeln, mit den zeitgenössischen Druckgrafiken sind umso offensichtlicher, wenn man die Tatsache berücksichtigt, dass es in Wien keinen vergleichbaren Historienmaler gab, der Darstellungen von Husaren mit solch einer Intensität schuf. Man kann davon ausgehen, dass Mildorfer die Berichterstattungen über die bedrohlichen Hilfsvölker kannte. Da diese durch Wien zogen, könnte er sie auch gesehen haben. Grausame Darstellungen, die starke Gefühle der Ohnmacht und Unsicherheit gegenüber den gewaltigen Kriegern einerseits vermittelten und andererseits die Sensationsgier der Bevölkerung befriedigten, sind in Kupferstichen dieser Zeit keine Seltenheit. Durch Engelbrechts Blätter wird beispielhaft nachvollziehbar, dass Mildorfers gewaltdarstellende Schlachtenszenen zwar in der Wiener Schlachtenmalerei des 18. Jahrhunderts, mit Ausnahme Querfurts, nicht aber in der Druckgrafik dieser Zeit unbekannt waren, wodurch es wahrscheinlicher scheint, dass er sich an die Druckgrafik anlehnte bzw. Motive von ihr übernahm.<sup>213</sup> Es ist demnach anzunehmen, dass er die Tafeln nach den Kupferstichen anfertigte.

Die Auftraggeber bzw. der Anlass der Entstehung von Mildorfers Bataillen, ist aufgrund fehlender Quellen nicht mehr rekonstruierbar. Er könnte sie als Musterreservoir genutzt

---

<sup>213</sup> Im frühen 18. Jahrhundert waren Kupferstiche bei den künstlerischen Umsetzungen des Stoffes der Türkenkriege bereits üblich. Bereits vor 1742 entstanden ähnliche Kupferstiche unter anderem mit Pandurendarstellungen. Beispielsweise wären die Arbeiten von Baltasar Sigmund Setletzki nach Jakob Chrisoph Weyermann, die von Johann Gottfried Böck in Augsburg verlegt wurden, in diesem Zusammenhang zu erwähnen. „Husaren überfallen und plündern ein Dorf“ ist ein gutes Beispiel für die schonungslose Darstellung der negativen Seiten der Schlacht. Es werden Menschen gezeigt, die verzweifelt, von Husaren verfolgt, in ihre Häuser flüchten. Im Vordergrund werden Frauen dargestellt, die in ihrem ehemaligen Versteck um Gnade flehen. Themengleiche Darstellungen sind demnach gerade im Medium des Kupferstichs allgegenwärtig. Vgl. Allmayer-Beck 1979, S. 84.

haben.<sup>214</sup> Die geringe quantitative Ausprägung der Tafeln innerhalb seines Oeuvres kann darüber jedoch keine Auskunft geben, da die Möglichkeit besteht, dass er weitere Bataillen- und Husarentafeln anfertigte, die heute verschollen sind. Ebenso könnten die Tafelbilder für einen Auftraggeber entstanden sein, der sich daraus beispielsweise eine Wandvertäfelung herstellen ließ oder sie als kleine Kabinettbilder nutzte.<sup>215</sup>

**Fazit:** Nicht nur bei den Bewaffnungen (Krummsäbel und Pistolen), sondern auch bei den Gesichtszügen und Haltungen der Figuren sind Mildorfers Darstellungen mit Engelbrechts Kupferstichen vergleichbar. Mildorfers Schlachtenbilder und Pandurentafeln orientierten sich womöglich an den zeitgenössischen Beschreibungen von Panduren, die man in Flugblättern oder Zeitungsberichten lesen konnte. Es wäre auch möglich, dass er ungarische Hilfstruppen unmittelbar gesehen hat. Unter der Berücksichtigung der Auswirkungen des Österreichischen Erbfolgekrieges auf die Auftragslage für Künstler ist es nicht mehr rekonstruierbar, ob Mildorfer sich tatsächlich mittels kleiner Aufträge, wie die Erstellung von Ölbildern nach Kupferstichen, über Wasser halten musste. In Wien gingen größere Aufträge an die bekannten Maler wie Troger beziehungsweise Gran, und junge Maler mussten sich mit kleinen Aufträgen zufrieden geben.<sup>216</sup> Mildorfer war jedoch zu dieser Zeit bereits ein angesehener Maler. Die zeitliche Eingrenzung der Pandurentafeln um das Jahr 1742 oder später lässt die Vermutung, der Künstler habe durch seine Unbekanntheit kleine Aufträge angenommen, anzweifeln, da Mildorfer 1742 bereits den Freibrief besaß und an größeren, bedeutenden Aufträgen arbeitete.<sup>217</sup> Da sich in Mildorfers Oeuvre wenige Schlachtenbilder befinden, ist es

---

<sup>214</sup> In der Österreichischen Barockmalerei war es allgemein üblich einzelne Figuren für eigene Werke zu kopieren beziehungsweise in eine Gruppendarstellung einzugliedern. Die Tatsache, dass barocke Malerwerkstätten einen gewissen Fundus an Darstellungen von Einzelfiguren und Gruppen hatten, auf den sie zurückgreifen konnten und aus dem sie vereinzelt Zitate in ihre Werke einbauten, ist an den mehrfach vorkommenden Figuren innerhalb der Werke dieser Künstler dokumentierbar. Dabei griffen sie auch auf Figuren anderer Maler und anderer Epochen zurück. Ein Schlachtenbild scheint besonders eindrucksvoll, wenn sich ein wirres Getümmel von ineinander verkeilten Figuren und Pferden auf dem Bildträger befindet. Deshalb ist es auch nachvollziehbar, dass die Maler nicht nur auf ihren eigenen Figurenbestand, sondern auch auf separate Quellen zurückgriffen. Ein Schlachtenbild gewinnt insbesondere dann an Lebendigkeit, wenn möglichst viele verschiedene Figuren in unterschiedlichen Posen darin zu finden sind. Typische Pferdedarstellungen, welche in den bisherigen Analysen der Schlachtenbilder des 17. und 18. Jahrhunderts häufig konstatiert wurden, sind beispielsweise das sich aufbäumende Pferd mit Reiter, das tote Pferd, von dem ausschließlich sein Hinterteil zu sehen ist und das gerade fallende Pferd. Es ist wahrscheinlich, dass einander sehr ähnliche Darstellungen diverse Bezüge untereinander haben. Vgl. Sulzer 1792, S. 622.

<sup>215</sup> Möglicherweise wurden die Bilder, um sie in eine Wandvertäfelung eingliedern zu können, zugeschnitten. Im 18. Jahrhundert war es üblich, Bilder zu Wandensembles zusammenzustellen und sie, wenn nötig, „passend“ zu machen. Eine genaue Untersuchung der Tafeln würde erkennen lassen ob sie nachträglich zugeschnitten wurden.

<sup>216</sup> Leube-Payer erwähnt in diesem Zusammenhang Michelangelo Unterberger, der zu Beginn seines Aufenthaltes in Wien Fahnenbilder für Innungen und Zünfte herstellte als Beispiel für die schlechte Auftragslage. Beide Künstler waren aber zu dieser Zeit noch nicht im Besitz eines Freibriefs. Vgl. Leube-Payer 2000, S. 626.

<sup>217</sup> 1742 fertigte Mildorfer eine Pietà für St. Moritzen bei Telfs. 1743 arbeitete er bereits an dem Kuppelfresko „Verherrlichung Mariens“ in der Pfarrkirche Hafnerberg. Vgl. Rossacher 1972, S. 23.

auch anzuzweifeln, dass er Kopien nach Kupferstichen für sich selbst als Mustervorrat malte. Die Eventualität, dass sie als Vorlagen für Engelbrechts Kupferstiche dienten, ist jedoch meines Erachtens sehr unwahrscheinlich. Da zum einen der österreichische Erbfolgekrieg erst 1740 seinen Anfang nahm und der Maler erst ab 1741 in den Akten der Wiener Akademie verzeichnet ist, ist ein früheres Entstehungsdatum seiner Pandurentafeln, und somit die Vermutung, er habe sie in finanzieller Not hergestellt, ebenfalls auszuschließen. Die Kupferstiche Engelbrechts weisen nicht nur Ähnlichkeiten mit Mildorfers Pandurentafeln auf, sondern scheinen Vorlagen für Mildorfers Tafeln gewesen zu sein. Auffällig ist, dass Mildorfers Figuren in Bewegung, jene Engelbrechts im Stand dargestellt sind. Möglicherweise nutzte er die Vorlagen, wollte seine Husaren und Panduren aber lebendiger gestalten. Zudem sind andere Maler, die Vorlagen für Kupferstiche und Radierungen herstellten, durch den Vergleich mit den nahsichtigen Pandurendarstellungen, auszuschließen.

### **4.3 Mildorfers Bataillen als Inszenierung und Karikatur**

Vor allem Mildorfers nahsichtige Husarendarstellungen sowie seine Pandurentafeln wirken wie Zurschaustellungen bzw. Theaterinszenierungen, da er die ungarischen Hilfsvölker genauso zeigt wie sie in den Flugblättern und im Wienerischen Diarium beschrieben werden. Jacques Thuillier schreibt bereits 1648, dass die Tragödie den Künstler zwingt laut zu sprechen.<sup>218</sup> 1792 bezeichnete Georg Sulzer das Historienbild als Schauspiel, weshalb der Maler es wie eine Theaterinszenierung schildern solle.<sup>219</sup> Dichtung und Theater um die Mitte des 18. Jahrhunderts waren, unter anderem durch den Dichter Friedrich Gottlieb Klopstock<sup>220</sup>, von Empfindsamkeit geprägt. Die Literatur hatte demgemäß auch Einfluss auf die Malerei, in welcher sich die Ergriffenheit durch die Darstellung von Natur und Ruinen als emblematische Bilder des Todes zeigt. Bilder dieser Zeit, insbesondere Kupferstiche von Personen, die in irgendeiner Form das Weltgeschehen beeinflussen, haben jetzt eine bestimmte Rolle zu

---

<sup>218</sup> Thuillier 1648, Txtbd. II. S. 15.

<sup>219</sup> Vgl. Füssel 2008, S. 219.

<sup>220</sup> Klopstock gilt als einer der einflussreichsten und bedeutendsten deutschen Schriftsteller des 18. Jahrhunderts. Er erhielt eine humanistische Ausbildung. Sein Theologiestudium brach er 1748, nach der Veröffentlichung der ersten drei Gesänge seines Heldengedichtes „Der Messias“, zugunsten einer Schriftstellerkarriere ab. Mit „Der Messias“ knüpft Klopstock an die antike Form des Epos. Den Inhalt des Werkes prägen aber nicht epische Schilderungen von Begebenheiten, sondern religiös-ekstatische, von der Tradition des Pietismus geprägte Verkündigungen der christlichen Botschaft: *„Sing, unsterbliche Seele, der sündigen Menschen Erlösung“* (I, 1). „Der Messias“ wurde wegen seiner Unanschaulichkeit schon von Zeitgenossen kritisiert. Trotzdem übte das Werk auf zeitgenössische Dichter wegen seiner formalen und sprachlichen Gestaltung einen großen Einfluss aus. Klopstock ging es vor allem um das Darstellen des Gefühls, um so eine suggestive Wirkung zu erzielen: Dem Leser sollte eine Art Erweckungserlebnis wiederfahren. Vgl. Tanja van Hoorn, Eintrag zu Friedrich Gottlieb Klopstock. Epiker und Lyriker in: <URL: <http://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/lyrik/klopstock.htm>> (2.7.2013). Den Plan für „Der Messias“ fasste Klopstock bereits 1742. Die ersten drei Gesänge erschienen 1748. Wichtig in „Der Messias“ ist die seelische Teilnahme am Geschehen. Er stellt „eine Heldentat des Erleidens“ in den Mittelpunkt. Kohl 2000, S. 77.

erfüllen, die über ihren rein repräsentativen Charakter hinausgeht. Sie vermitteln eine bestimmte Sichtweise, und sind vom Interesse am privaten Menschen und seinem Schicksal geprägt. „*Der würdigste Gegenstand der Beobachtung - und der einzige Beobachter - ist der Mensch.*“<sup>221</sup> Ästhetische Momente ersetzen die repräsentativen, was aber, so Susanne Skowronek, dazu führt, dass die Dargestellten in gewisser Weise idealisiert beziehungsweise als Aushängeschilder einer bestimmten Sichtweise benutzt werden. Sie haben dadurch eine Art Werbefunktion.<sup>222</sup> Skowronek bezieht sich allerdings auf die Darstellung von Dichtern. Dennoch kann man Engelbrechts Kupferstichen und Mildorfers Husarendarstellungen eine bestimmte Werbefunktion, beziehungsweise eine Stillung der Sensationsgier unter Vorwand der Empfindsamkeit und des Mitgefühls, nicht absprechen. Nicht nur das Mitgefühl, sondern die Satire, die eng mit der Karikatur verknüpft ist, spielt in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle.

Gerade Mildorfers Bataillen stellen die Panduren und Husaren genau so dar, wie sie in allen zeitgenössischen Berichten und Flugblättern beschrieben werden. Die Beschränkung auf ihren Charakter als wilde Krieger, die sich mit Mordlust in die Schlacht stürzen, befriedigt die Sensationsgier der Bevölkerung. Die Darstellungen entsprechen, durch ihre theatralische Inszenierung, darüber hinaus dem Zeitgeschmack der Empfindsamkeit. Die wilden Krieger werden übersteigert dargestellt, verzeichnet. Dieses Mittels bedient sich die Karikatur, wenn sie Kritik an der Wirklichkeit übt, die sie in Bildern zuspitzt, wodurch einmal mehr der Stellenwert der Druckgrafik zu erwähnen ist.<sup>223</sup>

Der immanente Zusammenhang des Dramatischen mit dem Kriegerischen scheint konstitutiv für die Schlachtenmalerei des 18. Jahrhunderts. Man könnte sagen, dass das dargestellte Schlachtfeld zu einer Theaterbühne und die Soldaten zu Schauspielern wurden.<sup>224</sup> In der Malerei folgte Mildorfer damit einem methodischen Leitfaden seiner Zeit. Weil das reale Schlachtgeschehen üblicherweise sehr unübersichtlich war, musste ein systematischer Ausgleich in der Darstellung entwickelt werden. Dies gelang ihm durch die Adaption von Mitteln aus der Theatermetaphorik, indem er das wirre Getümmel sowie die dadurch nicht wahrnehmbaren Ereignisse mittels einer vorgetäuschten Überschaubarkeit ordnete.<sup>225</sup> Mildorfer war mit Sicherheit nicht der einzige Maler, der in gewisser Weise bestrebt war, lebensnahe und zugleich beeindruckende Schlachtenszenen zu schaffen. Es war vielmehr eine Mode der Zeit, bei der Inszenierung des Kampfgeschehens möglichst realitätsnahe

---

<sup>221</sup> Skowronek 2000, S. 251.

<sup>222</sup> Ebd. 2000, S. 242 – 243.

<sup>223</sup> Langemeyer 1984, S. 7.

<sup>224</sup> Vgl. Füssel 2008, S. 219.

<sup>225</sup> Vgl. Ebd., S. 218.

Darstellungen zu entwickeln, gleichzeitig aber auch imponierende Gefechtsszenen zu gestalten.<sup>226</sup> Diese konnten folgerichtig nur dann das zeitgenössische Publikum begeistern, wenn sie übertrieben bewegt und mitreißend waren. Grundsätzlich kann also als eines der Ziele der Schlachtenbildmalerei des 18. Jahrhunderts der Versuch verstanden werden, dem Beobachter, der möglicherweise niemals selbst einer Schlacht beigewohnt hat, das Gefühl zu geben, er stünde mitten im Kampfgeschehen. Für eine vom Theater inspirierte Inszenierung von Mildorfers Bataillen würde auch die Annahme eines Bilderzyklus<sup>7</sup> sprechen, der einen gewissen Ablauf und damit eine Erzählstruktur aufweist.

Mildorfers „Schlüsselübergabe nach der Kapitulation“ (Abb. 6) sei an dieser Stelle als Beispiel herangezogen. Im Zentrum steht der Pandur zu Pferd. Vor und knapp um ihn befinden sich keine Personen, wodurch er den Blick des Betrachters ganz auf sich zieht. Vor ihm kauert ein gut gekleideter Herr und überreicht ihm den Schlüssel der Stadt auf einem reich bestickten Kissen. Im Hintergrund sind die Stadtmauer und der Himmel zu sehen, die das Geschehen begrenzen. Der untere Teil des Bildes wird von einer gesenkten Fahne und einer zum Betrachter hin ausufernden Wiese umrahmt. Bühnenhaft wirkt hier nicht nur die Gliederung der Figurengruppen und das scheinbare „Beleuchten“ der Zentralfigur, sondern auch die vor ihr kniende Gruppe in auffallend schöner Kleidung, deren Niederlage durch die noch leicht wehende zerfetzte Fahne, die jeden Moment zu Boden zu fallen droht, symbolisiert wird. Die Figuren sind überschaubar vor dem Betrachter arrangiert, der auf einen Blick den Sieger und den Verlierer erkennen kann. Wenn die Darstellung auch nicht verrät, welches geschichtliche Ereignis sie genau wiedergibt, so ist doch eindeutig klar, dass der orientalisch anmutende Sieger zu Pferd sich die Stadt zum Untertan machte. Beinahe schon übertrieben scheinen sich die fein gekleideten Herren vor dem Sieger hinzuwerfen. Für die Inszenierung des Bildes unter starkem Einfluss des Theaters spricht vor allem die Kleidung der Figuren. Es ist unwahrscheinlich, dass sowohl die Soldaten als auch die Stadtbewohner nach einer heftigen Schlacht, die durch die zerfetzte Fahne symbolisiert wird, so fein gekleidet waren. Da es von dem Bild nur mehr eine schwarz-weiß Kopie gibt, lässt sich nicht mehr genau erörtern, welche Farbstimmung es vermittelt. Geht man davon aus, dass das Werk von Mildorfer stammt, wäre eine ähnliche Farbgebung wie bei der „Beraubung gefallener Bayern“ (Abb. 4) schlüssig. Auch seine Pandurentafeln sind, durch die Präsentation der Figuren als Einzelpersonen innerhalb einer nischenähnlichen Rahmung, mit Bühnen eines Theaters vergleichbar. Ihnen allen gemein sind der grimmige Blick, die weit aufgerissenen Augen und die bunte Bekleidung. Innerhalb der Nischen, die sie rahmen, werden sie dem

---

<sup>226</sup> Vgl. Russell 1995, S. 72 – 74.

Betrachter direkt vorgeführt. Ihre karikaturesken Gesichtszüge erinnern an eine Satire. Im Humanismus wurden Preislieder satirisch in ein Lob des Schlechten verkehrt. Laut Kosenina reichte diese Mode weit in das 17. Jahrhundert hinein.<sup>227</sup> Doch gerade diese karikatureske Darstellungen der Husaren, der negativ behafteten Helden, zeigen, dass diese Mode auch noch im 18. Jahrhundert vorzufinden ist und eng mit der Literatur zusammenhängt. Die Idee vom *Theatrum mundi* ist, dass die Welt eine Bühne der Unvernunft, des Übermuts und der Unterhaltung sei: „*Ein Schauspiel in dem die einen vor den anderen in Masken auftreten und ihre Rolle spielen.*“<sup>228</sup> Literarische Werke wie „Die Dummkopfiade“<sup>229</sup> dieser Zeit verdeutlichen die Stellung der Satire im 18. Jahrhundert.

Auch Maria Theresia blieb von Satiren und karikaturesken Darstellungen ihrer selbst durch ihre Feinde nicht verschont. Das verdeutlicht einmal mehr, dass die Satire eine nicht zu unterschätzende Rolle im 18. Jahrhundert spielte. So entsprechen Engelbrechts und Mildorfers Pandurendarstellungen ganz dem Zeitgeschmack.

**Fazit:** Mildorfers Bataillen erinnern in ihrer dramatischen Inszenierung an das zeitgenössische Theater, das im Barock einen entscheidenden Einfluss auf die Malerei ausübte. Seine karikaturesk anmutenden Panduren könnten von der Satire beeinflusst sein.

#### ***4.4 Der mögliche Einfluss berühmter Gemäldesammlungen in Wien***

Nicht nur die öffentlich zugängliche Galerie der Akademie, die Preisarbeiten der Schüler sowie die Aufnahmewerke der Mitglieder der Akademie zur Schau stellte, diente als Lernhilfe für die Malerschüler.<sup>230</sup> Sowohl die Kaiserliche Gemäldesammlung als auch die fürstlichen Sammlungen waren den Akademieschülern mit hoher Wahrscheinlichkeit zugänglich.<sup>231</sup> Zu Beginn stellt sich natürlich die Frage, ob es Mildorfer überhaupt möglich war, die Werke anderer Schlachtenbildmaler im Original zu betrachten. Weiters wird zu erörtern sein, ob Mildorfer Stiche nach diesen Werken kannte. Infolgedessen gewinnt die Frage, welche Schlachtenmaler überhaupt in den Gemäldegalerien Wiens gesammelt wurden, und vor allem welche Gemäldegalerien in Wien für Mildorfer von Bedeutung waren, ebenfalls eine besondere Wichtigkeit.

---

<sup>227</sup> Kosenina 2003, S. 278.

<sup>228</sup> Kosenina 2003, S. 279.

<sup>229</sup> Die Dummkopfiade (*The Dunciad*) von 1728 von Alexander Pope ist eine satirische Auseinandersetzung mit der Literaturszene und ihren Vertretern. Sie wurde 1742 erweitert und 1747 von Johann Jakob Bodmer ins Deutsche übersetzt. Kosenina 2003, S. 285 – 286.

<sup>230</sup> Eigenberger 1927, S. 7.

<sup>231</sup> Bereits 1720 entstand ein Band von Ferdinand Astorffer mit dem Bildinventar der Kaiserlichen Galerie. Schütz 2011, S. 163 – 165.

Das Sammeln von Kunstgegenständen war generell nur den Angehörigen höherer sozialer Schichten vorbehalten.<sup>232</sup> Entscheidend sind hier sowohl die fürstlichen und adeligen Sammlungen als auch jene des wohlhabenden Bürgertums. Die Wörter „Kunst“ und „Sammlung“ standen für sämtliche Bereiche der Kunstfertigkeit. Eine Sammlung hatte gewisse Repräsentationsfunktion und war als gesellschaftlicher Ort äußerst vielfältig. Eine Sammlung wies einen persönlichen Bezug zu ihrem Besitzer auf.<sup>233</sup> Einen Zwischenzustand bildet das Fürstenmuseum als einer Sammlung, die durch den Besitzer der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde. Einem auserlesenen Publikum war es möglich, private Sammlungen von Fürsten zu sehen.

In Wien im 18. Jahrhundert besaßen neben Prinz Eugen in der Gemäldegalerie im Belvedere, die Familien Eszterhazy und Liechtenstein in ihren privaten Galerien bedeutende Schlachtenbilder. Auch die Akademie hatte eine wertvolle Sammlung aufzuweisen, deren älteste Bestandteile Preis- und Aufnahmestücken von Schülern und Mitgliedern der Akademie enthielten.<sup>234</sup>

Die privaten Sammlungen der Fürsten beinhalteten nicht nur Schlachtenbilder, die ihre Person verherrlichten, sondern auch ältere Stücke von Rubens, Wouwerman und Courtois, um nur einige zu nennen. Courtois' und Wouwermans Schlachtenbilder waren bereits bei den zeitgenössischen Sammlern äußerst begehrt. Vor allem Courtois soll einen nachhaltigen Einfluss auf Schlachtenbildmaler seiner und späterer Generationen gehabt haben.<sup>235</sup> Werke Wouwermans und Courtois' dürften äußerst begehrte Objekte für jeden Schlachtenbildsammler gewesen sein. Bei Courtois und Wouwerman ist besonders zu betonen, dass sie auch die Grausamkeiten des Krieges darstellten. Auch von Huchtenburgh gibt es Nahkampfdarstellungen, bei denen er nicht auf die Darstellung von Blut und Leichen verzichtete.<sup>236</sup> In den folgenden Kapiteln werden die Schlachtenbilder der Sammlungen Savoyen und Liechtenstein bezüglich relevanter Darstellungen untersucht, da Mildorfer in diesen beiden Fürstenhäusern später als Hofmaler tätig war. Vor allem die Sammlung Liechtenstein wird in diesem Zusammenhang genauer auf Bataillen untersucht werden, die sich zum Vergleich mit Mildorfers Werken eignen.

---

<sup>232</sup> Vgl. Kemp 1987, S. 153.

<sup>233</sup> Vgl. Ebd., S. 158.

<sup>234</sup> Lützow 1900, S. Vorwort.

<sup>235</sup> Vgl. Siefert 1993, S. 72.

<sup>236</sup> „Die Erstürmung Belgrads“ (1688) zeigt den Kampf zwischen Österreichern, Türken und Ungarn in dem ein Husar über am Boden liegende Leichen auf einen Fürsten losstürmt.

#### 4.4.1 Die Galerie Liechtenstein

Die Sammlung Liechtenstein umfasst heute Werke des 15. bis 19. Jahrhunderts. Das Hauptaugenmerk wurde auf die Barockmalerei des 17. Jahrhunderts gelegt. Die flämischen und holländischen Schulen sowie die italienische und deutsche Malerei sind in dieser Sammlung stark vertreten, die Werke französischer und spanischer Maler jedoch kaum. Das Fürstenhaus Liechtenstein hatte, auf die Geschichte seiner Sammeltätigkeit bezogen, durchaus unterschiedliche Wertvorstellungen, welche den Zuwachs der Sammlung bestimmten. Das Fürstenhaus besaß mit hoher Wahrscheinlichkeit schon im Mittelalter Kunstwerke, weshalb die Sammlung sich bereits sehr früh durch herausragende Werke auszeichnete.<sup>237</sup> Vor allem Karl Eusebius (1611-1684) konzentrierte sich auf die Gemäldesammlung. Sein Ausspruch: *„Geld kann jeder haben, aber kostbare Gemälde nicht, denn die findet man nicht immer“*,<sup>238</sup> ist heute noch bekannt. Er hatte gute Beziehungen zu zeitgenössischen Malern und Kunsthändlern. Seine Galerie wurde schon von seinen Zeitgenossen bewundert und geschätzt. Ebenfalls ein herausragender Sammler war sein Sohn, Johann Adam Andreas von Liechtenstein (1657-1712). Dieser pflegte in ganz Europa Handelsbeziehungen und bevorzugte Bilder mit kraftvoller Wirkung, welche als historische Ereignisbilder bezeichnet wurden.<sup>239</sup> Im Jahr 1683 besiegten seine Truppen das türkische Heer vor Wien, was sein Interesse für Schlachtenbilder ebenfalls förderte.<sup>240</sup>

Er sammelte unter anderem die Werke italienischer Meister wie Annibale Carracci, Guido Reni, Francesco Albani und Carlo Cignani. Von flämischen Meistern bevorzugte er die Werke Rubens und van Dycks.<sup>241</sup> Anfang des 18. Jahrhunderts hatte Johann Adam von Liechtenstein bereits acht Säle im Palais Liechtenstein, die mit Bildern ausgestattet waren. 1708 schrieb er folgende, die Ankaufpolitik bestimmende Stellungnahme an Francescini, der als Vermittler für diverse Ankäufe tätig war. *„Nichts desto weniger werden wir es nicht unterlassen, neue Käufe zu tätigen, freilich sollen es dann Künstler ersten Ranges und vortrefflichen Geschmacks sein.“*<sup>242</sup>

---

<sup>237</sup> Bereits im 14. Jahrhundert war Johann von Liechtenstein ein wichtiger Staatsmann für die österreichische Politik, wodurch er nicht nur großen Einfluss hatte, sondern auch ein hohes Ansehen genoss. Demnach ist davon auszugehen, dass auch er bereits, aus Repräsentationsgründen, großartige Kunstschatze besaß. Gesellschaft Liechtenstein 1993, S. 8.

<sup>238</sup> Gesellschaft Liechtenstein 1993, S. 8.

<sup>239</sup> Ebd., S. 9.

<sup>240</sup> Vgl. Wiezorek Parnass Sonderheft 22/95, S. 13.

<sup>241</sup> Gesellschaft Liechtenstein 1976, S. 12.

<sup>242</sup> Baumstark 1980, S. 10.

Fürst Johann Adam von Liechtenstein vereinigte um 1700 die einzelnen Sammlungen im Wiener Stadtpalais zur großen Schausammlung.<sup>243</sup> Sowohl frühe als auch zeitgenössische Werke zierten die Sammlung, die nun bereits auf zwölf Säle verteilt war. Der Erbe dieses Vermächtnisses war Joseph Wenzel von Liechtenstein (1696-1772). Dieser war ab 1738 als kaiserlicher Botschafter in Paris tätig, wo er ebenfalls bedeutende Kunstwerke erworben hat.<sup>244</sup> Er unterhielt Beziehungen zu Prinz Eugen und kaufte auch für Maria Theresia Kunstwerke an. Die Sammlung von Joseph Wenzel befand sich in der Herrengasse in Wien.<sup>245</sup> Bereits im 17. und 18. Jahrhundert wurden Inventarverzeichnisse angelegt, von denen sich zwei im Archiv des Palais Liechtenstein befinden. 1767 wurde der erste Katalog der Sammlung von Wenzels Galerieinspektor Vincenzo Fanti erstellt. Er befindet sich gegenwärtig im Archiv des Palais Liechtenstein und bestätigt, dass die Schlachtenbilder von Courtois und Wouwerman Teil der Sammlung waren.<sup>246</sup> Dieser Katalog ermöglicht auch eine Rekonstruktion der Sammlung von Fürst Johann Adam von Liechtenstein.

Damit wurde die Galerie Liechtenstein zu einem Konkurrenten der Sammlung des Prinz Eugen von Savoyen. Die Tatsache, dass Kupferstiche nach berühmten Werken in der Sammlung Liechtenstein bereits vor Mildorfers Studium an der Wiener Akademie gefertigt wurden, beweist ein Schriftstück vom 9. November 1736, in dem es heißt: *„Schmucker’s Kupferstiche nach der Liechtenstein-Gallerie. Um die Abbildung der hochfuerstl. / Liechtensteinischen Galerie denen Herren Liebhabern desto eher in die Haende zu liefern / hat besonders auf den ersten Theil / welcher die Histori des Publ. Mori Decii, so Rubens gemahlen hat / begreiffet / Ihr Ezcell.... [unleserlich] vier Gulden zum Voraus bezahlet / und dafür 2. Blatt empfangen. Dargegen solle innerhalb eines halben Jahres-Frist gegen Zurückgebung dieses Scheins / und Erlegung drey Gulden / auch Empfang widerum 2. Blatt / zum dritten mahl eben also / zum 4ten aber gegen Erlegung nur zwey Gulden bey Empfang der letzern 2. Stuck / dieser erste Theil richtig ausgelieferet werden. Solches bescheinigen / und versichern hiemit. Wien / den 9. Nov. 1736.“*<sup>247</sup>

---

<sup>243</sup> Dieser war es auch, der in seinem Testament die gesamte Kunstsammlung als unverkäuflichen Familienbesitz deklarierte. Baumstark 1980, S. 10.

<sup>244</sup> Dort erstand er unter anderem die „Limogestafeln“ von Courteys.

<sup>245</sup> Joseph Wenzel war nicht nur einer der bedeutendsten Diplomaten im Gefolge Maria Theresias, sondern auch einer ihrer wichtigsten Vertrauten. Sein Nachfolger Fürst Johannes I. (1760-1836) konnte vergleichbare militärische Erfolge vorweisen. Gesellschaft Liechtenstein 1976, S. 12.

<sup>246</sup> Wiezorek 22/95, S.15.

<sup>247</sup> Fotografie Abb. 86. aus dem Archiv Liechtenstein.

#### 4.4.1.1 Bestand der Schlachtenbilder der Galerie Liechtenstein

In diesem Kapitel werden die Quelldaten der einzelnen Schlachtenbilder aus der Liechtensteinischen Sammlung genauer untersucht und aufgelistet. Anschließend werden jene Werke, die Mildorfer gesehen haben könnte, thematisiert. Durch die Sammlung Liechtenstein ist es möglich, einen guten Überblick über die Malerei des 15. bis zum 18. Jahrhundert zu gewinnen.<sup>248</sup> Fürst Johann Adam von Liechtenstein verfügte in seinem Testament 1712, dass seine Sammlung von seinen Nachkommen erhalten werden sollte und nicht veräußert werden durfte. Diese sollten sich ebenfalls der Sammeltätigkeit widmen, womit auch die Erhaltung des Palais und der Galerie bedingt war. In der Sammlung Liechtenstein sind zahlreiche Schlachtenbilder unterschiedlicher Maler vertreten. Besonderes Augenmerk wird im Folgenden auf die Schlachtenbilder von Courtois und Wouwerman gelegt, die am ehesten mit jenen Mildorfers vergleichbar sind. Nach Kronfelds Auflistung der Gemälde befanden sich aber auch Schlachtenbilder von Peter Paul Rubens, Peter Sneyers, Jan van Huchtenburgh, Pieter von Laar, Pieter Codde, Jan Griffier, Karel Breydel und Antonius van Dyck in der Sammlung, die ebenfalls als mögliche Vorbilder Mildorfers analysiert werden.<sup>249</sup>

Die Bilder Wouwermans erfreuten sich auch im 18. Jahrhundert äußerster Beliebtheit, weshalb sich diverse seiner Schlachtenbilder auch in Liechtensteinischen Besitz befanden. Er wird als der „*Lieblingsmaler des Rokoko*“ bezeichnet und war zu seinen Lebzeiten und darüber hinaus bis ins 19. Jahrhundert ein begehrter Maler in fürstlichen Sammlungen.<sup>250</sup> Seine große Bekanntheit ist durch die Kopien Jean Moyreaus nach seinen Werken gesichert. Laut den Archivbelegen befanden sich insgesamt fünf Werke Courtois` im Besitz der Sammlung Liechtenstein, von denen zwei Bilder allerdings erst im frühen 19. Jahrhundert erworben wurden. In dem 1767 erstellten Katalog werden sowohl Werke Courtois als auch Wouwermans angeführt und beschrieben.<sup>251</sup>

In A. Kronfelds<sup>252</sup> Museumsführer werden die Bilder der Gemäldegalerie aufgelistet und in das Oeuvre des jeweiligen Künstlers eingegliedert. Im Vorwort wird der Sammeltätigkeit von

---

<sup>248</sup> Vgl. Metropolitan Museum of Art 1986, S. 183.

<sup>249</sup> Es sei auch im Kurzen die Gefechtsdarstellungen Courteys zu erwähnen. Die bläuliche Farbgebung von „Entführung der Helena“ aus der Mitte des 16. Jahrhunderts kommt durch das Medium der Porzellanmalerei zustande. Die Darstellung besticht durch äußerste Bewegtheit. Noch deutlicher wird das in der „Kampfszene“, in der ein Toter und sein totes Pferd am Boden liegen, während über ihnen eine heftige Schlacht wütet. Dominant sind die großfigurigen Ganzkörperdarstellungen der Berittenen. Allerdings eignen sich diese Werke kaum um mit Mildorfers verglichen zu werden, da sie nicht annähernd so expressiv wie Mildorfers Werke sind.

<sup>250</sup> Baumstark 1980, S. 230.

<sup>251</sup> Archivmappe mit losen, teils handgeschriebenen Zetteln, Eingesehen am 02.02.2011 im Archiv Liechtenstein.

<sup>252</sup> Adolf Kronfeld war ein österreichischer Mediziner und Kunsthistoriker. studierte Medizin, Kunstgeschichte und Klassische Philologie an der Universität Wien und promovierte 1887 zum Doktor der Medizin. Vgl. Österreichische Nationalbibliothek in Verbindung mit der Wienbibliothek im Rathaus, Adolf Kronfeld, in:

Fürst Carl Eusebius (1611-1684) und dessen Sohn Adam Andreas (1662-1712), in deren Zeit die Erwerbung eines Teils der Werke Courtois fallen, genau beschrieben. Es werden unter anderem auch Schlachtenbilder von Peter Paul Rubens („Heldentod des Decius Mus“, „Sieg und Tod des Decius Mus“, „Eine Frau beweint einen erschlagenen Krieger“, „Sieg Heinrichs IV bei Coutras“), Antonius van Dyck („Ein Reiter“), Jan Griffier („Landschaft mit Gefecht“) und Karel Breydel („Reitergefecht mit Türken und Mohren, Abb. 54) in diesem Museumsführer erwähnt.<sup>253</sup>

Jacques Courtois<sup>254</sup> wird in Kronfelds Museumsführer mit vier Werken und diversen Informationen zu seinem Leben angeführt. Courtois, ein ehemaliger italienischer Soldat, zeigte sich besonders von Raffaels „Sieg Konstantins über Maxentius“ begeistert und begann daraufhin selbst Schlachten zu malen. Sein Malstil war stark von Salvator Rosa beeinflusst. Seine Bataillen sind sehr figurenreich, voller Lebendigkeit und Kampfgewühl. Die Darstellung von Dampf und Staubwolken neben einer Fülle von malerischen Einzelmotiven machen seine Werke unverwechselbar.<sup>255</sup> In einem handgeschriebenen Dokument von 1676 wird ein Werk Jacques Courtois erwähnt, das dem Fürsten höchstwahrscheinlich zum Kauf angeboten wurde. Es wird dort unter der Klasse „Kleinere Stuck“ aufgelistet mit der Betitelung „Eine Bataille von Bourguignon“.<sup>256</sup> „Die Schlacht des Josua“ (Abb. 55) stammt aus dem Nachlass von Johann Spielberg. Auf der Quittung ist eine Notiz angebracht: *„Auf Cession weil. Johann Spillberger, Mahlers nachgelassenen Erben verordnete Gerhaben Matthes Müller und Melchior gegen Rückgabe des Schuldscheins das Capitals samt 1217 fl. Interessen erhalten.“*<sup>257</sup> Dadurch kam der Fürst in den Besitz von insgesamt 67 neuen Bildern. Dieses Werk wird auch in den *„Quellen und Studien zur Geschichte des Fürstenhauses Liechtenstein“* erwähnt. Im Archiv befindet sich ein Brief vom 8. Oktober 1677 in dem es als: *„Ein stuckh von Burgunione, Die Battaglia von Josua, wie die Sonn stillgestanden ist.“*<sup>258</sup>

---

Digitale Personensuche, in: <URL: [http:// data.onb.ac.at/nlv\\_lex/perslex/K/Kronfeld\\_Adolf.html](http://data.onb.ac.at/nlv_lex/perslex/K/Kronfeld_Adolf.html)> (27.5.2014).

<sup>253</sup> Kronfeld 1927, N. 363, 364, 390, 503, 568.

<sup>254</sup> Jacques Courtois (1621-1675), auch bekannt als Giacomo Cortese oder Cortesi, Il Borgognone bzw. Le Bourguignon) war Schlachten- und Historienmaler. Obwohl er gebürtiger Franzose war, wird er auf Grund seines Lebens und Werkes dem italienischen Kunstkreis zugeordnet. Die Schlachtenbilder Courtois waren zu seinen Lebzeiten hoch geschätzt. Sie sind in beinahe allen europäischen Galerien vorzufinden. Matthias Pfaffenbichler bezeichnet ihn als den bedeutendsten Meister des narrativen Schlachtenbildes. Vgl. Pfaffenbichler 1987, S. 233.

<sup>255</sup> Vgl. Kronfeld 1927, Nummer 363, 364, 390, 568.

<sup>256</sup> Im Jahr 1679 in „Erste Liste die Johann Karl von Eck und Hungersbach zum Kauf angebotenen Gemälde“ wird dasselbe Werk Courtois erwähnt mit der Notiz „No.53: Eine Bataille von Bourgingnon“, was bedeutet: Eine Schlacht des Malers Bourgingnon (=Courtois). Vgl. Haupt 1998, S. 258.

<sup>257</sup> Fleischer 1910, S. 54 – 56.

<sup>258</sup> Haupt 1998, S. 241.

bezeichnet und auf 70 Reichstaler geschätzt wurde. Courtois' „Truppen auf dem Marsch“ (Abb. 56) und „Reitergefecht mit Türken“ (Abb. 57) wurden 1692 aus der Sammlung des Grafen Bercka erworben.<sup>259</sup> Courtois' „Landschaft mit Schloss und Reitern“ wurde 1805 von Abbé Valentin Luchini erworben und „Eine Schlacht“ aus einer Versteigerung der Sammlung Graf Wilhelmis von Sickingen wurde weit nach Mildorfers Tod erstanden.<sup>260</sup> Mildorfer könnte also „Die Schlacht des Josua“ (Abb. 55), „Truppen auf dem Marsch“ (Abb. 56) und „Reitergefecht mit Türken“ (Abb. 57) gesehen haben. Die Ausführung von „Die Schlacht des Josua“ (Abb. 55) scheint auffällig in ihrer roten Farbgebung. Das Bild wirkt durch die wallenden Kleider und Umhänge sowie die sich aufbäumenden und stürzenden Pferde sehr unruhig. Während es in der Mitte eine Kampfhandlung bis in die Ferne des Horizonts zeigt, wird es von nahansichtigen berittenen Soldaten links und rechts umrahmt. Besonders auffällig sind die Figur rechts, welche zum Schlag ausholt und die am Boden liegende Figur links. Beide sind in vergleichbaren Posen in Mildorfers „Die Schlacht von Schärding“ (Abb. 5) zu finden. Ein genauer Vergleich dieser Einzelfiguren zeigt, dass eine Übernahme durch Mildorfer durch die exakt übereinstimmende Bewegung der Figuren denkbar ist.

Das Bild „Truppen auf dem Marsch“ (Abb. 56) wirkt etwas beruhigter. Wie der Titel bereits erkennen lässt, befinden sich die Soldaten nicht im Kampf, sondern marschieren. Die zentrale Figur ist durchaus mit Mildorfers „Schlüsselübergabe nach der Kapitulation Münchens“ (Abb. 6) vergleichbar. In der Darstellung „Reitergefecht mit Türken“ finden sich ebenfalls viele Ansatzmöglichkeiten für Vergleiche mit Mildorfers Bataillen. Eine besonders offensichtliche Ähnlichkeit lässt sich anhand der beiden berittenen Soldaten im linken Vordergrund erkennen. Bezüglich der Maße besitzen diese Werke allerdings keine Analogien mit den Bataillen Mildorfers. „Die Schlacht des Josua“ (Abb. 55) hat ebenso wie die „Schlacht von Schärding“ ein recht großes Format. Die Ausmaße der „Truppen auf dem Marsch“ (Abb. 56) und des „Reitergefechts mit Türken“ (Abb. 57) sind nahezu identisch.

Philip Wouwerman<sup>261</sup> ist bei Kronfeld mit sechs Werken verzeichnet, wobei nur zwei davon Schlachtendarstellungen sind. Über Wouwerman schreibt Kronfeld, dass er Landschaften, Jagdzüge, Reiterkämpfe und Schlachten malte, die voller Bewegung und Leidenschaft sind.

---

<sup>259</sup> Vgl. Falke 1873, S. 59.

<sup>260</sup> Beide Werke wurden laut Liechtenstein-Archiv und Versteigerungsunterlagen aus dem frühen 19. Jahrhundert weit nach Mildorfers Tod erstanden. Vgl. Falke 1873, S. 59 – 61.

<sup>261</sup> Philips Wouwerman (1619-1668) war ein niederländischer Barockmaler. Er zählt zu den produktivsten Künstlern der niederländischen Malerei. Seine Gemälde waren bereits von seinen Zeitgenossen, vor allem aber im 18. Jahrhundert, in ganz Europa äußerst begehrt. Umfangreiche Sammlungen von Wouwerman-Gemälden finden sich bis heute in den ehemals fürstlichen Kunstkollektionen u.a. in den Sammlungen Liechtenstein und Savoyen. Pfaffenbichler 1987, S. 243 – 244.

Sein Charakteristikum ist die Darstellung eines Schimmels, sozusagen als sein Markenzeichen. Wouwerman wird bereits in der ersten gedruckten Inventarliste und früheren Quellen erwähnt. Die „Pferdetränke bei einer Brücke“ (Abb. 58) wurde bereits von Johann Adam von Liechtenstein erworben. Die Gefechtsbilder allerdings, wie „Eine Schlacht“ (Abb. 59) oder „Pferde und Reiter vor einem Bauernhaus“ (Abb. 60), wurden erst 1801 durch Fürst Alois I. erstanden. Wouwermans hoher Bekanntheitsgrad ist ein Indiz dafür, dass mit großer Wahrscheinlichkeit Kupferstiche nach seinen Werken angefertigt wurden. Die Darstellung „Eine Schlacht“ zeichnet sich durch hohe Dynamik aus. Die Figuren sind jedoch kleiner als bei vergleichbaren Werken Mildorfers. Die Landschaft und der durch Pulverstaub verdunkelte Himmel nehmen einen Großteil der Bildfläche ein. Dennoch wäre der Einfluss Wouwermans auf Mildorfer denkbar, vor allem in Anbetracht der wallenden Mähne der Pferde, der starken Bewegtheit der Darstellung, des expressiven Pinselduktus und der wehenden Fahne.

Peter Sneyers<sup>262</sup> malte vor allem kleinere Gefechte und Schlachten als Hofmaler des Erzherzogs Albrecht in Brüssel.<sup>263</sup> Fürst Johann Adam von Liechtenstein kaufte „Ein Gefecht“ (Abb. 61) von Sneyers an, wobei der genaue Zeitpunkt nicht bekannt ist. Dieses Bild lässt durchaus Vergleiche mit Mildorfers Bataillen zu, da die Figuren nahansichtig und zum Teil Ganzkörperdarstellungen sind. Sie nehmen den Großteil des Bildes ein und zeichnen sich durch einen skizzenhaften, expressiven Stil aus, was unweigerlich an Mildorfers „Schlacht von Schärding“ (Abb. 5) erinnert. Im linken Vordergrund des Bildes ist ein flüchtender Soldat in blauer Uniform zu erkennen, knapp hinter ihm ein Schwerverletzter in roter Uniform. Ein Baum und Nebel auf der linken Seite des Bildes nehmen den Rest des Raumes ein. Im Hintergrund ist ein wildes Getümmel von Reitern und Pferden erkennbar, welche sich vom Geschehen entfernen. Exakte Figurenübernahmen durch Mildorfer (vgl. Courtois) sind nicht auszumachen, die Darstellung selbst könnte, sofern er sie kannte, allerdings durchaus Eindruck hinterlassen haben.

Diverse Werke von Jan van Huchtenburgh<sup>264</sup> sind bei Kronfeld verzeichnet. Van Huchtenburgh studierte zuerst bei Thomas Wyck und anschließend bei seinem Bruder in Rom. Er arbeitete sowohl in Paris, bei Prinz Eugen von Savoyen als auch beim Kurfürsten von der

---

<sup>262</sup> Pieter Sneyers (1592-1667) auch Peter Snayers war ein flämischer Maler. Bekannt wurde er durch seine dekorativen und topografisch-analytischen Schlachtenbilder. Sneyers und seine Werkstatt fertigten eine große Anzahl an monumentalen Schlachtengemälden, u. a. die Piccolominiserie, zwölf großformatigen Schlachtengemälde, die sich heute im Heeresgeschichtlichen Museum in Wien befinden, die im Zeitraum zwischen 1639 und 1651 entstand. Pfaffenbichler 1987, S. 246.

<sup>263</sup> Vgl. Kronfeld 1927, N. 503.

<sup>264</sup> Jan van Huchtenburgh (1647-1733) war ein niederländischer Schlachtenmaler, Radierer und Zeichner, Verleger und Kunsthändler. Seine Schlachtenbilder sind vor allem topografisch-analytisch. Er malte zehn große Schlachtenbilder (als Zyklus) der Siege des Prinzen Eugen. Verkleinerte Repliken dieser Serie wurden ebenso hergestellt wie Radierungen. Pfaffenbichler 1987, S. 177.

Pfalz. Er war berühmt für seine Schlachtenbilder, Darstellungen von Raubüberfällen und erinnert an Werke Wouwermans. Seine Bataillen zeichnen sich durch ein kräftiges Kolorit und eine klare Strukturierung aus.<sup>265</sup> Allerdings wurden seine Schlachtenbilder erst 1834 durch Fürst Johann I. erworben. Dennoch könnte Mildorfer über die Akademie oder durch Kupferstiche in Kontakt mit Wouwermans Werken gekommen sein.

Pieter von Laar<sup>266</sup>, genannt „Bamboccio“, ist mit einer „Nächtlichen Räuberszene“ (Abb. 62) in der Sammlung Liechtenstein vertreten. Das Werk wurde durch Fürst Karl Eusebius erworben, wobei auch hier der genaue Zeitpunkt dieses Ankaufs unklar ist. Das Bild ist gegenwärtig bereits stark nachgedunkelt, wodurch nur mehr der Vollmond im Bild hervor leuchtet. Allerdings sind auf der rechten Seite des Bildes noch ein Gebäudeteil und diverse nahansichtige Figuren erkennbar, weshalb eine einstige Ähnlichkeit mit dem „Nächtlichen Überraschungsangriff auf die Bayern“ (Abb. 3) zu vermuten ist. Von Laars Werk ist weit beruhigter und seine Figuren kämpfen nicht, sondern schreiten gefasst durch das Dunkel. Explizite Übernahmen sind auch hier nicht auszumachen. Pieter Codde ist ebenfalls mit seinem Werk „Ein Überfall“ (Abb. 63) in der Sammlung vertreten. Allerdings wurde es erst 1830 durch Fürst Johann I. von dem Wiener Kunsthändler Franz Goldmann erworben.

Diverse Werke Karel Breydels<sup>267</sup> sind ebenso in der Sammlung Liechtenstein vertreten. Das „Reitergefecht mit Türken“ (Abb. 64) und das „Reitergefecht vor einer holländischen Festung“ (Abb. 65) zeigen sehr deutlich die Grundzüge von Breydels Schaffen. Aus seiner Hand sind außerdem zwei Werke mit dem Titel „Reitergefecht mit Türken“ (Abb. 66 und 67) und „Landschaft mit Reiterschwadron“ (Abb. 68) verzeichnet, wobei auch hier das genaue Datum des Erwerbs nicht bekannt ist.<sup>268</sup> Die beiden Werke zeichnen sich durch eine große Landschaft mit kleinformatigen Figuren im Gefecht aus. Der Beobachter betrachtet die Werke aus einer gewissen Distanz, ganz im Gegenteil zu Mildorfers nahansichtigen Bataillen, weshalb sich dessen Werke nicht zum Vergleich eignen.

---

<sup>265</sup> Vgl. Kronfeld 1927, S. 114.

<sup>266</sup> Pieter Bodding van Laer, oder Pietro Vuandher (1592-1642) war ein holländischer Maler. Nach seiner Studienreise nach Frankreich ging er nach Italien. Dort machte er u.a. die Bekanntschaft der Maler Claude Lorrain, Nicolas Poussin und Joachim von Sandrart. Er ist vor allem als Maler von Alltagsszenen bekannt. Passerie 1934, S. 72 – 74.

<sup>267</sup> Karel Breydel (1677-1744) besuchte Italien und hielt sich auf der Rückkehr längere Zeit in Nürnberg, Frankfurt und Kassel, dann in Antwerpen und Brüssel und Gent auf. Er malte Landschaften und Rheinansichten, besonders aber Pferde- und Reiter-Gefechte. Charakteristisch für seine Bataillen ist eine bildparallele Bewegung von mehreren Reitern, die miteinander kämpfen. Gelegentlich kommt es in seinen Werken zu Verdichtungen. Laut Pfaffenbichler kommt es bei ihm aber nie zu einer zyklischen Bewegung wie bei anderen Schlachtenmalern. Seine Bilder sind sehr dunkel. Ab und an blitzen helle Schimmel aus dem Dunkel hervor. Diese Akzentsetzung ist bei holländischen Malern des 17. und 18. Jahrhunderts üblich. Pfaffenbichler 1987, S. 254.

<sup>268</sup> Das Archiv Liechtenstein bestätigt die Ankäufe von den oben genannten Schlachtenbildern. Das genaue Datum des Erwerbs ist nicht bekannt. Allerdings wurde Breydels „Reitergefecht vor einer holländischen Festung“ 1801 durch Fürst Alois I. von Liechtenstein von Major Anton Roger (Nr.182) gekauft.

Auch Schlachtenbilder des bekannten Malers Peter Paul Rubens<sup>269</sup> sind in der Sammlung Liechtenstein vertreten. Rubens „Heldentod des Decius Mus“, wird hier nur kurz erwähnt, da sein Malstil kaum mit jenem Mildorfers vergleichbar ist. In diesem Werk wird das direkte Zusammentreffen der feindlichen Fraktionen gezeigt. Anhand der Schreie der verwundeten und dem Schweigen der toten Soldaten, welche am Boden liegen, wird die Heftigkeit der Schwerthiebe greifbar. Der Hintergrund ist mit flüchtenden Soldaten, deren angsterfüllte Gesichter der Szene eine besondere Dramatik verleihen, erfüllt. Im Vordergrund befindet sich ein sich aufbäumendes Pferd, welches im Begriff ist, seinen Reiter abzuwerfen und als Ganzkörperdarstellung etwa im Zentrum steht. Selbst die Pferde sind äußerst emotional dargestellt, nach den Worten Vergils, der von einem sich aufbäumenden Pferd schreibt, welches seinen Reiter abwirft.<sup>270</sup> Das Werk erinnert an da Vincis „Schlacht von Anghiari“ in der es vor allem um die Darstellung von Bewegung und deren Wirkung geht. Das Pferd im linken Vordergrund, welches von seinem Reiter verzweifelt umklammert wird und der aussichtslos nach Luft ringende Soldat im rechten Vordergrund, der von seinem Gegner gewürgt wird und infolgedessen die Zunge hinausstreckt, sind konstitutive Mittel des erschreckenden Eindrucks der beim Betrachter erzeugt werden soll. Die Darstellung des Rückenaktes im Zentrum, auf dem ausschlagenden Pferd mit wallender Mähne, ist mit diversen Figuren aus Mildorfers Schlachtenbildern vergleichbar. Der „Heldentod des Decius Mus“ (Tapisserie) ist insofern interessant, weil Rubens 1618 diesbezüglich anmerkte: *„Ich habe für genuesische Edelleute einige prächtige Kartons gemacht, welche man im Begriffe ist zu weben.“*<sup>271</sup>

Die Figuren in den Tapisserien sind spiegelbildlich dargestellt. Dadurch wird deutlich, dass Akademieschüler, welche manche Werke demgemäß ebenso gespiegelt malten, in irgendeiner Form diese Gemälde gesehen hatten.<sup>272</sup> Von Rubens „Apollo im Sonnenwagen“ (Sammlung Liechtenstein) ist bekannt, dass es eine Wiederholung von einem Mitglied der Akademie gibt. Es scheint demnach denkbar, dass Mildorfer gewisse Werke der Liechtensteinischen Sammlung tatsächlich gesehen hatte. Dennoch sind die Schlachtendarstellungen von Peter Paul Rubens nur bedingt mit den Bataillen Mildorfers vergleichbar. Da Rubens Figuren nicht expressiv gestaltet sind wird er in meiner Arbeit nicht weiter untersucht.

---

<sup>269</sup> Peter Paul Rubens auch Pieter Pauwel Rubens oder Petrus Paulus Rubens (1577-1640) gilt heute als einer der bekanntesten Barockmaler überhaupt. Er schuf in etwa 1500 Bilder, die wahrscheinlich zu einem großen Teil von Schülerhänden ausgeführt und von ihm ergänzt wurden. Seine Bilder werden im Allgemeinen durch eine allegorische Bildsprache mit mythologischer Symbolik charakterisiert. Sie sind durch Licht und Farbigkeit geprägt. Dieser Zugang der Malerei hätte sich für Schlachtenbilder angeboten, dennoch bestimmten Genre- und Schlachtenbilder nicht das Werk des Malers. Pfaffenbichler 1987, S. 282.

<sup>270</sup> Kat. Ausst., Wien 1986, S. 349.

<sup>271</sup> Kronfeld 1927, S. 15.

<sup>272</sup> Vgl. Ebd., S. 41.

**Fazit:** Für den Vergleich mit Mildorfers Werken eignen sich vor allem die Bilder von Jacques Courtois. Besonders in der „Schlacht des Josua“ (Abb. 55) finden sich Figuren, die in gleicher Pose bei Mildorfer vorkommen. Es wurde gleichfalls nachgewiesen, dass es Kupferstiche nach Werken Wouwermans gab. Dieser war ein bekannter Schlachtenbildmaler und mit Sicherheit einer größeren Käuferschicht, die dessen Ölbilder beziehungsweise Kupferstiche sammelte, ein Begriff. Die Wahrscheinlichkeit, dass Mildorfer Kupferstiche nach Wouwerman oder ein Original von ihm sah, ist meines Erachtens sehr hoch.

**4.4.1.1.1 Zusammenfassende Liste der Bataillen in der Galerie Liechtenstein**

„Reitergefecht mit Türken“ - vergleichbare Figurendarstellungen  
 „Truppen auf dem Marsch“ - vergleichbare Figurendarstellungen  
**Jacques Courtois** „Schlachtenszene“ - erst nach Mildorfers Tod erworben  
 „Landschaft mit Schloss und Reiter“ – erst nach Mildorfers Tod erworben  
 „Die Schlacht des Josua“ - Figurenübernahmen

<b>Jan Griffier u. Karel Breydel</b>	„Landschaft mit Gefecht“ „Landschaft mit Reitergefecht“	<b>Jan van Huchtenburgh</b>	„Ein Überfall“
<b>Karel Breydel</b>	„Reitergefecht mit Türken“ „Reitergefecht mit Türken“ „Landschaft mit Reitergefecht“	<b>Pieter van Laar</b>	„Wirtshaus an der Straße“ „Nächtliche Räuberszene“
<b>David Tenier</b>	„Schäferstück“ „Lachender Bauer“ „Pilger“ „Bauer“ „Bauernstube“ „Landschaft“ „Familienkonzert“ „Bauern beim Kartenspiel“ „Wirtshausszene“ „Landschaft“ „Versuchung des Hl. Antonius“ „Pferdestall“ „Affen in Menschenkleider“ „Landschaft“	<b>Pieter Codde</b>  <b>Peter Sneyers</b>  <b>Peter Paul Rubens</b>  <b>Philip Wouwerman</b>	„Musizierende Gesellschaft“ „Räuberüberfall“  „Gefecht von Reitern mit Fußtruppen“  „Der Tod des Decius Mus“ „Heldentod des Decius Mus“  "Postwagen mit Räuber" "Landschaft mit Fluss" "Falkenjäger" "Landschaft mit Brücke" "Pferdetränke" "Eine Schlacht"

**4.4.1.1.2 Der Katalog von Schloss Feldberg**

Ein Teil der Sammlung Liechtenstein wurde in Schloss Feldberg in Tschechien aufbewahrt und befindet sich auch heute noch dort. Das Inventar beinhaltet unter anderem auch diverse Schlachtenbilder.<sup>273</sup> Die im Anhang angeführten Inventarnummern sollten einer genauen Untersuchung unterzogen werden. Möglicherweise war Mildorfer damals im Schloss Feldberg. Es wäre auch denkbar, dass manche der Werke erst später von Wien nach Tschechien gelangten. Nach der grundlegenden Anführung werden jene Darstellungen thematisiert, die Mildorfer möglicherweise gesehen haben könnte, um anschließend Rückschlüsse für seine Bataillen zu ziehen. Viele der Schlachtenbilder sind von bisweilen unbekanntem Malern. Es bestünde sogar die Möglichkeit, dass sich bislang unentdeckte Werke Mildorfers darunter befinden könnten.<sup>274</sup> Folgende Werke werden in einem Zettelkatalog aus dem Archiv Liechtenstein angeführt:

<b>Nr.</b>	<b>Betitelung laut Kartei</b>	<b>Maler</b>	<b>Anmerkung</b>
(82)	Schlacht bei Regensburg	unbekannt	keine Anm.
(83)	Schlacht bei Trebia	unbekannt	keine Anm.
(84)	Schlacht bei Austerlitz	unbekannt	keine Anm.
(85)	Schlacht bei Wagram	unbekannt	keine Anm.
(86)	Angriff der Türken bei Dubizza	unbekannt	keine Anm.
(88)	Sieg über die Franzosen bei Chateau	unbekannt	keine Anm.
(89)	Rekognoszierung bei Chermout	unbekannt	keine Anm.
(91)	Treffen bei Cetin	unbekannt	keine Anm.
(92)	Überfall auf Manbenge	unbekannt	keine Anm.
(93)	Vorrückung gegen Metz	unbekannt	keine Anm.
(94)	Gefecht bei Verdun	unbekannt	keine Anm.
(95)	Rekognoszierung gegen Isachitz	unbekannt	keine Anm.
(96)	Nach den Überfall bei Manbenge	unbekannt	keine Anm.
(97)	Einnahme von Campe de Cesar	unbekannt	keine Anm.

<sup>273</sup> Dieser Zettelkatalog aus dem Archiv Liechtenstein ist nicht vollständig und zum Teil mit Notizen versehen. Er besteht aus einer Sammlung loser Zettel. Eingesehen am 05.12.2010.

<sup>274</sup> Da der Bestand des Schlosses Feldberg nicht untersucht werden konnte, war es nicht möglich, eventuelle Bataillen von Mildorfer zu entdecken.

## Mildorfers Bataillen im kunsthistorischen Kontext seiner Zeit

(98)	Angriff auf eine Region (Land rey?)	unbekannt	keine Anm.
(99)	Gefecht unter F.M.L. Kray	unbekannt	keine Anm.
(100)	Schlacht bei Stockach I	unbekannt	keine Anm.
(101)	Schlacht bei Nördlingen	unbekannt	keine Anm.
(102)	Eroberung des türkischen Lagers bei Dubizza	unbekannt	keine Anm.
(103)	Schlacht bei Stockach II	unbekannt	keine Anm.
(188)	Schlachtenbild	Johann N. Hoechle	keine Anm.
(189)	Schlachtenbild	Johann N. Hoechle	keine Anm.
(190)	Schlachtenbild	Johann N. Hoechle	keine Anm.
(191)	Portrait eines Kürassiers	unbekannt	rückw. Keilrahmen à Zettel gem. 1775 ... I. Fürst von Liechtenstein
(192)	General London	Eisenmayer	keine Anm.
(193)	Prinz Karl Franz Josef 1739	Eisenmayer	keine Anm.
(195)	General Clerfait 1736	Eisenmayer	keine Anm.
(213)	Militärische Szenen. Gegenüberstellung guter und schlechter Charaktereigenschaften des Kriegers	unbekannt	dargestellt in 6 Teilbildern
(214)	Militärische Szenen. Erlebnisse bekannter Persönlichkeiten	unbekannt	dargestellt in vier Einzelbildern
(215)	Schlachtenszene	unbekannt	keine Anm.
(220)	Militärisches Fuhrwerk	Barsch A.	Kupferstich nach Wilhelm Kobell
(221)	Lagernde Reiterpatrouille	Friedrich Geissler	keine Anm.

Mildorfers Bataillen im kunsthistorischen Kontext seiner Zeit

(886)	Nachgefecht (1883)	Johann N. Hoechle	keine Anm.
(887)	Schlachtenszene	unbekannt	keine Anm.
(888)	Schlachtenbild	unbekannt	Geschenk an Militär- invalidenhaus in Wien
(954)	Kriegszug mit Reitern	unbekannt	keine Anm.
(1127)	Spielende holländische Offiziere (1600-1660)	Wic Dyster	keine Anm.
(1136)	Vorstellung des österr. Gesandten von Schmidt beim Sultan (1651)	J. Joachims	Datierung auf der Rückseite
(1231)	Lagerszene (1653)	J. N. [sic!] Schönfeld	Datierung auf der Rückseite vermutlich J.H. Schönfeld
(1235)	Lagerszene	Johann H. Schönfeld	erworben von Mayer 1679
(1256)	Nachtszene mit brennender Stadt	Adam Elzheimer	keine Anm.
(1258)	Reitergefecht	Jasper Boors	keine Anm.
(1261)	Reitergefecht mit Türken	Karel Breydel	keine Anm.
(1262)	Reitergefecht mit Türken	Karel Breydel	keine Anm.
(1263)	Reitergefecht im Vordergrund einer bergigen Landschaft	J. Broers	keine Anm.
(1288)	Feldlager neben Ruine	G. von Bouch	erworben 1833
(1289)	Gefecht zwischen Türken und Polen	J.P. Lempe	keine Anm.
(1291)	Gefecht	Georg P. Rugendas	malte 1705 zwei Stück für den Fürsten von Liechtenstein

(1395)	Antike Reiterschlacht	Pietro da Cortona Berettini	erworben 1828
(1653)	Schlachtenszene	unbekannt	keine Anm.
(1767)	Prinz Eugen	unbekannt	keine Anm.
(1827)	Kampf am Türkenschanzpark bei Wien	Jan van der Meiren	keine Anm.
(1832)	Schlacht bei Zenta 1697	unbekannt	keine Anm.
(1833)	Schlacht auf ebenen Terrain	Dirk Maas	erworben 1834
(1835)	Schlacht auf Wissegrad 1684 unter Herzog von Lothringen	Jan Pieter van Bredael	keine Anm.
(1836)	Schlacht bei Neuhäusl	unbekannt	keine Anm.

#### 4.4.2 Die Sammlung des Prinzen Eugen von Savoyen

In diesem Kapitel wird die Sammlungstätigkeit des Prinzen Eugen von Savoyen untersucht. Diese Thematisierung wird, im Vergleich zur vorangegangenen Analyse der Sammlung Liechtenstein, weniger ausführlich sein. Ich beziehe mich deshalb nur auf ausgewählte Werke Courtois', Wouwermans, Parrocels und Huchtenburghs. Das Ziel dieses Kapitels ist, stilistische Ähnlichkeiten aufzuzeigen, wie es bereits anhand der Sammlung Liechtenstein versucht wurde. Natürlich gehörten auch Schlachtenbilder zur Sammlung des erfolgreichen Feldherrn.<sup>275</sup> Von 1731 bis 1740 beauftragte Prinz Eugen Salomon Kleiner mit der Herstellung einer Serie von Kupferstichen nach Schlachtenbildern, welche mit „Wunderwürdiges Kriegs- und Sieglager“ betitelt wurden. Nach seinem Tod 1737 kam die Gemäldesammlung in den Besitz Karl Emanuel III., woraufhin ein Teil der Sammlung 1741 nach Turin gebracht wurde.<sup>276</sup> Aufgrund der guten Dokumentation der Bestände ist eine verhältnismäßig genaue Rekonstruktion der damaligen Sammlung möglich. Die zehn verzeichneten Bataillen Huchtenburghs, welche zum Teil die militärischen Erfolge Prinz Eugens festhielten, wurden ebenfalls nach Turin gebracht.<sup>277</sup>

<sup>275</sup> Belvedere 2010, S. 19.

<sup>276</sup> Ebd., S. 20 – 21.

<sup>277</sup> Vgl. Ebd., S. 275.

Als bekanntestes Schlachtenbild aus der Sammlung Prinz Eugens wäre Jan van Schuppens Reiterbildnis des Prinzen zu erwähnen, welches unter anderem die Vorlage für das Denkmal Prinz Eugens am Wiener Heldenplatz war. Dieses Bild kann zwar als ein Paradebeispiel der glorifizierenden Schlachtenbildmalerei bezeichnet werden, eignet sich jedoch nicht als Vergleichsobjekt für Mildorfers Bataillen. Im Folgenden wird der Bestand der Sammlung Savoyen bezüglich vergleichbarer Bataillen aufgegliedert. Dabei sollen zwei Bilder mit ähnlicher Thematik genauer beschrieben und infolgedessen deren Charakteristika analysiert werden. Anschließend werden diese Merkmale mit den Besonderheiten von Mildorfers Malerei verglichen, um zu erschließen, inwiefern sich der Maler von den Beständen der Sammlung beeinflusst gezeigt haben könnte.

#### 4.4.2.1 Bestand der Schlachtenbilder

Die umfangreiche Sammlung Prinz Eugens umfasst diverse Schlachtenbilder. Wie bereits erwähnt malte Huchtenburgh mindestens zehn und Parrocel mindestens sechs Schlachtenbilder für Prinz Eugen. Dieser besaß darüber hinaus Werke von Guido Reni, Annibale Carracci, Corregio und Tizian, um nur einige zu nennen. Etwa ein Drittel der Bilder stammt von Holländern und Flamen. Deshalb ist es auch nicht verwunderlich, dass zumindest sechs Bilder Wouwermans in der Sammlung vertreten waren. In Eugens Besitz befanden sich weiter noch Courtois „Schlacht zwischen Türken und Christen“ und „Eine Schlacht von Bourguinon“ (Abb. 69). Beide Bilder hatten die Türkenkriege zum Thema und sollten als Erinnerung an diese dienen. Prinz Eugen konkurrierte bezüglich seiner Sammeltätigkeit auch mit anderen Kunstliebhabern, wodurch er natürlich ganz besonders bestrebt war, möglichst glanzvolle Gemälde zu erwerben.<sup>278</sup>

Der Bestand der Sammlung des Prinzen Eugen ist durch Kupferstiche und Beschreibungen aus dem 18. Jahrhundert, die teilweise noch zu seinen Lebzeiten entstanden sind, gut rekonstruierbar.<sup>279</sup> Den Beschreibungen der „Helden-Thaten“<sup>280</sup> ist zu entnehmen, dass im ehemaligen großen Saal des Stadtpalais einige großformatige Schlachtenbilder von Ignace Jacques Parrocel untergebracht waren bzw. auch heute noch sind. Die Schlachten von „Zenta“, „Cassano“, „Höchstädt“, „Oudenaarde“, „Malplaquet“ und „Belgrad“ waren die erwähnten

---

<sup>278</sup> Belvedere 2010, S. 128f.

<sup>279</sup> Der Palast (Belvedere) und die Hauptzimmer wurden z.B. von Salomon Kleiner gezeichnet. Es sind ein paar Vorzeichnungen bekannt, die jedoch nicht veröffentlicht wurden. Vgl. Prange 2000, S. 122. Kleiners Stichwerk über das Belvedere entstand in den Jahren 1731 bis 1740. Er stach u.a. den Marmorsaal, die Haupttreppe, den Bildersaal, das Bilderkabinett usw. Vgl. Schloss Belvedere, in: Belvedere digital, in: <URL: <http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asimages/995/12/primaryMakerAlpha-asc/dateBeginasc?t:state:flow=5cf0e12e-ab89-4542-b008-e88963ced010>> (31.5.2014).

<sup>280</sup> „Helden-Thaten des großen Feldherrns Eugenii Hertzogs“ ist eine 1739 von Christoph Riegel verfasste Beschreibung der Verdienste des Prinzen Eugen. Vgl. Riegel 1739, Bd. 6, S. 1126.

Werke Parrocels und Huchtenburghs.<sup>281</sup> Parrocels und Huchtenburghs Darstellungen, im Besonderen deren klarer Pinselduktus und die beruhigte Farbgebung, sind jedoch nicht mit Mildorfers Bataillen vergleichbar. Dennoch könnte dieser Motive übernommen haben.

Die zehn Werke Huchtenburghs sind in der Inventarliste von Schloss Hof festgehalten. Obgleich diese Werke bereits vor der Ankunft Mildorfers in Wien verkauft wurden, ist es nicht auszuschließen, dass Mildorfer möglicherweise Stiche nach ihnen gekannt hatte. Huchtenburgh fertigte beispielsweise zahlreiche Stiche nach seinen Schlachtengemälden, die 1720 in einem Band mit dem Titel „*Batailles gagnées par le Sérénissime Prince Fr. Eugène de Savoye*“<sup>282</sup> von dem Historiographen Jean Dumont veröffentlicht wurden. Dumont brachte außerdem 1729 ein dreibändiges Werk mit dem Titel „*Histoire militaire du Prince Eugène de Savoye*“ heraus. Darüber hinaus entstand das erwähnte Bildwerk von Salomon Kleiner, in welchem die Gartenpalais als „Wunderwürdiges Kriegs- und Siegeslager des unvergleichlichen Helden unserer Zeit“ bezeichnet wurden.<sup>283</sup>

Nachdem ein Großteil der Bilder nach Turin gebracht worden waren, wurde eine Inventarliste erstellt, um einen Überblick über die große Sammlung zu erhalten, und dem englischen Gesandten Thomas Robinson übergeben. Im Jahr 1740 wurde eine weitere Inventarliste von der Wiener Buchhandlung Briffaut herausgegeben. Die Liste war in französischer Sprache abgefasst, wurde allerdings 1783 in deutscher Übersetzung in den „Miscellaneen artistischen Inhaltes“<sup>284</sup> von Johann Georg Meusel publiziert. Obwohl die Bestände annähernd übereinstimmen, ist die englische Liste um 95 Positionen umfangreicher. Bei diesen handelt es sich unter anderem um vier Schlachtenbilder Parrocels.<sup>285</sup> Leopold Auer und Jeremy Black erstellten 1985 eine Aufstellung beider Inventarlisten, anhand derer zumindest die ungefähre Menge der Schlachtenbilder als auch deren Maler nachvollziehbar ist.

Von Philips Wouwerman sind insgesamt zehn Werke erfasst:

- 1.) Une bataille de Vaurmans
- 2.) Une bataille de Vaurmans
- 3.) Une chasse de Vaurmans
4. und 5.) Deux compagnons du cabaret où l'on refrechit des chevaux de Vaurmans
- 6.) Une escurie avec des chevaux de Vaurmans
- 7.) Des hommes après un marechal qui fere un cheval de Vaurmans
- 8.) Une ménage des chavaux de Vaurmans

---

<sup>281</sup> Kurdiovsky 2001, S. 78.

<sup>282</sup> Braubach, Bd. 5 1965, S. 80.

<sup>283</sup> Wagner 2009, S. 38.

<sup>284</sup> Meusel 1787, S. 55.

<sup>285</sup> Ebd. 2009, S. 56.

9. und 10.) Deux compagnons de Vouverman, Representants des soldats en marche

---

Die Tatsache, dass die Sammlung Liechtenstein ebenfalls im Besitz diverser Bataillen Wouwermans war, unterstreicht, wie begehrt seine Werke waren. Durch einen Kupferstich des Ausstellungsraumes des Oberen Belvederes von Johann Jacob Graessmann nach Salomon Kleiner ist die frühere Hängung mancher Schlachtenbilder Wouwermans bekannt. Der Kupferstich zeigt die östliche Hauptwand sowie zwei Seitenwände. Die Bilder wurden so gehängt, dass sie zueinander einen Bezug hatten, auch wenn sie von unterschiedlichen Künstlern gefertigt wurden.<sup>286</sup> Wouwermans „Angriff auf eine Brücke“ (Abb. 70) verdeutlicht jenes Merkmal, das seine gesamten Schlachtenbilder auszeichnet: Etwa zwei Drittel des Gemäldes sind von nebelartigem Dunst infolge des dargestellten Beschusses eingehüllt. In diesem Nebel sieht man sich aufbäumende Pferde, schreiende Soldaten, schwer Verwundete, die von einer Brücke und einer wenig sichtbaren Landschaft umgeben sind. Die Expressivität in Wouwermans Bataillen wird im Moment des Ausholens zum Schlag sowie in den Gesichtern der schreienden Soldaten deutlich. Die zerrissenen Fahnen wehen im Wind des Kriegsgefechts, während aus dem Getümmel Teile von Rüstungen und schattenumrissene Gestalten hervortreten. Im Vordergrund sind die Figuren hingegen etwas deutlicher erkenntlich. Die Dramatik wird durch einen von der Brücke stürzenden Reiter auf der linken Bildseite unterstrichen. Aus dem dominierenden braunen Bildgrund treten sowohl die weißen Pferde, die Uniformen als auch das Blau des Nebels hervor. Die Bewegtheit und der partikuläre Charakter der Darstellung unterstreichen die Dynamik der Schlacht.

Von Jacques Ignace Parrocel sind sechs Werke erfasst:

1. und 2.) Deux batailles de Jacques Baroselle
3. und 4.) Deux autres plus petites du meme
5. und 6.) Item auf die zwey Pfeller zwey Batallien von Parrocel

---

Jacques Ignace Parrocel war vor allem als Schlachtenbildmaler tätig. Die „Schlacht bei Malplaquet“ (Abb. 71), welche sich gegenwärtig im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet, dokumentiert das Kampfgeschehen aus der Vogelperspektive und ist demnach als topographisch-analytisches Schlachtenbild zu kategorisieren. Parrocel's Art der Schlachtenbildmalerei ist nicht unmittelbar mit Mildorfers vergleichbar, da manche seiner Bataillen topografisch-analytisch (Abb. 71) beziehungsweise idealisiert und leicht überschaubar sind (Abb. 72). Parrocel gestaltet seine Schlachten überlegt und vermeidet

---

<sup>286</sup> Belvedere 2010, S. 134.

expressive Verrenkungen seiner Figuren. Dennoch sind Schlachtenbilder Parrocels bekannt, welche nicht der topografisch-analytischen Kategorie zu zuordnen sind. Seine „Türkenschlacht“ (Abb. 72) zeigt im Zentrum einen berittenen Soldaten, der zum Schlag nach einem türkischen Reiter, welcher eine rote Fahne trägt, ausholt. Dazwischen befinden sich ein Soldat und ein verendetes Pferd, davor liegt ein gefallener Soldat. Trotz der Darstellung von toten Soldaten und der gesteigerten Bewegtheit in dem Bild, hatte es mit hoher Wahrscheinlichkeit keinen großen Einfluss auf Mildorfer. Das Geschehen wird von dekorativen Elementen wie Bäumen, Felsen und Bergen gerahmt. Es sind Merkmale eines expressiven Malstils erkennbar, wie etwa die Modellierung mit Licht und Schatten. Trotz des Schlachtenmotivs wirkt die gesamte Komposition dennoch beruhigt. Der kleine Fluss im Vordergrund sowie der strahlend blaue Himmel sind Elemente, welche sich in Wouwermans und Mildorfers Bataillen wieder finden. Vor allem der strahlend blaue Himmel in Mildorfers „Schlacht von Schärding“ ist äußerst einprägsam.

Von Jan van Huchtenburgh sind zehn Werke erfasst („Parada Ante-Camer“):

- |                            |                         |
|----------------------------|-------------------------|
| 1.) Zenta (vgl. Abb. 73)   | 2.) Chiara (1701)       |
| 3.) Luzara (1702)          | 4.) Höchstädt (Abb. 74) |
| 5.) Cassano (1705)         | 6.) Turin (1706)        |
| 7.) Oudenarde (1708)       | 8.) Malplaquet (1709)   |
| 9.) Peterwardein (Abb. 75) | 10.) Pelgrade (1717)    |

---

Huchtenburgh war ebenso ein bekannter Bataillenmaler. Die Bataille „Schlacht von Höchstädt“ (Abb. 74), welche sich gegenwärtig in der Galleria Saubada in Turin befindet, eignet sich nicht besonders gut für eine Gegenüberstellung mit Mildorfers Bataillen. Das Bild teilt sich horizontal in drei Ebenen, wobei nahezu die halbe Bildfläche den blauen Himmel zeigt, der zum Teil von Nebelschwaden durchzogen ist. Im Hintergrund sind Formierungen und Soldatenszenen in weiter Ferne auszumachen. Das Zentrum des Bildes zeigt eine bewegte Schlacht. Im Vordergrund sind zum Großteil bereits getötete Pferde und Krieger zu sehen, mit Ausnahme der Bildränder, von wo weitere Soldaten zur Bildmitte reiten. Das Zentrum ist der Brennpunkt des Geschehens, auf den sich der Bewegungsfluss hinzubewegen scheint. Die Bewegtheit der Handlung wird sowohl durch fallende als auch zum Schlag ausholende Soldaten sowie die sich aufbäumenden Pferde unterstrichen. Rechts im Vordergrund ist Prinz Eugen auf einem weißen Pferd dargestellt. Mit erhobenem Schwert reitet dieser in Richtung des Bildzentrums, während er gleichzeitig seinen Blick auf den Betrachter richtet. Die Ausführung dieses Werkes ist sehr bewegt und könnte Mildorfer durchaus Inspirationen

gegeben haben. Er könnte unter Umständen auch separate Einzeldarstellungen daraus übernommen haben. Es sind genretypische Darstellungen, wie das weiße sich aufbäumende Pferd, berittene sowie rückseitig abgebildete Soldaten mit erhobenem Schwert, welche in analoger Form auch in Mildorfers Bataillen enthalten sind. Die Darstellung selbst ist allerdings nicht nur ein Ausschnitt, wie das bei Mildorfer der Fall ist. Die Bewegung zum Mittelpunkt ist durch das Getümmel ebendort und die dorthin reitenden Krieger auszumachen. In Mildorfers Werken sind die Figurendarstellungen allerdings weitaus näher an den Betrachter gerückt. Sie bewegen sich auch nicht auf ein unmittelbares Zentrum hin, weil sich die Figuren durch den ausschnitthaften Charakter seiner Bataillen bereits im Fokus befinden. Grundsätzlich erreichen Huchteburghs Schlachtenbilder nicht die starke Expressivität Wouwermans oder Mildorfers.

Von Jacques Courtois sind zwei Werke erfasst:

- 1.) Eine Schlacht von Bourguignon
- 2.) Eine Schlacht von Bourguignon auf Holz

Der Besitz eines Werkes von Courtois wäre zweifellos eine prestigeträchtige Bereicherung für jede fürstliche Sammlung gewesen. Interessant dabei ist weiter, dass Courtois unter anderem Schlachtenszenen zwischen Ungarn und Türken aus dem Dreißigjährigen Krieg malte, die Mildorfer dazu bewegt haben könnten, Courtois' ungarische Figuren als Vorbilder für Husaren- und Pandurendarstellungen in seinen Bataillen zu verwenden. Jacques Courtois' „Schlacht zwischen Türken und Christen“ befindet sich gegenwärtig in der Galleria Sabauda in Turin. Beim Kupferstich „Kampf zwischen Türken und Christen“, welcher nach einem Werk von Courtois entstanden war, ist im Vordergrund ein Soldat dargestellt, der unter seinem Pferd begraben wird. Diese Darstellung, welche sich häufig in Courtois' Werken findet, scheint in ähnlicher Weise auch in der „Schlacht von Schärding“ (Abb. 5) erkennbar. Daraus kann man schließen, dass Courtois einzelne Figuren wieder verwendete und Mildorfer eines dieser Werke gesehen haben könnte.

**Fazit:** Die mutmaßlichen Vorbilder Mildorfers, wenn auch bis jetzt keine direkten Zitate entnommen werden konnten, sind möglicherweise bei Wouwerman und Courtois, weniger bei Huchtenburgh oder Parrocel zu suchen. Erstgenannte zeichnen sich vor allem durch die expressive Darstellung aus und sind demgemäß am ehesten mit den Werken Mildorfers vergleichbar. Analogien zwischen den einzelnen Meister und Mildorfers Bataillen sind unter anderen dadurch erklärbar, dass ein Schlachtenbild bestimmte Vorgaben zu erfüllen hatte. Die Formensprache einer Bataille kann geringfügig geändert und mit den Charakteristika des

jeweiligen Malers versehen werden, dennoch wird sie anderen Schlachtenbildern durch die Gattung an sich gleichen. Fallende Pferde und Krieger sind Grundvoraussetzungen in Bataillen, wodurch es nicht verwundert, dass sie sowohl bei Courtois, Wouwerman, Breydel als auch in Mildorfers Figurenvokabular zu finden sind. Was jedoch den expressiven Ausdruck und die Bewegung in den Bildern angeht, zeigt sich Mildorfer stärker durch die Druckgrafik des 18. Jahrhunderts beeinflusst als durch die Gemälde in den Fürstlichen Sammlungen. Diese Vermutung wird durch den Umstand bekräftigt, dass er sich als junger Trogerschüler in Wien zur Zeit des österreichischen Erbfolgekrieges dem Kunstmarkt anpassen musste und deshalb möglicherweise Bataillen malte, deren Thematik seiner unmittelbaren Lebenswelt und somit auch seinem potentiellen Käuferkreis entsprachen.

## 5 Katalogteil

### 5.1 Allgemeines

In diesem Kapitel werden die Bataillen Mildorfers und andere ihm zugeschriebene Werke beschrieben und bezüglich ihrer besonderen Eigentümlichkeiten analysiert. Im Anschluss daran werden zwei Werke mit Darstellungen fahrender Völker thematisiert, deren Zuschreibung an Mildorfer fraglich ist. Bis jetzt sind fünf Schlachtenbilder und zahlreiche kleinere Panduren-, Husaren- und Tolpatschendarstellungen Mildorfers bekannt, welche ihm eindeutig zugeordnet werden können. Vor allem seine Schlachtenbilder zeichnen sich durch einen kraftvollen Ausdruck und eine besonders expressive Malweise aus. Am ausgeprägtesten scheint dieses Kriterium in der von Rossacher betitelten „Schlacht von Schärding“ (Abb. 5). Die Bilder und ihre Betitelungen werden im folgenden Abschnitt genauer betrachtet. Die Frage, ob sie tatsächlich Teil eines zusammenhängenden Bilderzyklus gewesen sind, wird dabei unter anderem im Mittelpunkt stehen.

### 5.1 *Husaren erobern eine bayerische Fahne*

Eines der in der Darmstädter Ausstellung 1914 gezeigten Bilder, der „Kampf zwischen Bauern und Panduren“ wird heute allgemein als „Husaren erobern eine bayerische Fahne“ (Abb. 2) bezeichnet. Die Gegner der Panduren tragen blaue Uniformen, wodurch sie leicht als bayerische Soldaten zu erkennen sind. Das Bild zeichnet sich durch große Figurendarstellungen aus. Die dargestellte Kampfhandlung vor den Toren einer Stadt dominiert den kompletten Bildvordergrund, welcher von einem aufwühlenden Farbenspiel der untergehenden Sonne dominiert wird. Im Zentrum befindet sich eine zerrissene bayerische Fahne, die von einem Panduren ergriffen wird. Sie ragt aus den schattenhaften Figuren hervor und ist eine dominierende Lichtquelle im Bild. Daneben befindet sich ein Pandur zu Pferd, der zum Hieb mit seinem Säbel ausholt. Rechts vorne sind bayerische Soldaten mit Bajonetten zu sehen, die dem Ansturm der Husaren nicht standhalten können und daher zurückweichen müssen. Der Überraschungsangriff, für den die Panduren berühmt und gefürchtet waren, scheint gelungen, da die Bayern zum Teil bereits am Boden liegen oder die Flucht ergreifen. Ein kahlköpfiger Mann im Hintergrund der linken Bildseite versucht verzweifelt seinen Kopf zu schützen und einen Ausweg aus dieser offensichtlich hoffnungslosen Situation zu finden. Die bedrohliche Schnelligkeit der Panduren wird durch den groben Pinselduktus deutlich. Große Teile des Bildes sind in Schatten gehüllt, wodurch die Gebäude auf der rechten Seite kaum zu erkennen sind. Das rechte Haus lässt jedoch einen Durchgang zur Stadt vermuten. Sollte es sich hierbei

um ein Stadttor handeln, würde das Bild inhaltlich und chronologisch zur „Beraubung gefallener Bayern“ (Abb. 4) passen, da am linken Bildrand eine ferne Stadt erkennbar ist.

Die identischen Formate und großen Figurendarstellungen deuten ebenfalls auf einen zusammengehörenden Bilderzyklus. Bei dieser Darstellung vermutet Leube-Payer, dass es sich um die Einnahme von Mainburg 1742 handeln könnte.<sup>287</sup> In einer Mitteilung von Graf Khevenhüller an Maria Theresia wird berichtet, dass „eine bayerische Standarte erfochten wurde“.<sup>288</sup> Auch hier scheint der direkte Bezug des dargestellten Geschehens auf den damaligen Alltag eine Beeinflussung durch schriftliche Berichte anzudeuten. Die durchaus vorhandene mediale Präsenz bei der öffentlichen Informationsweitergabe eröffnete einer vergleichsweise großen Masse den Einblick in solche Kriegsgeschehen.

Die Pandurencorps waren in Wien durch die allgemeinen Erzählungen und Berichte als Meister im Kleinkrieg, Kämpfer mit zügelloser Wildheit und Bereitschaft zu gewalttätigen Metzeleien sowie Köhner in Überraschungsangriffen bekannt. Obwohl sie zahlenmäßig den feindlichen Truppen häufig unterlegen waren, gelang es ihnen, wichtige Städte Bayerns zu erobern.<sup>289</sup> Dieser Sachverhalt scheint auch in der Darstellung ihren Niederschlag gefunden zu haben.

Obleich Rossacher im Gegensatz zu Biermann über die Identität des Malers Bescheid wusste, sind sich beide einig, dass der Maler der Bataillen jemand war, der unmittelbar am Kriegsgeschehen beteiligt war, möglicherweise sogar an vorderster Front mit den Soldaten stand.<sup>290</sup> Die Tatsache, dass Mildorfer 1741 bereits an der Wiener Akademie studierte, spricht allerdings gegen derartige Vermutungen. Biermanns Behauptung: „*Man darf annehmen, dass der anonyme Künstler [...] die hier geschilderten Szenen unmittelbar erlebt hat*“<sup>291</sup> verdeutlicht aber, wie expressiv und gefühlsbetont Mildorfers Werke sind. Dennoch ist zu beachten, dass er berühmte und allgemein bekannte Ereignisse malte, die dem Großteil der Wiener Bevölkerung vertraut gewesen sein dürften. In Anbetracht seines verzeichneten Aufenthalts als Schüler an der Wiener Akademie (1741-1742) scheint ersichtlich, dass er keine direkten Kriegsgeschehen beobachten konnte, sondern wahrscheinlich nach schriftlichen Quellen malte.

---

<sup>287</sup> Leube-Payer 2011, S. 16.

<sup>288</sup> Ebd., S. 17.

<sup>289</sup> Vgl. Ebd., S. 12.

<sup>290</sup> Vgl. Rossacher 1972, S. 15 und Biermann 1914, S. 14.

<sup>291</sup> Rossacher 1972, S. 16.

## 5.2 *Nächtlicher Überraschungsangriff auf die Bayern*

Im Darmstädter Ausstellungskatalog von 1914 noch als „Kampf zwischen Panduren und bayerischen Soldaten“ bezeichnet, wurde die Betitelung dieses Werkes bereits von Rossacher 1972 in „Nächtlicher Überraschungsangriff auf die Bayern“ (Abb. 3) geändert. Auch Leube-Payer bezeichnete das Bild ursprünglich als „Nächtlicher Überraschungsangriff auf eine bayerische Stellung“, änderte in ihrer Monografie jedoch den Titel ebenfalls auf „Nächtlicher Überraschungsangriff auf die Bayern“.<sup>292</sup>

Betrachtet man die Kleidung, die Fahne sowie die Kanone in dem Werk, wird ersichtlich, dass es sich um eine Gefechtsdarstellung handelt. Es finden sich im Vordergrund allerdings auch bettelnde und fliehende Personen in einfacher Kleidung (Zivilbevölkerung einer Stadt), wodurch die jüngere Bezeichnung passend erscheint. Das Bild ist sehr dunkel gehalten. Aus einer Nebelschwade leuchten die Kämpfenden in roten und gelben Farbgebungen hervor. Die Dargestellten nehmen einen Großteil der Bildfläche ein und werden durch weiße Striche auf ihren Kleidern akzentuiert. Die geschwungenen Klingen der Panduren blitzen aus dem Dunkel hervor. Im Vordergrund packt ein rot gekleideter Husar einen bayerischen Soldaten und holt mit der anderen Hand zum tödlichen Hieb aus. Auf der linken Bildseite fleht ein Bauer in gebückter, zusammengekauerter Haltung mit gefalteten Händen um sein Leben. Der nur als dunkler Schatten erkennbare Husar über ihm zeigt jedoch keine Gnade und holt weit mit seinem Säbel aus, um den Bauern zu töten. Unmittelbar vor ihm flieht eine dunkle Gestalt mit weit ausgestreckten Armen. Im Bildvordergrund liegen ein Wagenrad und eine Trommel. Auf der rechten Bildseite steht eine Kanone, deren Lauf nicht zu den Kämpfenden, sondern von ihnen weg gerichtet ist. Im Hintergrund befindet sich ein Getümmel von Soldaten und Bauern, wobei manche im Schatten und andere durch starke Lichtquellen hervorgehoben sind. In der linken oberen Ecke des Bildes ist eine leuchtende Figur erkennbar, die eine zerrissene Fahne fest in beiden Händen hält und deren Blick seitlich gerichtet ist. Die Figuren und insbesondere deren Gesichter sind aus wenigen groben und expressiven Pinselstrichen zusammengesetzt. Die bunt gekleideten Soldaten (ungarische Truppen) sind hier eindeutig im Begriff zu siegen. Sie dominieren den Bildraum, ihre Gesichter sind grimmig, die Mimik der Bayern hingegen voller Angst und Schrecken. Der erfolglose Versuch einer Verteidigung gegen die Panduren ist anhand der in die Ferne gerichteten Kanone erkennbar. Gnadenlos töten die Panduren ihre Gegner. Eine unglaubliche Schnelligkeit der Bewegungen wird durch die ausdrucksstarke Malweise unterstrichen. Die Art der Darstellung lässt erkennen, welche Eigenschaften man den ungarischen Hilfsvölkern nachsagte: Erbarmungslosigkeit, ausgeprägten Sadismus und

<sup>292</sup> Vgl. Leube-Payer 2000, S. 632.

immanenten Kampfgeist. Da auf dem Bild zahlreiche Bauern zu sehen sind, liegt die Vermutung nahe, dass es sich womöglich um einen Überfall auf eine Stadt oder ein Dorf handelt.

Im September 1742 nahm Franz Freiherr von der Trenck mit seinem Pandurenkorps die Stadt Cham an der böhmischen Grenze ein. Diese lag damals in der neutralen Oberpfalz und beherbergte kein Militär. Als die Panduren einfielen, schlugen sie, laut Chams Pfarrer J. Lukas, der das Geschehen in der Heimatchronik schilderte, wahllos auf die Bürger ein, die versuchten ihren Besitz und sich selbst zu schützen. Dass Trenck diese Plünderungen bereute, ist aus seinem Testament ersichtlich, in welchem er einen Betrag zur Errichtung eines Armenspitals für Cham hinterließ.<sup>293</sup> Mildorfers „Nächtlicher Überraschungsangriff“ zeigt neben den Panduren keine gegnerischen Soldaten. Die Angegriffenen sind offensichtlich schutzlos und bitten um Gnade. Zwar ist auf der rechten Seite des Bildes eine Kanone zu sehen, diese waren aber in vielen Städten als Verteidigungsanlage vorzufinden. Der gnadenlose Überfall auf die Stadt Cham war damals sehr bekannt, weshalb die Betitelung „Überfall auf die Stadt Cham“ möglicherweise treffender ist.<sup>294</sup> Maria Theresia wurde unter anderem von Feldmarschall Ludwig Andreas Graf Khevenhüller über den Verlauf des Kriegs unterrichtet.<sup>295</sup> Die auffallend bunte Kleidung der Panduren lässt vermuten, dass das Bild vor 1750 entstand, da um die Mitte des 18. Jahrhunderts die Uniformen der gesamten Truppen vereinheitlicht wurden.<sup>296</sup> Ähnliches gilt für die Grenztruppen, die zu Anfang uneinheitlich bunt, zwischen 1754 und 1762 jedoch wie reguläre Regimenter bekleidet wurden.<sup>297</sup>

---

<sup>293</sup> Vgl. Lars-Holger Thümmler, Die Panduren, Berlin 2007, in: Österreichische Militärgeschichte, 2007, in: <URL: <http://www.kuk-wehrmacht.de/regiment/grenzer/panduren.html>> (8.7.2013).

<sup>294</sup> In dem Bild sind wenige Indizien für genau diesen Überfall zu finden, weshalb die vorgeschlagene Betitelung natürlich ebenso anfechtbar ist. Was aber die Recherche der österreichischen und bayerischen Flugblätter aus der Wien Bibliothek sowie des Archivs Liechtenstein zeigen, war genau diese Belagerung scheinbar sehr bekannt, da sie in zahlreichen Flugblättern erwähnt wird.

<sup>295</sup> Die Schriften des Wienerischen Diariums zwischen 1741-1748 sind vollständig erhalten und können in der Österreichischen Nationalbibliothek eingesehen werden.

<sup>296</sup> Vgl. Allmayer-Beck 1979, S. 87 – 89.

<sup>297</sup> Vgl. Schloss Halbturn 1980, S. 43. Als Karl VII. im Jahr 1743 zum Kaiser gewählt wurde, wurden auch die österreichischen Militärfahnen von schwarz-gelb auf grün geändert. Die Bordüre war grün-weiß-rot gestromt. Die Leibfahnen waren weiß und hatten die gleiche Bordüre. 1745 wurden sie erneut geändert auf gelb. Vgl. Schloss Halbturn 1980, S. 43.

### 5.3 *Beraubung gefallener Bayern*

Dieses Werk wurde ebenfalls in der Darmstädter Ausstellung 1914 gezeigt, wo es allerdings noch als „Kampf zwischen Kroaten und bayerischen Soldaten“ (Abb. 4) bezeichnet wurde. Leube-Payer führt die Betitelung „Beraubung gefallener Bayern“ ein, weil kein unmittelbarer Kampf, sondern eine Handlung direkt nach der Schlacht dargestellt wird. Die Gefallenen sind durch ihre blauweiße Uniform als Bayern zu erkennen. Sie liegen auf einer Wiese, über ihnen befindet sich ein rot gekleideter Soldat auf einem Pferd, der sich Münzen aushändigen lässt. Er wird von einem Panduren, welcher im Begriff ist auf sein Pferd zu steigen, flankiert. Eine Schattenfigur mit Fahne schließt sowohl die Gruppe als auch den rechten Bildrand ab. Auch in diesem Werk sind wieder große Ganzkörperdarstellungen vorzufinden. In der rechten unteren Ecke des Bildes liegt eine herrenlose Waffe. Obwohl der Pandurentrupp als eindeutiger Sieger erkennbar ist, scheint dennoch eine Spannung durch die herannahenden Feinde im Hintergrund fühlbar. Der Anführer der nachrückenden Bayern sitzt auf einem weißen Ross und richtet seinen Blick auf die verdunkelte Hauptszene im Vordergrund. Weit im Hintergrund ist eine Stadt erkennbar. Obgleich die Beraubung der Gefallenen nicht unüblich war, sagte man gerade den ungarischen Hilfsvölkern nach, dass sie dieser Unsittlichkeit mit großer Leidenschaft nachgingen.

Mildorfer stellt in seinem Werk somit eine Szene dar, deren Ursprünge sich aus der unmittelbaren Wirklichkeit des Krieges ableiten lassen. Der Vergleich mit den Stichen von Rugendas d. Ä. (Abb. 35 und 36) verdeutlicht allerdings, dass solche Szenen verbreitet und bekannt waren. Es wird ein für die damalige Zeit klassisches Bild der Ungarn entwickelt. Die bunt gekleideten Krieger kamen am 27. April 1741 bei ihrem Marsch Richtung Schlesien durch Wien und lösten bei der Bevölkerung höchst ambivalente Gefühle von Bewunderung und Angst aus. Daraufhin wurden zahlreiche Stiche als Bilderserien verlegt und gesammelt. Da Mildorfer zu dieser Zeit bereits in Wien war, kann die These einer direkten Antizipation der damaligen Geschehnisse möglicherweise gewisse Aspekte seiner figürlichen Konzeption erklären. Die übereinstimmenden Maße der drei Werke „Husaren erobern eine bayerische Fahne“ (Abb. 2), „Beraubung gefallener Bayern“ (Abb. 4) und „Nächtlicher Überraschungsangriff auf die Bayern“ (Abb. 3) können als Indiz für die ehemalige Existenz einer zusammengehörigen Bilderreihe betrachtet werden.<sup>298</sup>

---

<sup>298</sup> Historienbilder als zusammengehörige Bilderserie waren schon im 17. Jahrhundert keine Seltenheit. Auch die Kupferstichproduktion, die Schlachtenbildchen in Serien herstellte, könnte Mildorfer bewogen haben, seine Bataillen als zusammengehörige Bilderserie herzustellen.

#### 5.4 *Schlacht von Schärding*

Die „Schlacht von Schärding“ (Abb. 5) ähnelt im Format der „Schlüsselübergabe nach der Kapitulation Münchens“ (Abb. 6). Die Gefechtsszene erstreckt sich vom Vorder- bis in den Hintergrund des Bildes und wird durch einen klaren Himmel, der von wenigen Rauchschwaden durchzogen ist, als obere Abgrenzung umrahmt. Im Vordergrund des Bildes liegen gefallene Bayern, neben einigen unter ihren Pferden begrabenen Soldaten, welche ihre Arme verzweifelt von sich strecken und schmerzvoll aufzuschreien scheinen. Zentrumsnah befindet sich ein weißes, reich geschmücktes Pferd mit wallender Mähne, das sich aufbäumt und dessen Reiter, nachdem er von einem vorbeireitenden Krieger in rot-blauer Kleidung erstochen wurde, im Begriff ist, zu stürzen. Dahinter ist ein wirres Getümmel von Kämpfenden mit erhobenen Armen und Waffen zu erkennen, von denen manche als Schattenfiguren, andere durch die hellblaue Farbgebung auffallen, welche sich in ihrer Leuchtkraft vom Dunkel abhebt.

Das Bild besticht durch die expressive Pinselführung. Die Szene wirkt durch die Bewegungen der dargestellten Personen, welche vor Schmerz aufschreien respektive im Moment ihres Sterbens festgehalten sind, äußerst dramatisch. Die rechte Seite des Bildes ist dunkel gehalten, nur ein berittener Mann in Schrägstellung ist auf der unteren Seite des Bildes durch seine rote Kleidung deutlich zu erkennen. Weit im Hintergrund ist eine in Schatten gehüllte zerrissene Fahne auszumachen. Die Weißhöhlungen an den Mähnen der Pferde und den Ärmeln der Krieger lassen das Bild äußerst bewegt erscheinen, als wollten sich die Figuren aus dem Dunkel befreien. Die Dramatik der Szene wirkt vor allem durch die gelungene Darstellung von Bewegung auf den Beobachter, wodurch die schrecklichen Grausamkeiten der Schlacht inhärent wirken.

Bei der „Schlacht von Schärding“ ist eine partikuläre Figurenübernahme aus Johann Heinrich Schönfelds „Schlachtenbild“ ebenso möglich wie aus anderen Historienmalereien. Der Liegende und das gestürzte Pferd in Schönfelds Werk (Detail, Abb. 77) im Vordergrund sind spiegelverkehrt bei Mildorfers Bataille vorzufinden, was die Vermutung aufkommen lässt, dass dieser möglicherweise Kupferstiche als Vorlagen nutzte. Allerdings gab es in Italien derartig viele Bataillen, dass die vergleichbaren Figuren auch in zahlreichen anderen Schlachtenbildern vorkommen. Die „Schlacht von Schärding“ kann als das berühmteste Schlachtenbild Mildorfers bezeichnet werden. Die Betitelung des Werkes wurde seit seiner Auffindung nicht verändert. Es muss an dieser Stelle allerdings mit Nachdruck betont werden, dass die „Schlacht von Schärding“ keinerlei Hinweise auf ein konkretes, geschichtliches Ereignis aufweist. Das historische Ereignis der Schlacht bei Schärding unter Feldmarschall

Khevenhüller und Generalwachtmeister Bärnklaus sowie der errungene Sieg der Österreicher über die Bayern waren allgemein bekannt. Die Differenzen zwischen den historischen Berichten und der mutmaßlichen Darstellung sind äußerst vielfältig und deuten möglicherweise auf eine falsche Motivbestimmung hin. In den Berichten über die Schlacht wird beispielsweise der Fluss Rott erwähnt, der an dieser Stelle in den Inn fließt. Ebenfalls wird eine Brücke der Braunauer Straße beschrieben, welche von den Husaren zerstört worden war. Diese konstitutiven landschaftlichen Gegebenheiten fehlen in der „Schlacht von Schärding“ (Abb. 5) jedoch komplett. Wäre es tatsächlich eine Darstellung der historischen Schlacht bei Schärding, so hätte Mildorfer, um sie als diese kenntlich zu machen, diese beiden zentralen Merkmale vermutlich eingebaut. Es scheint sich hier viel eher um ein wildes Reitergefecht zwischen dem bayerischen und dem österreichischen Heer zu handeln, welches mit der eigentlichen Schlacht bei Schärding nur bedingt zu tun hat, weshalb die Betitelung „Eine Schlacht während des Österreichischen Erbfolgekriegs zwischen bayerischen und österreichischen Truppen“ wohl weitaus treffender wäre.<sup>299</sup> Diese neue Betitelung erfolgt durch die relative Einheitlichkeit der uniformierten Soldaten und kann somit wenigstens geschichtlich einigermaßen sicher verortet werden. Bunt gekleidete Husaren werden in diesem Bild nicht gezeigt, weshalb es unwahrscheinlich ist, dass dieses Werk in direkter Beziehung zu der bereits vorgestellten Serie steht. Es liegt die Vermutung nahe, dass die Bataille nach 1750 entstand, als die Uniformen des gesamten österreichischen Heeres vereinheitlicht wurden. Die zahlreichen, am Boden liegenden bayerischen Soldaten weisen auf einen Sieg der österreichischen Truppen hin.

Unter Umständen könnte es sich allerdings auch um eine zeitlich vorangegangene oder eine wesentlich später stattgefundenene Schlacht (bezogen auf die Datierung 1742) handeln, zumal das Werk offensichtlich nicht an die übrigen Bataillen Mildorfers gebunden ist.<sup>300</sup> Die „Schlacht von Schärding“ (Abb. 5) unterscheidet sich von den bereits thematisierten Werken vor allem durch eine nochmals gesteigerte Expressivität. Es ist durchaus möglich, dass das Werk aufgrund des abweichenden Formats kein Teil des mutmaßlichen Zyklus war. Die „Schlüsselübergabe nach der Kapitulation Münchens“ (Abb. 6) könnte man noch als eventuelles Schlussbild eines Husarenzyklus betrachten, wobei die Annahme eines solchen die „Schlacht von Schärding“ nicht miteinbeziehen würde. Wesentlich ist im Vergleich zu den bereits besprochenen Werken, dass die Darstellung eine übersteigerte Brutalität aufweist. Die

---

<sup>299</sup> Um den Bezug zur traditionellen Bezeichnung nicht zu verlieren, werde ich im Folgenden das Werk als „So genannte Schlacht von Schärding“ bezeichnen und von einer eigenen Betitelung absehen.

<sup>300</sup> In der Schlacht bei Pfaffenhofen am 15. April 1745 unterlagen beispielsweise französisch-kurpfälzische Truppen (blaue Uniformen) den österreichischen Streitkräften (rote Uniformen).

große Masse an verwundeten und getöteten Soldaten in Anbetracht der Größe der Darstellung erzeugt einen radikaleren Eindruck als die zuvor erwähnten Bilder, sodass es naheliegt, dass Mildorfers Bataillen möglicherweise insgesamt drei verschiedenen Zyklen zuzuordnen sind. Leube-Payer vermutet, dass die drei kleineren Darstellungen in ihrer beruhigten Form möglicherweise später entstanden waren.<sup>301</sup> Es ist jedoch ebenso denkbar, dass die kleineren Bataillen um 1742 und die „Schlacht von Schärding“ aufgrund der expressiveren Gestaltung um 1750 entstanden sind.<sup>302</sup> In Anbetracht des Umstandes, dass von den fünf bekannten Bataillen Mildorfers momentan vier in Privatbesitz sind, könnten eventuell weitere Schlachtenbilder existieren oder zumindest existiert haben. Die Möglichkeit des Vorhandenseins weiterer Werke einer Bildserie wäre ebenfalls denkbar, da dies für die Schlachtenbildmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts eine genretypische Erscheinung war.<sup>303</sup> Wenn man davon ausgeht, dass Mildorfer sich von Kupferstichserien beeinflusst zeigte, wird diese Vermutung sogar noch wahrscheinlicher.

### ***5.5 Schlüsselübergabe nach der Kapitulation Münchens***

Rossacher entdeckte dieses Werk (Abb. 6) in holländischem Privatbesitz, welches neben der Signatur Mildorfers eine Datierung auf „1742“ tragen soll. Es wäre somit die bisweilen einzige signierte militärische Szene Mildorfers. Gegenwärtig gilt dieses Werk allerdings als verschollen, einzig eine qualitativ minderwertige Schwarz-Weiß-Abbildung ist erhalten.<sup>304</sup>

Auf dem Bild ist eine beruhigte Szene zu erkennen. Auf Knien überreicht der Bürgermeister der Stadt einem berittenen Husaren mit Säbel einen Schlüssel auf einem Kissen. Hinter dem Knieenden befindet sich eine weitere Person, die eine gesenkte, zerrissene Fahne hält. Um den Husarenanführer sammelt sich seine Truppe zum Teil mit erhobenen Waffen. Im linken oberen Hintergrund sind Teile einer Stadt zu erkennen. Geht man davon aus, dass dieses Werk einem Zyklus angehörte, handelt es sich wahrscheinlich um das Schlussbild, da ein Sieg über den Feind dargestellt ist. Die Maße dieses Bildes sind größer als die bereits thematisierten Werke, weshalb die Vermutung, es könnte sich hierbei um das große Abschlussbild eines Zyklus handeln, ebenfalls plausibel erscheint. Da der Standort des

---

<sup>301</sup> Leube-Payer 2000, S. 631.

<sup>302</sup> Die bereits erwähnte Vereinheitlichung der Uniformen der österreichischen Soldaten spricht für diese Vermutung.

<sup>303</sup> Durch die Untersuchung sämtlicher Schlachtenbilder für diese Arbeit fielen mir, vor allem in den fürstlichen Sammlungen, Schlachtenbilder Courtois, Huchtenburgh, Breydel, um nur einige zu nennen, auf, die als Bilderpaare bzw. Bilderzyklen gedacht waren.

<sup>304</sup> Im Allgemeinen datierte und signierte Mildorfer seine Werke nicht. Vgl. Leube-Payer 2011, S. 20. Die Schlüsselübergabe scheint Mildorfers offenem zum Teil pastosem Malstil zu entsprechen. Vor allem was die Gestaltung der Wiese angeht, die sich durch ihre Länge nach links und rechts biegender und mit Weiß gehöhten Grashalme, als auch die durch Weißhöhlungen hervorgehobenen Kleiderspitzen, sprechen für Mildorfer als Maler. Diese Qualitäten finden sich in zahlreichen seiner Werke.

Werkes zum gegenwärtigen Zeitpunkt unbekannt ist, lässt sich mit Hilfe der Abbildung der Malstil mit Mildorfers anderen Bataillen nur bedingt vergleichen. Faktum ist allerdings, dass die Figuren hier kleiner sind und nicht so nahe an den Betrachter herangerückt werden. Diese Darstellung unterscheidet sich von den zuvor besprochenen Werken. Der Umstand, dass diesmal kein Kampfgeschehen dargestellt wird, sondern die unmittelbare Folge der gewonnenen Schlacht, nämlich die Schlüsselübergabe der eroberten Stadt, wirkt sich beruhigend auf die Komposition der Szene aus, welche sich durch eine geschlossene Malweise auszeichnet. Das Sujet bezieht sich vielleicht auf die Übergabe Münchens an die Husaren des Oberst Menzel am 12. Februar 1742, als Menzel und seine Truppen nach ihrem Einmarsch den Schlüssel von Bürgermeister Barth und seinen Ratsherren auf einem Tablett überreicht bekamen.<sup>305</sup> Laut Theodor Heigel geschah die Schlüsselübergabe innerhalb der Stadt,<sup>306</sup> wodurch die Darstellung durch ihren historischen Hintergrund einen stärkeren Wirklichkeitsbezug erhält. Betrachtet man das Werk genauer, fällt im Hintergrund eine Mauer mit Türmen auf. 1745 erhielt Franz Freiherr von der Trenck den Auftrag, das von Preußen besetzten Budweis (Ceske Budejovic Tschechien) zurück zu erobern.<sup>307</sup> Auf einem Stich (Abb. 76) sieht man den Grundriss der Stadt sowie die Festungsmauer. Am Krummauer Stadttor (Nummer 4 in Abb. 76) gelang den Panduren letztendlich der Einfall. Der Stich zeigt Mauern solcher Art, weshalb denkbar ist, dass es sich bei dem Bild nicht um die Kapitulation Münchens, sondern um die „Rückeroberung von Budweis“ handelt.<sup>308</sup>

Es ist festzuhalten, dass das Werk vom Format aber auch bezüglich seiner Darstellungsart zu den bereits besprochenen Schlachtenbildern deutliche Unterschiede aufweist. Man betrachtet das Geschehen aus einer gewissen Ferne, weshalb Rossacher es als den „Höhepunkt“ innerhalb des mutmaßlichen Zyklus verstand.<sup>309</sup> Obgleich die Qualität der Fotografie des Bildes eine kunstwissenschaftliche Analyse nur bedingt ermöglicht, scheint die malerische Ausführung im Vergleich zu seinen übrigen Bataillen geschlossener. Dies legt die Vermutung nahe, dass es möglicherweise Teil eines weiteren Bilderzyklus oder ein autonomes Werk war. Rossacher war hingegen der Meinung, dass die Auslegung der fünf erhaltenen Schlachtenbilder als zusammengehöriger Zyklus, deren ursprüngliches Abschlussbild die „Schlüsselübergabe nach der Kapitulation Münchens“ war, die „Schlacht

---

<sup>305</sup> Vgl. Sonntag 1976, S. 135.

<sup>306</sup> Vgl. Heigel 1877, S. 255 – 257.

<sup>307</sup> Vgl. Lars-Holger Thümmeler, Die Panduren, Berlin 2007, in: Österreichische Militärgeschichte, 2007, in: <URL: <http://www.kuk-wehrmacht.de/regiment/grenzer/panduren.html>> (8.7.2013).

<sup>308</sup> Vgl. mit anderen Darstellungen des Freiherrn von der Trenck (Abb. 87) verdeutlichen, dass es sich bei dem Panduren zu Pferd im Zentrum wohl um ebendiesen handelt. Bart und längeres, leicht lockiges Haar sind ident.

<sup>309</sup> Vgl. Rossacher 1972, S. 17.

von Schärding“ (Abb. 5) als weiteres Hauptbild, sozusagen als den zweiten Höhepunkt des postulierten fünfteiligen Zyklus', bedinge.<sup>310</sup>

## 5.6 Weitere Pandurendarstellungen

Im Jahr 1977 wurden die beiden Werke „Panduren betrachten ihre Beute“ (Abb. 78) und „Panduren auf der Rast“ (Abb. 79) im Auktionshaus Dorotheum in Wien versteigert.<sup>311</sup> Das Motiv der beiden Darstellungen ist eine Gruppe von Vagabunden oder Panduren, welche am Waldrand dargestellt sind.<sup>312</sup>

Im Zentrum des ersten Bildes betrachten mehrere uniformierte Männer, welche vor einer alten Mauer stehen, ihre Beute. Der mutmaßliche Anführer der Truppe zeigt auf eine Truhe, welche sich zwischen den übrigen Figuren befindet. Die Dargestellten sind im Hintergrund von einer weiten Landschaft umgeben. Die „Panduren auf der Rast“ befinden sich vor einer alten verfallenen Ruine an die eine Schutzmauer grenzt. Im Vordergrund befindet sich ein bewaffneter Mann, der dem Beobachter den Rücken zukehrt. Ihm gegenüber sitzt eine Frau, die ihr Kind stillt. Dieses Motiv bezieht sich möglicherweise auf die Vorstellung, dass manche Ungarinnen mit ihrem Nachwuchs ihren Männern auf deren Feldzügen zu Pferd nachfolgten.<sup>313</sup> Die Figuren sind aus wenigen, groben Pinselstrichen zusammengesetzt, was dem Bild einen skizzenhaften Charakter verleiht. Jedoch zeichnen sich die bisweilen thematisierten Schlachtenbildern Mildorfers durch bewegte Figuren aus. Diese sind in den Vagabundendarstellungen nicht zu finden. Das hängt natürlich mit der Thematik des Bildes zusammen. Auffällig ist jedoch, dass Mildorfer in keinem seiner Schlachtenbilder Waldlandschaften als Hintergründe benutzt, womöglich, da diese zu idyllisch wirken. Die lumpenhaften Erscheinungen erinnern zwar an Krieg und Armut, entsprechen jedoch in keiner Weise den grimmigen Krieger in Mildorfers Bataillen. Das identische Format der beiden Bilder ist im Vergleich zu den bereits thematisierten Bataillen weitaus kleiner. Leube-Payer rechtfertigt die Zuschreibung an Mildorfer durch diverse Ähnlichkeiten mit seiner großformatigen Bataille, der „Schlacht von Schärding“ (Abb. 5). Allerdings scheinen die Figuren der beiden fraglichen Werke rundlichere Gesichter und vergleichsweise kurze Beine zu haben. Beide Darstellungen zeichnen sich durch ihre skizzenhafte Ausführung sowie ihr kleineres Format aus, weshalb die Vermutung des ursprünglichen Zwecks als Ölskizze plausibel erscheint. Die Figuren sind aus groben Pinselstrichen zusammengesetzt, was dem

---

<sup>310</sup> Rossacher 1972, S. 18.

<sup>311</sup> Dorotheum Wien, 15. März 1977, Nr. 81, 82.

<sup>312</sup> Leube-Payer 2011, S. 21.

<sup>313</sup> An dieser Stelle sei auf themengleiche Darstellungen u.a. von Martin Engelbrecht verwiesen, die sich u.a. im HGM befinden.

konstatierten Merkmal einer vorbereitenden Skizze entspräche. Dennoch wirken sie in ihrer gesamten Darstellungsform wie kleine Kabinettstücke. Betreffend der Gestaltung des Bodens sowie der anatomischen Ausführung der Figuren ist festzuhalten, dass diese Werke keinesfalls Mildorfers Darstellungsstil entsprechen. Mildorfer gestaltet die Böden seiner Werke mit durch Weißhöhlungen akzentuierten Gräsern, die wegen ihrer Länge nach rechts oder links gebogen sind. Diese Art der Bodengestaltung ist bei den Vagabundendarstellungen nicht vorhanden. Die fleckenhafte Zusammensetzung der Figuren entspricht ebenfalls nicht Mildorfers Stil. Auch fehlt der, vor allem in seinen Schlachtenbildern frappante, Hell-Dunkelkontrast. Die Werke könnten möglicherweise aus dem Umfeld Johann Christin Brand stammen.<sup>314</sup>

### **5.7 Die Pandurentafeln**

Den bereits ausführlich erwähnten fünf Schlachtenbildern Mildorfers steht bezüglich dieser speziellen thematischen Betrachtung eine wesentlich größere Anzahl an kleineren Pandurentafeln gegenüber. Mildorfers Pandurenbilder sind üblicherweise kleine Holztafeln, deren ungefähres Maß relativ einheitlich ist. Häufige Motive sind Panduren, Grenzer, Warasdiner und der Freiherr von der Trenck. Die Pandurenbilder dürften etwa zeitgleich mit den Schlachtenbildern entstanden sein. Vor allem die Grenzer waren für ihre äußerst kriegerische Natur und ihren dem Gelände angepassten Kampfstil bekannt.<sup>315</sup> In den frühen 1870er Jahren entdeckte Carl Gruber zwölf in eine Holztäfelung eingelassene Pandurenbilder im Steinwendhof des Klosters Neustift bei Brixen.<sup>316</sup> Im Jahr 1980 wurden in der Ausstellung „Maria Theresia als Königin von Ungarn“ auf Schloss Halbturn weitere fünf Bilder dieser Art ausgestellt. Es ist auffällig, dass diese Tafelbilder diverse Ähnlichkeiten mit Blättern des Augsburger Kupferstechers Martin Engelbrecht aufweisen (Abb. 48, 49, 50, 51). Engelbrechts Stichserie „Théâtre de la Milice Étrangère“<sup>317</sup> beinhaltet eine große Anzahl von nahansichtigen Darstellungen der Hilfsvölker. Der Vergleich von Mildorfers Pandurenbildern mit Engelbrechts Stichen zeigt, dass dieser in seinen vergleichsweise kleinen Tafelbildern im Gegensatz zu Engelbrecht auf einen dekorativ ausgeschmückten Hintergrund verzichtet. Zudem sind Mildorfers Tafelbilder durchwegs in Farbe, Engelbrechts Kupferstiche zum Großteil schwarz-weiß gehalten.<sup>318</sup> Während Mildorfer sich ganz auf die Darstellung der Figuren zu konzentrieren scheint, sind in den Stichen sowohl landschaftliche als auch

---

<sup>314</sup> Die Bildsprache aus „Das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg“ (Abb. 91) aus dem Jahr 1769 entspräche den beiden dargelegten Werken eher, wenngleich es weitaus feiner gemalt ist.

<sup>315</sup> Vgl. Allmayer-Beck 1983, S. 19.

<sup>316</sup> Vgl. Leube-Payer 2011, S. 21.

<sup>317</sup> Schaubühne verschiedener in Teutschland bishero unbekannt gewester Soldaten von ausländischen Nationen

<sup>318</sup> Der Bestand des Heeresgeschichtlichen Museums umfasst einige Exemplare dieser Serie. Zwei Stiche davon sind koloriert, allerdings in anderen Farben als Mildorfers Tafelbilder.

architektonische Details vorzufinden. Mildorfers Figuren befinden sich in einem Nischenraum, der sehr schlicht gehalten ist.<sup>319</sup> Die Figuren von Engelbrecht und Mildorfer sind einander so ähnlich, dass sie in irgendeiner Form zueinander einen Bezug aufweisen müssen (Abb. 49, 51, 53). Leube-Payer vermutet, dass Mildorfers Ölbilder, sofern sie aus seiner Hand stammen, nach den Stichen entstanden, was durchaus plausibel erscheint.<sup>320</sup>

Die Gesichter von Mildorfers Figuren sind durch reduzierte und verhältnismäßig breite Pinselstriche zusammengesetzt. Ähnliche Qualitäten finden sich mitunter auch in Mildorfers Bataillen. Die Darstellungen erinnern an das Akademiepreisbild „Kain erschlägt Abel“ (Abb. 1), da auch hier gröbere Pinselstriche und gekonnt gesetzte Weißhöhungen vorzufinden sind. Die Figuren scheinen beinahe karikierende Züge aufzuweisen, was durch die überproportionierten Augen und die zum Teil dominanten Nasen kenntlich wird. Diese Gegebenheiten finden sich auch in Engelbrechts Stichen. Engelbrechts Blatt „Ein warasdinischer Tambour auf dem Marsch“ (Abb. 42) findet sich in genauer Form bei Mildorfer (Abb. 43) wieder. Der Tambour ist bei Engelbrecht im Profil dargestellt, seine Nase ist knollenförmig, von seinem Körper ist nicht viel zu sehen außer der Trommel, welche er auf seinem Rücken trägt. Vergleicht man den Kupferstich mit Mildorfers Soldatenbildern, fällt auf, dass der Kupferstich im Gegensatz zum Tafelbild sehr fein ausgearbeitet ist. Wenn man davon ausgeht, dass Mildorfers Schlachtenbilder bereits um 1742 entstanden sind, wäre es denkbar, dass er in seinen frühen Jahren in Wien, neben einer Mitarbeit in Trogers Werkstatt, unter anderem auch Stichvorlagen herstellte. Da seine Figuren, im Gegensatz zu den Stichen, in Bewegung und weniger posierend dargestellt werden, ist es unwahrscheinlich, dass sie als Vorlagen dienten.<sup>321</sup> Die große Bekanntheit von Engelbrechts Kupferstichen spricht ebenso dafür, dass Mildorfer diese Stiche gesehen und als Vorlage benutzt hat.<sup>322</sup> Interessant ist, dass Engelbrechts Stiche auch berittene Panduren und Warasdiner als Einzeldarstellung zeigen. „Pandur zu Pferd nach links“ (Abb. 42) erinnert von der Form der Bewegung der Säbelhand durchaus an die Bataillen Mildorfers. Erwähnt werden muss an dieser Stelle ebenfalls die unglaubliche Expressivität der karikaturgleichen Ausformungen der Gesichtszüge, welche Engelbrechts Figuren kennzeichnen. Zum Teil sind diese verzerrten Gesichtsformen auch in Mildorfers Bataillen zu konstatieren, allerdings in weniger ausdrucksstarker Art. Der Grund dieses Sachverhaltes ist, dass das wilde Getümmel in

---

<sup>319</sup> Die Vorbereitung der Druckgrafiken wurde durch Ölskizzen geleistet, die allerdings äußerst selten Kolorierungen, sondern eher Grauschattierungen aufwiesen.

<sup>320</sup> Vgl. Leube-Payer 2011, S. 22.

<sup>321</sup> Vgl. Krapf 2007, S. 31.

<sup>322</sup> Durch das Einlassen in eine Holztäfelung dienen diese Nischenräume zugleich als Rahmung wodurch sich natürlich die Frage aufdrängt ob die Bilder von Anfang an als Wandvertäfelung gedacht waren oder erst später dazu gemacht wurden.

Mildorfers Bataillen weniger fokussierend wirkt, als die im Vergleich dazu geordneten Einzeldarstellungen Engelbrechts. „Ein Hochländer“<sup>323</sup> (Abb. 52) ist einer der wenigen kolorierten Kupferstiche Engelbrechts. Das grimmige Gesicht ist ein Beispiel für die karikaturhaften Züge seiner Figuren.<sup>324</sup>

Abschließend kann konstatiert werden, dass Engelbrechts Kupferstiche das Interesse der Zeitgenossen zweifellos weckten. Es scheint daher nicht verwunderlich, dass er zahlreiche Nachahmer hatte. Des Weiteren ist die Tatsache, dass in der Betitelung der Pandurenstichserie Engelbrechts der Begriff „Theater“ enthalten ist, wodurch ein unmittelbarer Bezug auf die Inszenierung des Kriegsgeschehens erkennbar ist, erwähnenswert. Selbst in Engelbrechts Stichen scheinen die Panduren und Husaren regelrecht für das Bild zu posieren. Er schuf somit Material, welches das damalige Bedürfnis am Fremden und Neuartigen befriedigte.<sup>325</sup>

In der Arbeit wird auf die szenische Inszenierung in Mildorfers Bataillen vertiefend eingegangen, wodurch eine Analogie zu Engelbrecht erkennbar werden soll. Vielleicht könnte dadurch die Hypothese gestützt werden, dass die damaligen Künstler nicht nur nach Werken alter Meister bzw. deren Stichen arbeiteten, sondern auch nach begehrten zeitgenössischen Kupferstichen.

---

<sup>323</sup>Die ursprüngliche Bezeichnung des Werkes lautete „Bergschott“. Damit ist Bergschotte gemeint. Diese Bezeichnung steht für die schottischen Hochländer, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts etwa die Hälfte der Bevölkerung Schottlands ausmachten. Sie waren, neben den Panduren, Bestandteil der österreichischen Armee. Vgl. Staatsbibliothek Berlin, Nachricht von der überaus Lächerlichen Lebensart der Bergschotten, von welchen ein ansehnlich Corps zur hannoverischen Armee stoßen solle, Amsterdam 1757, in: Digitale Bibliothek deutscher Drucke des 18. Jahrhunderts, in: <URL: <http://vd18.de/de-sbbpk-vd18/content/pageview/10286826>> (31.6.2013). Die Geschichte der Panduren Maria Theresias genau zu rekonstruieren ist beinahe unmöglich. Wenn über die Einsätze der leichten Truppen in der zeitgenössischen Literatur, aber auch den offiziellen Relationen der Feldherrn berichtet wurde, verwendete man die verschiedensten Bezeichnungen wie Kroaten, Panduren, ungarische Milizen, Grenzer, Bergschott oder auch Tolpatschen. Friedrich II. nannte alle leichten Truppen des Gegners Panduren, sogar als es das Pandurenkorps gar nicht mehr gab. Hinzu kommt, dass im Sommer 1741, ungefähr gleichzeitig mit Trencks Pandurenkorps, kroatische Grenzer unter Haram Bassa und Peter Hallas in Schlesien einrückten, und die meisten zeitgenössischen Quellen diese beiden Einheiten nicht unterschieden. Vgl. Lars-Holger Thümmeler, Die Panduren, Berlin 2007, in: Österreichische Militärgeschichte, 2007, in: <URL: <http://www.kuk-wehrmacht.de/regiment/grenzer/panduren.html>> (2.7.2013).

<sup>324</sup>Die meisten Pandurendarstellungen befinden sich im Kloster Neustift (ehemals Sammlung Köberl) wurden aber für die Ausstellung „Maria Theresia als Königin von Ungarn“ 1980 zusammengestellt und sind zum Teil auch im Historischen Museum Zagreb zu finden (Abb. 88). An dieser Stelle sei noch einmal auf Franz Sigrists vergleichbares Werk Abb. 89 verwiesen um zu verdeutlichen, dass es sich bei eben diesem um den möglichen Autor der Pandurenbilder handeln könnte. Vgl. Leube-Payer 2011, S. 261. Kroatische Truppen wurden nachweislich auch als Panduren bezeichnet. Möglicherweise schuf Mildorfer Pandurentafeln für einen kroatischen Auftraggeber.

<sup>325</sup>Vgl. Füssel 2008, S. 211.

## 6 Zusammenfassung

Die Schlachtenbilder Joseph Ignaz Mildorfers nehmen, trotz ihrer geringen Quantität, einen außerordentlichen Stellenwert in seinem Oeuvre ein. Besonders die ungeklärte Autorschaft dieser ausdrucksstarken Gemälde, welche den Beginn der Forschungsgeschichte bildete, sowie deren spätere Zuschreibung durch Rossacher, schaffen den interessanten Hintergrund zeitgenössischer Diskurse und deren Problematik. Diesbezüglich ist vor allem die von Rossacher deklarierte ursprüngliche Existenz eines Zyklus, der sämtliche bisweilen bekannte Schlachtenbilder Mildorfers beinhaltet, äußerst problematisch. Meines Erachtens könnten die Bataillen bis zu drei unterschiedlichen Bildserien zugeordnet werden, welche allerdings nicht eindeutig bestimmbar sind. Die aktuelle Monografie Leube-Payers ist vor allem aufgrund der erschlossenen Archivbestände von großer Bedeutung. Allerdings wurden die Druckgrafik des 18. Jahrhunderts und die Fürstlichen Sammlungen von Savoyen und Liechtenstein bezüglich ihres möglichen Zusammenhanges mit Mildorfers expressiver Art der Bataillenmalerei nicht genauer untersucht. Die Frage, ob Mildorfers Werk tatsächlich einen gesonderten Stellenwert in der Wiener Schlachtenmalerei einnimmt, kann nur zum Teil mit „Ja“ beantwortet werden. In den Augsburger Kupferstichen des 17. und 18. Jahrhunderts sind die sehr negativ behafteten Darstellungen des Krieges nämlich keine Neuheiten. Die Indizien weisen eher auf eine Beeinflussung durch die zahlreichen, von Augsburger Verlegern hergestellten Kupferstiche von Schlachten hin. Auch scheinen mir die Eindrücke bezüglich seiner Bataillen durch die Ausbildung bei seinem Vater, Michael Ignaz Mildorfer, und später durch seinen Lehrer in Wien, Paul Troger, prägend zu sein. Der Vergleich mit Michael Ignaz Mildorfers Bataillen ist allerdings wegen der marginalen Erschließung und Zuordnung seiner Werke nicht möglich. Gelingt es der zukünftigen Forschung jedoch, Bataillen Michael Ignaz Mildorfers ausfindig zu machen, führe ein erneuter Vergleich bezüglich möglicher Einflüsse, Figuren- bzw. Kompositionsübernahmen des Sohnes vom Vater, mit Sicherheit zu neuen Erkenntnissen. Dennoch war der Vater zum einen als Kupferstecher und zum anderen als Historienmaler tätig, was den noch jungen Maler sicher nicht unbeeinflusst ließ.

In der vorliegenden Arbeit wurde versucht, auf Grundlage der rekonstruierten kulturgeschichtlichen Lebenswelt Mildorfers, die besonders durch die Aktualität des österreichischen Erbfolgekriegs geprägt war, näherliegende Ursprünge seiner besonderen Art der Darstellungsweise zu finden. Es ist anzunehmen, dass besonders die Kupferstiche von Rugendas d. Ä., aber auch die Kupferstiche anderer Augsburger Verleger mögliche Vorlagen zu Mildorfers Arbeiten bildeten. Gerade Kupferstiche waren ein verbreitetes Medium, welches auch in der damaligen Kriegsberichterstattung gerne eingesetzt wurde. Obwohl

Mildorfer wahrscheinlich nach Berichten des Wienerischen Diariums arbeitete, ist jedoch klar erkennbar, dass seine Werke primär malerische Wirkung haben und infolgedessen eher eine emotionale Anteilnahme intendieren. Nicht unberücksichtigt dürfen die Fürstlichen Sammlungen Prinz Eugens von Savoyen und Familie der Liechtenstein bleiben. Zwar war Mildorfer erst nach dem Ableben genannter Fürsten als Hofmaler beider Fürstenhäuser tätig, dennoch ist ein möglicher Einfluss bestimmter Gemälde und Bataillen, die sich in den Sammlungen befanden, nachvollziehbar. Im Verlauf der Arbeit wurden mögliche Einzelübernahmen von Courtois' Schlachtenbildern (z.B. „Schlacht des Josua“) vermutet und diskutiert.

## 7 Literaturverzeichnis

### **Adelmannsfelden/ Anselm 1979**

Adelmann von Adelmannsfelden/ Josef Anselm, Der barocke Altar als Bedeutungsträger von Theologie und Frömmigkeit, in: Albert Knoepfli (Hg.), Der Altar des 18. Jahrhunderts. Das Kunstwerk in seiner Bedeutung und als denkmalpflegerische Aufgabe, München 1978, S. 85-126.

### **Allmayer-Beck 1979**

Johann Christoph Allmayer-Beck, Das Heer der Kaiserin, in: Walter Koschatzky (Hg.), Maria Theresia und ihre Zeit. Eine Darstellung der Epoche von 1740 - 1780 aus Anlaß der 200. Wiederkehr des Todestages der Kaiserin, Salzburg/ Wien 1979, S. 83-90.

### **Allmayer-Beck 1983**

Johann Christoph Allmayer-Beck, Das Heeresgeschichtliche Museum Wien. Führer durch das Museum, Salzburg 1983.

### **Apfelthaler 1995**

Johann Apfelthaler, Der Wandel des Menschenbildes in Malerei und Graphik bei Paul Troger, in: Barockberichte, 11, 1995, S. 410-416.

### **Aschenbrenner/ Schweighofer 1965**

Wanda Aschenbrenner/ Gregor Schweighofer, Paul Troger. Leben und Werk, Salzburg 1965.

### **Balázs 1979**

Eva H. Balázs, Die Königin von Ungarn, in: Walter Koschatzky (Hg.), Maria Theresia und ihre Zeit. Eine Darstellung der Epoche von 1740 - 1780 aus Anlaß der 200. Wiederkehr des Todestages der Kaiserin, Salzburg/ Wien 1979, S. 97-104.

### **Bauer 1984**

Hermann Bauer, Einige Bemerkungen zur Ölskizze im venezianischen Settecento, in: Beiträge zur Geschichte der Ölskizze vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Ein Symposium aus Anlaß der Ausstellung „Malerei aus Erster Hand. Ölskizzen von Tintoretto bis Goya“ im Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig vom 28. - 30.3.1984, Braunschweig 1984.

### **Baur-Heinhold 1966**

Margarete Baur-Heinhold, Theater des Barock. Festliches Bühnenspiel im 17. und 18. Jahrhundert, München 1966.

### **Beyrau 2007**

Dietrich Beyrau, Zur Klassifikation von Kriegen, in: Dietrich Beyrau u.a. (Hg.), Formen des Krieges. Von der Antike bis zur Gegenwart, Paderborn u.a. 2007, S. 9-16.

### **Burgenländische Landesregierung 1980**

Amt der Burgenländischen Landesregierung, Abt. XII/1 - Allgemeine Kulturangelegenheiten (Hg.), Maria Theresia als Königin von Ungarn, Eisenstadt 1980.

### **Busch 1990**

Wernern Busch, Über Helden diskutiert man nicht. Zum Wandel des Historienbildes im englischen 18. Jahrhundert. In: Mai, Ekkehard (Hrsg.): Historienmalerei in Europa : Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie. Mainz 1990, S. 57-76.

**Büttner 1990**

Frank Büttner, Bildung des Volkes durch Geschichte. Zu den Anfängen öffentlicher Geschichtsmalerei in Deutschland. In: Mai, Ekkehard (Hrsg.): Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie. Mainz 1990, S. 77-94.

**Dachs 2000**

Monika Dachs, Zu einer Neuerwerbung des Salzburger Barockmuseums. „Die Gefangennahme des hl. Johann Nepomuk“, in: Barockberichte, 28, 2000, S. 609-611.

**Dachs 2002**

Monika Dachs, Der Geschmackswandel an der Wiener Maler-Akademie um 1740. Unterberger, Troger, Mildorfer – und die Folgen, in: Franz Eybl (Hg.), Strukturwandel kultureller Praxis. Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Sicht des thesesianischen Zeitalters, 17, Wien 2002, S. 265-288.

**Dietrich-Daum 2004**

Elisabeth Dietrich-Daum, Literaturberichte. Krankheit, Sterblichkeit und medizinische Versorgung vom 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert, in: Innsbrucker Historische Studien, 23/24, 2004, S. 413-422.

**Dürigl 1979**

Günther Dürigl, Wien, in: Walter Koschatzky (Hg.), Maria Theresia und ihre Zeit. Eine Darstellung der Epoche von 1740 - 1780 aus Anlaß der 200. Wiederkehr des Todestages der Kaiserin, Salzburg/ Wien 1979, S. 139-152.

**Eigenberger 1927**

Robert Eigenberger, Die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1927.

**Fleischer 1910**

Victor Fleischer, Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler (1611-1684), Wien 1910.

**Francois 1995**

Etienne Francois: Buchhandel und Buchgewerbe in Augsburg im 17. und 18. Jahrhundert. In: Augsburg 1995, S. 332-341.

**Frank 2002**

Peter Frank, Buchhandel in der maria-theresianischen Zeit, in: Franz Eybl (Hg.), Strukturwandel kultureller Praxis. Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Sicht des thesesianischen Zeitalters, Wien 2002, S. 141-231.

**Füssli 1816**

Johann Heinrich Füssli, Allgemeines Künstlerlexikon, oder Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgiesser, Stahlschneider, Bd. 2 Teil 9, Zürich 1816.

**Gamerith 2005**

Andreas Gamerith, Paul Troger und die Anfänge des Wiener Akademiestils, in: Bulletin Moravské Galerie v Brně, 61, 2005, S. 224-232.

**Gamerith 2008**

Andreas Gamerith, Paul Troger und Wien, phil. Dipl. (ms.), Wien 2008.

**Garas 1960**

Klara Garas, Franz Anton Maulbertsch 1724-1796, Graz 1960.

**Garas 1995**

Klara Garas, Michelangelo Unterberger und die Mitglieder der Wiener Kunstakademie in Ungarn, in: Barockberichte, 11, 1995, S. 452-460.

**Garas 1996**

Klára Garas, Der weltbekannte, berühmte Maler. Maulbertsch, die Zeitgenossen und die Nachwelt, in: Eduard Hindelang (Hg.), Franz Anton Maulbertsch und sein schwäbischer Umkreis. Veröffentlichung des Museums Langenargen, Langenargen 1996, S. 14-27.

**Goodwin 1997**

Godfrey Goodwin, The Janissaries. Saqi Books, London 1997.

**Grimschitz/ Feuchtmüller/ Mrazek 1962**

Bruno Grimschitz/ Rupert Feuchtmüller/ Wilhelm Mrazek (Hg.), Barock in Österreich. Mit 144 Bildtafeln, davon 32 in Farben, Wien u.a. 1962.

**Haks 2011**

D. Haks, Dutch Crossing-journal Of Low Countries Studies, 2011, Vol.35(2), S.162-176.  
Online-Zugriff Universität Wien.

**Hamacher 1987**

Bärbel Hamacher, Entwurf und Ausführung in der süddeutschen Freskomalerei des 18. Jahrhunderts, München 1987.

**Hammer 1912**

Heinrich Hammer, Die Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Tirol (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 159), Strassburg 1912.

**Haupt 1998**

Herbert Haupt, Von der Leidenschaft zum Schönen. Fürst Karl Eusebius Liechtenstein 1611-1684, Wien 1998.

**Hochenegg 1954**

Hans Hochenegg, Carl Josef von Weinhart zu Thierburg und Vollandsegg (1712-1788). Ein Tirolischer Kunstsammler und Dichter, in: Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum, 34, 1954, S.5-29.

**Horstmann 2010**

Harry Horstmann, Der Soldat in Sprache und Tradition. Ein Handbuch, Lüneburg 2010.

**Hosch 1995**

Hubert Hosch, Die Malerfamilie Unterberger und Südwestdeutschland, in: Barockberichte, 11, 1995, S. 447-451.

**Hosch 1996**

Hubert Hosch, Schwäbische Maler und Wien im Barock, in: Eduard Hindelang (Hg.), Franz Anton Maulbertsch und sein schwäbischer Umkreis, Langenargen 1996, S. 45-86.

**Hosch 2000**

Hubert Hosch, Das wiedergefundene Akademiepreisgemälde von Franz Anton Maulbertsch aus dem Jahr 1750 und sein Umfeld, In: Erhardt Stiebner/ Jörg Stiebner (Hg.), Pantheon, Wien 2000, S. 114-117.

**Husslein-Arco/ von Plessen 2010**

Agnes Husslein-Arco / Marie-Louise von Plessen (Hg.), Prinz Eugen. Feldherr Philosoph und Kunstfreund, Wien 2010.

**Jürgens-Kirchhoff 1993**

Annegret Jürgens-Kirchhoff, Der Beitrag der Schlachtenmalerei zur Konstruktion von Kriegstypen, in: Dietrich Beyrau/ Michael Hochgeschwender/ Dieter Langewiesche (Hg.), Formen des Krieges. Von der Antike bis zur Gegenwart, Paderborn 2007, S. 443-468.

**Kalina 2001**

Walter F. Kalina, Der Dreißigjährige Krieg in der bildenen Kunst. Diplomarbeit, Universität Wien, 2001.

**Karasek 2009**

Christina Karasek, Immaterielle Farbräume. Lichtkunst im musealen und urbanen Kontext in Europa seit 1900, Graz 2009.

**Kemp 1987**

Wolfgang Kemp, Kunst wird gesammelt. Kunst kommt ins Museum, in: Werner Busch (Hg.), Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, Band 1, München/ Zürich 1987, S. 185-205 u. 205-230;

**Kirchner 1990**

Thomas Kirchner, Neue Themen – Neue Kunst? Zu einem Versuch, die französische Historienmalerei zu reformieren. In: Mai, Ekkehard und Repp-Eckert, Anke (Hrsgg.): Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie. 1990, S. 107-119.

**Kohl 2000**

Katrin Kohl, Friedrich Gottlieb Klopstock. Stuttgart 2000.

**Koschatzky 1975**

Walter Koschatzky, Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke. Herrsching, 1975.

**Kosenina 2003**

Alexander Kosenina, Der gelehrte Narr. Gelehrtensatire seit der Aufklärung, Göttingen 2003.

**Köberl 1969**

Wolfgang Köberl, Josef Ignaz Mildorfer und seine Nordtiroler Werke, in: Der Schlern, 6, 1969, S. 300-304.

**Koller 1995**

Manfred Koller, Zur malteschnischen Lehre an der Wiener Kunstakademie im 18. Jahrhundert, in: Barockberichte, 11, 1995, S. 417-422.

**Krafft 2004**

Barbara Krafft: Der leckerhaffte Liebhaber. Eine Folge transparenter Kupferstiche, Augsburg um 1760. In: Barockberichte (2004), 36/37. S. 520 - 531.

**Krapf 1985**

Michael Krapf, Paul Troger, Joseph Ignaz Mildorfer, Michelangelo Unterberger. Beiträge zur Tiroler Antiklassik in Wien, in: Kunsthistoriker. Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes 4, 1985, S. 68-73.

**Krapf 1993**

Michael Krapf, Paul Troger. Die Bedeutung seiner Ölskizzen, in: Götz Pochat (Hg.), Barock, Wien 1993, S. 96-107.

**Krapf 1995**

Michael Krapf, Paul Troger. „Er ätzte zuweilen [sic!] malerisch in Kupfer.“ Zum Stellenwert seiner Druckgraphik, in: Barockberichte 11, 1995, S. 402-409.

**Kratinová 1972**

Vlasta Kratinová, Die Malerei des 18. Jahrhunderts in Mähren in den Sammlungen der Mährischen Galerie in Brünn, in: Alte und neue Kunst, 120, 1972, S. 9-19.

**Krellig 2011**

Heiner Krellig, Feldmarschall und Kunstsammler. Matthias Johann von der Schulenburg (1661 – 1747). Ein unbekannter Bestand von Kunstwerken aus seiner Sammlung im Besitz der Grafen von der Schulenburg-Wolfsburg, Wolfsburg 2011.

**Kronbichler 1995**

Johann Kronbichler, Michael Angelo Unterberger und sein Einfluss auf Franz Sebald Unterberger, in: Barockberichte 11, 1995, S. 385-393.

**Kronbichler**

Johann Kronbichler, Paul Troger. 1698 – 1762, Berlin/München 2012.

**Kronfeld 1927**

Führer durch die Fürstlich Liechtensteinsche Gemäldegalerie in Wien, Wien 1927.

**Kugler 1837**

Franz Kugler (Hg.), Handbuch der Geschichte der Malerei in Italien seit Constantin dem Grossen. Band 1 von Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit, O.O. 1837.

**Kurdiovsky 2001**

Richard Kurdiovsky, Klaus Grubelnik, Pilo Pichler: Das Winterpalais des Prinzen Eugen von der Residenz des Feldherrn zum Finanzministerium der Republik, Wien 2001.

**Langemeyer 1984**

Gerhard Langemeyer (Hg.), Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten. Bild als Waffe, München 1984.

**Leube-Payer 2000/1**

Elisabeth Leube-Payer, Szenen aus dem Österreichischen Erbfolgekrieg. Zu einigen Gemälden des Joseph Ignaz Mildorfer, in: Barockberichte, 28, 2000, S. 624-636.

**Leube-Payer 2000/2**

Elisabeth Leube-Payer, „... dass nunmehr seine Stück dem Maister gleich geachtet werden.“, in: Belvedere, 2, 2000, S. 28-47.

**Leube-Payer 2011**

Elisabeth Leube-Payer, Joseph Ignaz Mildorfer 1719-1775. Akademieprofessor und savoyisch-liechtensteinischer Hofmaler, Wien 2011.

**Matsche von Wicht 1977**

Betka Matsche von Wicht, Franz Sigrist 1727-1803. Ein Maler des 18. Jahrhunderts, Weissenhorn 1977.

**Meusel 1798**

Johann Georg Meusel, Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber. Fortsetzung des neuen Museums für Künstler und Kunstliebhaber, Leipzig 1798.

**Mraz 2007**

Simon Thomas Johannes Mraz, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in den 30er und 40er Jahren des 18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des internationalen, politischen und künstlerisch-organisatorisch Umfelds. Diplomarbeit, Universität Wien. Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, Wien 2007.

**Mühlbach 1861**

Luise Mühlbach, Maria Theresia und der Pandurenobrist Trenck. Ein historischer Roman, Brünn 1861.

**Müller Hofstede 1966**

Justus Müller Hofstede, Peter Paul Rubens, Bergisch Gladbach 1966.

**Nagler 1840**

Georg Kaspar Nagler (Hg.), Neues allgemeines Künstler-Lexikon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, Formschneider, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc., München 1840.

**Naredi-Rainer 2007**

Paul von Naredi-Rainer (Hg.), Kunst in Tirol, Innsbruck/ Wien 2007.

**Passeri 1934**

Giovanni Battista Passeri: Die Künstlerbiographien, Jacob Hess (Hg.), Leipzig/Wien 1934, S.72-74.

**Payer 1967**

Elisabeth Payer, Der Maler Josef Ignaz Mildorfer. 1719-1775, phil. Diss. (ms.), Innsbruck 1967.

**Pfaffenbichler 1987**

Matthias Pfaffenbichler, Das Schlachtenbild im ausgehenden 16. und 17. Jahrhundert, phil. Diss. (ms.), Wien 1987.

**Pfaffenbichler 2011**

Matthias Pfaffenbichler, Der Krieg im Winter als Thema der Schlachtenmalerei, in: Sabine Haag (Hg.), Winter Märchen. Winter-Darstellungen in der europäischen Kunst von Bruegel bis Beuys, Köln 2011, S.59-65.

**Pfau 1906**

Karl Friedrich Pfau, Korn, in: Allgemeine Deutsche Biographie (ADB). Band 51, Duncker und Humblot, Leipzig 1906, S. 338-339.

**Polleroß 2004**

Friedrich Polleroß (Hg.), Reiselust und Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich, Petersberg 2004.

**Popelka 1980**

Liselotte Popelka: Martin Engelbrecht und die Hilfsvölker Maria Theresias, in: Maria Theresia als Königin von Ungarn. Ausstellung im Schloß Halbturn, Amt der burgenländischen Landesregierung, 1980.

**Prange 1991**

Peter Prange, Österreichische Handzeichnungen des Barock aus der Sammlung Artaria, in: Joseph Meder (Hg.), Meisterzeichnungen österreichischer Barockmaler aus der Sammlung Artaria 1991, S. 131-147.

**Prange 1998**

Peter Prange, Stephan Schenck zeichnet nach Paul Troger. Zu einigen Zeichnungen aus Troger italienischer Frühzeit, in: Barockberichte 16, 1998, S. 58-76.

**Preiss 1996**

Pavel Preiss, Österreichische Zeichnung des 18. Jahrhunderts. Ausgewählte Werke aus böhmischen und mährischen Sammlungen, Prag 1996.

**Pruscha 1989**

Karl Pruscha (Hg.), Akademie der bildenden Künste, Wien 1989.

**Psenner 1969**

Elisabeth Psenner, Ein unbekanntes Werk von Josef Ignaz Mildorfer, in: Tiroler Heimatblätter 10, 1969, S. 7-10.

**Raschauer 1951**

Helga Raschauer, Der Stilwandel der österreichischen Malerei in der Mitte des 18. Jahrhunderts und die süddeutsche Komponente der Kunst Maulbertsch' in diesem Zusammenhang, phil. Diss. (ms.), Wien 1951.

**Ringler 1973**

Tiroler Wirtschaftsstudien. Schriftenreihe der Jubiläumsstiftung der Kammer der gewerblichen Wirtschaft für Tirol. 29. Folge: 1. Teil. Die barocke Tafelmalerei in Tirol. Darstellung. Innsbruck/ München 1973.

**Schott 1924**

Friedrich Schott, Der Augsburger Kupferstecher und Kunstverleger Martin Engelbrecht und seine Nachfolger. Ein Beitrag zur Geschichte des Augsburger Kunst- und Buchhandels von 1719 bis 1896, Augsburg 1924.

**Schröpfer 1983**

Obrist Trenck, Chef der Panduren. Die schicksalsschweren Jahre 1741/42, Regensburg 1983.

**Schumacher 2006**

Birgit Schumacher, Philips Wouwerman (1619 - 1668). The horse painter of the Golden Age, Doornspijk 2006.

**Skowronek 2000**

Susanne Skowronek, Autorenbilder. Wort und Bild in den Porträtkupferstichen von Dichtern und Schriftstellern des Barock, Würzburg 2000.

**Sonntag 1979**

Kurt Sonntag, Trenck, der Pandur und die Brandschatzung Bayerns, München 1976.

**Sulzer 1792**

Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt, Leipzig/ Frankfurt 1792.

**Rauchensteiner 2000**

Manfried Rauchensteiner, Manfred Litscher (Hg.), Das Heeresgeschichtliche Museum in Wien, Wien 2000.

**Reiter 2006/2007**

Cornelia Reiter, Zeichnung, Malerei und Druckgraphik im 18. Jahrhundert. Modalitäten und Interaktionen, in: Michael Krapf/ Cornelia Reiterer (Hg.), Das Zeitalter Maria Theresias. Meisterwerke des Barock, Luxemburg 2006/ 2007.

**Riegel 1739**

Christoph Riegel, Helden-Thaten des großen Feldherrns Eugenii Hertzogs. Eugenii Hertzogs von Savoyen kayserl. und des Reichs General-Lieutenants Helden-Thaten bis auf dessen seel. Absterben sechster Theil mit Kupffern, Bd. 6, Nürnberg 1739.

**Rossacher 1972**

Kurt Rossacher, Der Tiroler Barockmaler Josef Ignaz Mildorfer in neuer Sicht, In: Alte und neue Kunst, 123, 1972, S. 16-23.

**Scott 1979**

Hamish M. Scott, Verteidigung und Bewahrung. Österreich und die europäischen Mächte 1740-1780, in: Walter Koschatzky (Hg.), Maria Theresia und ihre Zeit. Eine Darstellung der

Epoche von 1740 - 1780 aus Anlaß der 200. Wiederkehr des Todestages der Kaiserin, Salzburg/ Wien 1979, S. 47-54.

**Sláviček 1992**

Lubomír Sláviček, Michelangelo Unterberger und Josef Stern. Zu ihren Ölskizzen im Salzburger Barockmuseum, in: Barockberichte, 7, 1992, S. 221-229.

**Scheffknecht 1990**

Wolfgang Scheffknecht, Armut und Not als soziales Problem. Aspekte der Geschichte vagierender Randgruppen im Bereich Vorarlbergs vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, in: Innsbrucker Historische Studien, 12/13, 1990, S.69-96.

**Telesko 2006**

Werner Telesko, Geschichtsraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der Bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts, Wien u.a. 2006.

**Teuscher 1998**

Andrea Teuscher, Die Künstlerfamilie Rugendas 1666 – 1858. Werkverzeichnis zur Druckgrafik. Städtische Kunstsammlungen Augsburg (Hg.), Augsburg Museumsschriften, Augsburg 1998.

**Thieme 1933**

Ulrich Thieme (Hg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Leipzig 1933, XXVII.

**Thullier 1648**

Jacques Thullier, 1648: Der Dreißigjährige Krieg und die Künste, in: Bußmann (Hg.), Textband II, Münster 1998, S. 15 – 21.

**Trapp 1979**

Oswald Trapp, Maria Theresia und Tirol, in: Walter Koschatzky (Hg.), Maria Theresia und ihre Zeit. Eine Darstellung der Epoche von 1740 - 1780 aus Anlaß der 200. Wiederkehr des Todestages der Kaiserin, Salzburg/ Wien 1979, S. 131-137.

**Trenk 2004**

Renate Trnek, Die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien. Die Sammlung im Überblick, Wien/ Köln/ Weimar 2004.

**Tschischka 1836**

Franz Tschischka, Kunst und Alterthum in dem österreichischen Kaiserstaate, Wien 1836.

**Wandruszka 1979**

Adam Wandruszka, Maria Theresia und ihre Zeit, in: Maria Theresia und ihre Zeit. Eine Darstellung der Epoche von 1740 - 1780 aus Anlaß der 200. Wiederkehr des Todestages der Kaiserin, Salzburg/ Wien 1979, S. 17-20.

**Weigl 1987**

Franz Weigl, Der Landschafts- und Genremaler Christian Hilfgott Brand. 16. März 1694 Frankfurt/Oder - 22. Juli 1756 Wien, phil. Diss. (ms.), Wien 1987.

**Weißbrich 1995**

Thomas Weißbrich, Publizistik im Dreißigjährigen Krieg, in: Hermann Nöring (Hg.), Bilderschlachten. 2000 Jahre Nachrichten aus dem Krieg. Technik - Medien - Kunst, S. 92 - 109.

**Wunschheim 1980**

Johannes Wunschheim, Die Residenzstadt Innsbruck, in: Tiroler Heimatblätter, 55, 1980, S.26-66.

**Zöllner 1990**

Erich Zöllner, Geschichte Österreichs. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 8. Auflage. Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 1990.

**7.1.1 Ausstellungskataloge**

**Kat. Aukt. Wien 1879**

C. J. Wawra, Auktionshaus Wawra: Katalog der Kupferstich-Sammlung Sr. Excellenz des Herrn Franz Josef Grafen von Enzenberg, Wien 1879.

**Kat. Ausst., Wien 1900**

Carl von Lützow, K.K. Akademie der bildenden Künste: Katalog der Gemälde-Galerie. 2. Aufl. / neu bearb. von Josef Dernjac und Eduard Gerisch, K.K. Akademie der bildenden Künste, Wien 1900.

**Kat. Ausst., Darmstadt 1914**

Georg Biermann, Deutsches Barock und Rokoko. Im Anschluß an die Jahrhundert-Ausstellung Deutscher Kunst 1650 - 1800, Kat. Ausst., Darmstadt 1914.

**Kat. Ausst., Stuttgart 1958/ 1959**

Meisterwerke aus baden-württembergischem Privatbesitz, Kat. Ausst., Stuttgart 1958/ 1959.

**Kat. Ausst., Innsbruck 1959**

Oswald Trapp/ Bundesministerium für Handel und Wiederaufbau, Maria Theresia und Tirol, Kat. Ausst., Innsbruck 1958.

**Kat. Ausst., München/ Würzburg 1959**

Wilhelm Reuschel (Hg.), Sammlung Wilhelm Reuschel. Ölskizzen und Entwürfe zu Gemälden des 18. Jahrhunderts aus Süddeutschland und Österreich, Kat. Ausst., München/ Würzburg 1959.

**Kat. Ausst., Bregenz 1963**

Bruno Bushart (Hg.), Barock am Bodensee - Malerei, Kat. Ausst., Bregenz 1963.

**Kat. Ausst., Salzburg 1966**

Kurt Rossacher (Hg.), Visionen des Barock. Entwürfe aus der Sammlung Kurt Rossacher, Kat. Ausst., Salzburg 1966.

**Kat. Ausst., Wien/ Halbturn/ Heiligenkreuz-Gutenbrunn 1974**

Franz Anton Maulbertsch. Ausstellung anlässlich seines 250. Geburtstages, Kat. Ausst., Wien/ Halbturn/ Heiligenkreuz-Gutenbrunn 1974.

**Kat. Ausst., Wien 1977/ 1978**

Pavel Preiss, Österreichische Barockmaler aus der Nationalgalerie in Prag, Kat. Ausst., Wien 1978.

**Kat. Ausst., München 1978**

Barockskizzen. Bildführer des Bayerischen Nationalmuseums, Kat. Ausst., München 1978.

**Kat. Ausst., Wien 1980**

Walter Koschatzky (Hg.), Maria Theresia und ihre Zeit. Zur 200. Wiederkehr des Todestages, Kat. Ausst., Wien 1980.

**Kat. Ausst., Wien 1984**

Liselotte Popelka, Schlachtenbilder. Bemerkungen zu einer verachteten Bildgattung, in: Heribert Hutter (Hg.), Schlachten Schlachten Schlachten. Eine Ausstellung der Gemäldegalerie mit dem Institut für Bildnerische Erziehung, Kat. Ausst., Wien 1984.

**Kat. Ausst., Salzburg 1985**

Kurt Rossacher (Hg.), Nordismo. Expressive Tendenzen in Malerei und Plastik des Barock, Kat. Ausst., Salzburg 1985.

**Kat. Ausst., New York 1985/1986**

Liechtenstein. The Princely Collections, Kat. Ausst., New York 1985/ 1986.

**Kat. Ausst., Wien 1986**

Bibliotheca Eugeniana. Die Sammlung des Prinzen Eugen von Savoyen, Kat. Ausst., Wien 1986.

**Kat. Ausst., Wien 1986**

Karl Gutkas, Prinz Eugen und das barocke Österreich, Ausstellung der Republik Österreich und des Landes Niederösterreich, Wien 1986.

**Kat. Ausst., Salzburg 1989**

Franz Karl Palko (1724-1767). Ölskizzen, Zeichnungen und Druckgraphik, Kat. Ausst., Salzburg 1989.

**Kat. Ausst., Kufstein 1993**

Bayerisch-tirolische G'schichten ... eine Nachbarschaft, Kat. Ausst., Kufstein 1993.

**Kat. Ausst., München 1995**

Monika Meine-Schawe (Hg.), Die Sammlung Reuschel. Ölskizzen des Spätbarock, Kat. Ausst., München 1995.

**Kat. Ausst., Langenargen 1996**

Eduard Hindelang (Hg.), Franz Anton Maulbertsch und sein schwäbischer Umkreis, Kat. Ausst., Langenargen 1996.

**Kat. Ausst., Achberg 1999**

Christofer Conrad (Hg.), Maler in Oberschwaben zwischen Barock und Moderne, Kat. Ausst., Achberg 1999.

**Kat. Ausst., Salzburg 2000**

Peter Prange. Das Winter Palais des Prinzen Eugen, in: *Peter Prange: Meisterwerke der Architekturvedute. Salomon Kleiner 1700–1761 zum 300. Geburtstag* (Ausst.-Kat. Salzburger Barockmuseum 19.7.-27.8.2000, Architekturmuseum Schwaben, Augsburg 7.9.-22.10.2000, Österr. Nationalbibliothek, Wien 19.1.-28.2.2001), Salzburg 2000.

**Kat. Ausst., Göttweig 2001**

Göttweig und Kremser Schmidt. Zum 200. Todesjahr des Malers Martin Johann Schmidt (1718-1801), Kat. Ausst., Göttweig 2001.

**Kat. Ausst., Graz 2001**

Martin Johann Schmidt, genannt der Kremser Schmidt (1718 - 1801). Sonderausstellung in der Alten Galerie des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum in Graz anlässlich des 200. Todestages vom Kremser Schmidt, Kat. Ausst., Graz 2001.

**Kat. Ausst., Halle/ Stendal/ Wörlitz 2005**

Max Kunze (Hg.), Kunst und Aufklärung im 18. Jahrhundert. Kunstausbildung der Akademien, Kat. Ausst., Halle/ Stendal/ Wörlitz 2005.

**Kat. Ausst., Luxemburg 2006/ 2007**

Michael Krapf/ Cornelia Reiterer (Hg.), Das Zeitalter Maria Theresias. Meisterwerke des Barock, Luxemburg 2006/ 2007.

## 8 Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Leube-Payer 2011, S. 67.  
 Abb. 2: Ebd., S. 15.  
 Abb. 3: Ebd., S. 8.  
 Abb. 4: Ebd., S. 16.  
 Abb. 5: Ebd., S. 11.  
 Abb. 6: Ebd., S. 13.  
 Abb. 7: Gilles Fage (Hg.), *Le siècle de Titien. l'âge d'or de la peinture à Venise*, Paris 1993, S. 210.  
 Abb. 8: URL:  
[http://www.terminartors.com/artworkprofile/Falcone\\_Aniello-Battle\\_of\\_Turks\\_and\\_Christians](http://www.terminartors.com/artworkprofile/Falcone_Aniello-Battle_of_Turks_and_Christians)  
 Abb. 9: Kat. Ausst., Wien 1986, Katalogteil.  
 Abb. 10: URL:  
[http://encarta.msn.com/media\\_121619516\\_7615756971\\_1/The\\_Siege\\_of\\_Vienna\\_1529.html](http://encarta.msn.com/media_121619516_7615756971_1/The_Siege_of_Vienna_1529.html)  
 Abb. 11: Privatfotografie. Paris, Musée National du Louvre, Inventar-Nr. 585. URL:  
[http://www.artcyclopedia.com/artists/rosa\\_salvator.html](http://www.artcyclopedia.com/artists/rosa_salvator.html)  
 Abb. 12: Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, Abb. 93.  
 Abb. 13: Leube-Payer 2011, S. 84.  
 Abb. 14: Abb. 28: Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, 79.  
 Abb. 15: Leube-Payer 2011, S.145.  
 Abb. 16: Ebd., 58.  
 Abb. 17: Ebd., 11.  
 Abb. 18: Ebd., 15.  
 Abb. 19: Vgl. Abb. 1 u. 3.  
 Abb. 20: HGM, Wien, Foto.  
 Abb. 21: Ebd.  
 Abb. 22: Auktionshaus Stahl (Auktion Juni 2011).  
 Abb. 23: Aktionshaus Hampel (Auktion Juni 2003).  
 Abb. 24: Leube-Payer 2011, S. 13.  
 Abb. 25: Ebd., S. 13.  
 Abb. 26: Krellig 2011, S. 7.  
 Abb. 27: Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, 86.  
 Abb. 28: Ebd., 87.  
 Abb. 29: Leube-Payer 2011, S. 33.  
 Abb. 30: Privatfotografie, Venedig, Ca' Rezzonico Museum.  
 Abb. 31: URL:  
<http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/paintings/cavalry-battles-148418>  
 Abb. 32: Teuscher 1998, S. 1.  
 Abb. 33: Ebd., S. 37.  
 Abb. 34: Ebd., S. 37.  
 Abb. 35: Ebd., S. 40.  
 Abb. 36: Ebd., S. 41.  
 Abb. 37: Ebd., S. 79.  
 Abb. 38: Ebd., S. 88.  
 Abb. 39: Ebd., S. 99.  
 Abb. 40: Popelka 1980, Tafelbilder.  
 Abb. 41: Weißbrich 2000, S.99  
 Abb. 42: HGM, Wien, Foto.  
 Abb. 43: Leube-Payer 2011, S. 24.  
 Abb. 44: Leube-Payer 2000/1, S. 630.  
 Abb. 45: Ebd., S. 631.  
 Abb. 46: Ebd., S. 631.  
 Abb. 47: Vgl. Abb. 6.  
 Abb. 48: HGM, Wien, Foto.  
 Abb. 49: Vgl. Abb. 6 u. 40.  
 Abb. 50: HGM, Wien, Foto.  
 Abb. 51: Vgl. Abb. 4 u.42.  
 Abb. 52: HGM, Wien, Foto.  
 Abb. 53: Vgl. Abb. 38 u. 44.  
 Abb. 54: Palais Liechtenstein, Wien, Foto.  
 Abb. 55: Ebd.  
 Abb. 56: Ebd.  
 Abb. 57: Ebd.  
 Abb. 58: Ebd.  
 Abb. 59: Ebd.  
 Abb. 60: Ebd.  
 Abb. 61: Ebd.  
 Abb. 62: Ebd.  
 Abb. 63: Ebd.  
 Abb. 64: Ebd.  
 Abb. 65: Ebd.  
 Abb. 66: Ebd.  
 Abb. 67: Ebd.  
 Abb. 68: Ebd.  
 Abb. 69: Husslein-Arco/ von Plessen 2010, S. 153.  
 Abb. 70: Ebd., S. 128.  
 Abb. 71: Ebd., S. 273.  
 Abb. 72: Ebd., S. 53.  
 Abb. 73: ÖNB, Wien.  
 Abb. 74: Husslein-Arco/ von Plessen 2010, S. 164.  
 Abb. 75: Ebd., S. 278.  
 Abb. 76: URL: <http://www.kuk-wehrmacht.de/regiment/grenzer/panduren.html>  
 Abb. 77: URL: [http://www.malerei-meisterwerke.de/bilder\\_gross/johann-heinrich-schoenfeld-schlachtenbild-08927.html](http://www.malerei-meisterwerke.de/bilder_gross/johann-heinrich-schoenfeld-schlachtenbild-08927.html)  
 Abb. 78: Leube-Payer 2011., S. 20.  
 Abb. 79: Ebd., S. 20.  
 Abb. 80: Galerie Bassenge, Berlin. URL:<http://www.liveauctioneers.com/item/3677188>  
 Abb. 81: Gregor Schweighofer, Stift Altenburg, Wien 1975.  
 Abb. 82: Leube-Payer 2011, S. 95.  
 Abb. 83: Kronbichler 2012, S. 369.

## Abbildungsnachweis

---

Abb. 84: Kat. Ausst. Wien/ Halbturn/  
Heiligenkreuz-Gutenbrunn 1974, Nr. 98.

Abb. 85: Garas 1994, S. 455.

Abb. 86: Archiv Liechtenstein.

Abb. 87: URL:

[http://www.tripota.unitrier.de/single\\_picture.php?signatur=121\\_nlos\\_0043](http://www.tripota.unitrier.de/single_picture.php?signatur=121_nlos_0043)

Abb. 88: Privatfotografie.

Abb. 89: URL:

<http://digital.belvedere.at/emuseum/media/vie>

[w/Objects/4291/1336?t:state:flow=170d1e48-6b4f-49d2-be07-ebcf53d884dd](http://www.belvedere.at/Objects/4291/1336?t:state:flow=170d1e48-6b4f-49d2-be07-ebcf53d884dd).

Abb. 90: Garas 1960, S. 143. ehem. Wawra  
1879, Nr. 3814.

Abb. 91:

URL:<http://de.wahooart.com/@@/8Y346T-Johann-Christian-Brand-Das-Gleichnis-vonden-Arbeitern-im-Weinberg-%282%29>

## **9 Lebenslauf**

Desirée-Marie Müller

Geboren am 02. August 1987 in Mödling. Angehende Kunsthistorikerin, und Kulturwissenschaftlerin, tätig als Kulturvermittlerin am Österreichischen Museum für Volkskunde, Wien. Lebt in Wien und Niederösterreich.

## 10 Abbildungen



Abb. 1: Joseph Ignaz Mildorfer, Kain erschlägt Abel, 1742, Öl auf Lwd., 70,7 x 80 cm, Ferdinandeum, Innsbruck.



Abb. 2: Joseph Ignaz Mildorfer, Husaren erobern eine bayerische Fahne, um 1742, Öl auf Lwd., 45 x 68 cm, Privatbesitz, Innsbruck.



**Abb. 3: Joseph Ignaz Mildorfer, Nächtlicher Überraschungsangriff auf die Bayern, um 1742, Öl auf Lwd., 45 x 67,5, Privatbesitz, Innsbruck.**



**Abb. 4: Joseph Ignaz Mildorfer, Kroatischer Reitertrupp bei der Beraubung gefallener Bayern, um 1742, Öl auf Lwd., 45 x 67,5 cm, Privatbesitz, Innsbruck.**



**Abb. 5: Joseph Ignaz Mildorfer, Schlacht von Scharding, 1742, Öl auf Lwd., 64,7 x 88,2 cm, Barockmuseum, Salzburg.**



**Abb. 6: Joseph Ignaz Mildorfer, Schlüsselübergabe von München, 1742, Öl auf Lwd., 66 x 88 cm, Privatbesitz, Niederlande.**

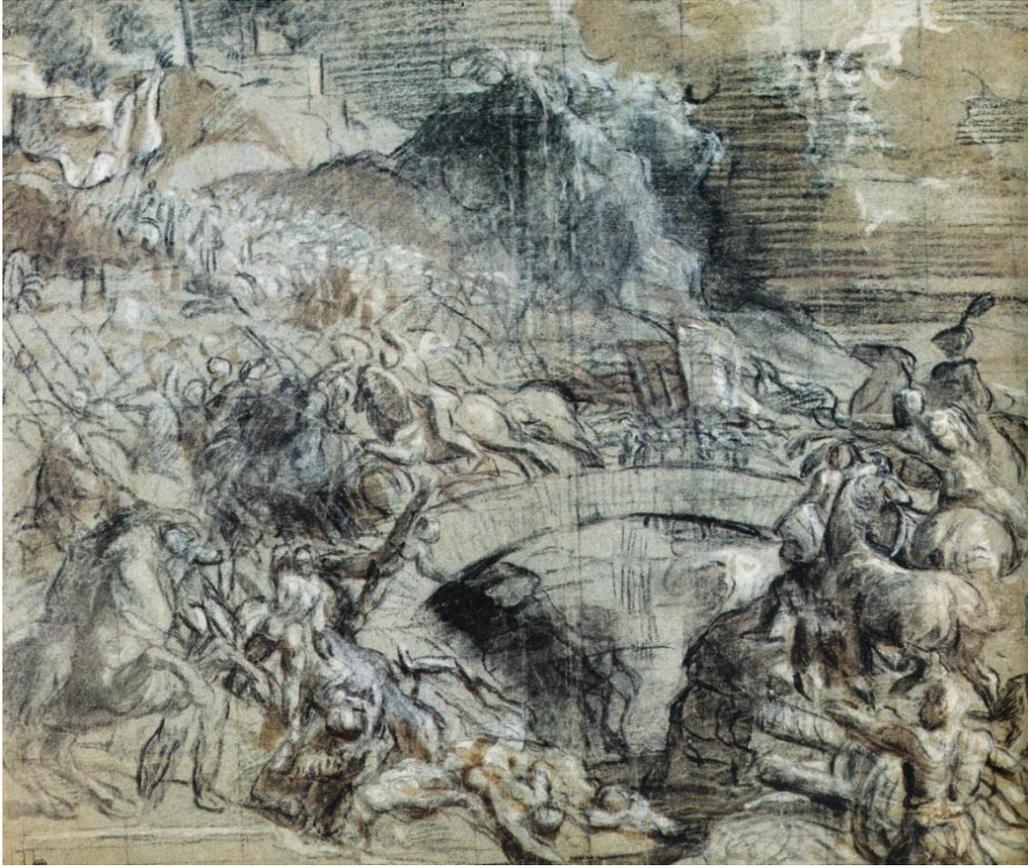


Abb. 7: Tizian, Die Schlacht von Spoleto (Cadore), 1528-1538, Kohle mit Weißhöhlungen auf Blaupapier, 38,5 x 44,5 cm, Louvre, Paris.



Abb. 8: Aniello Falcone, Eine Schlacht zwischen Türken und Christen, 17. Jahrhundert, Öl auf Lwd., 133 x 215 cm, Museo del Prado, Spanien.



**Abb. 9: August Querfurt, Detail aus dem Gemälde Schlacht von Höchstädt 1704, 1736, Öl auf Lwd., 95,2 x 127,6 cm, Schloss Ludwigsburg.**



**Abb. 10: Pieter Snayers, Suleymans Belagerung Wiens 1529, 17. Jahrhundert, Öl auf Lwd., 184 x 263 cm, Private Collection Rafael Valls Gallery London.**



Abb. 11: Salvator Rosa, Heroische Schlacht, 1663, Öl auf Lwd., 214 x 350 cm, Museum Louvre Paris.

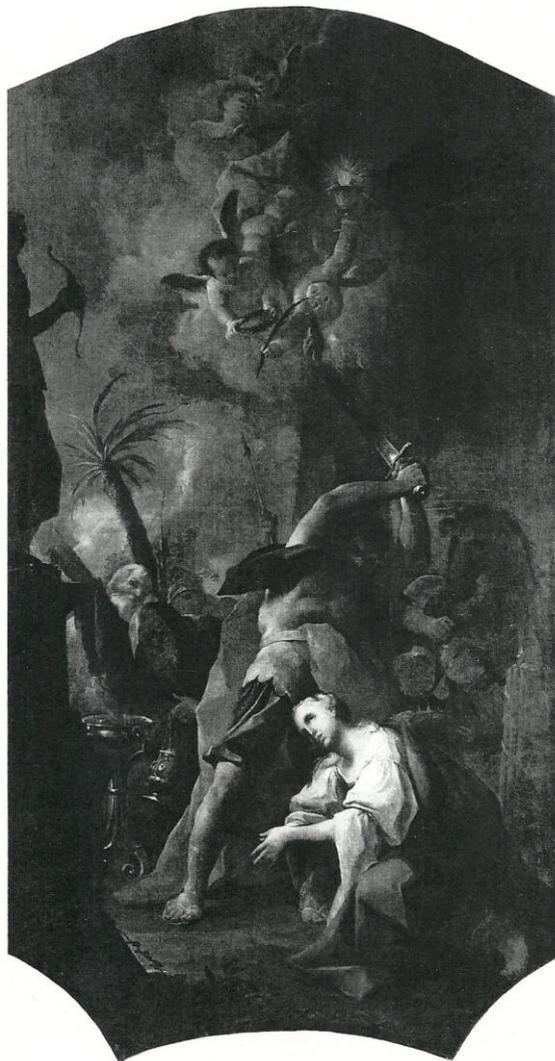
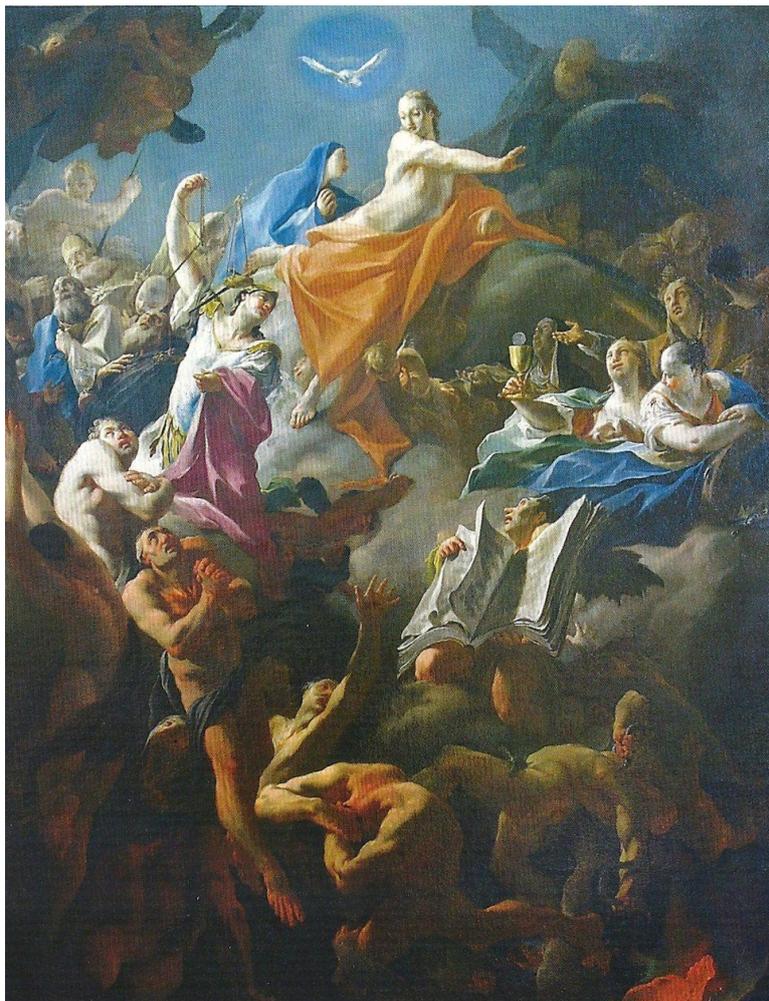


Abb. 12: Paul Troger, Enthauptung der Hl. Barbara, um 1750, Öl auf Lwd., 470 x 252 cm, Seitenaltar, Pfarrkirche Peuerbach in Grieskirchen.



**Abb. 13: Joseph Ignaz Mildorfer, Jüngstes Gericht, 1748, Öl auf Lwd., 135 x 145 cm, Prämonstratenser Stift, Wilten.**

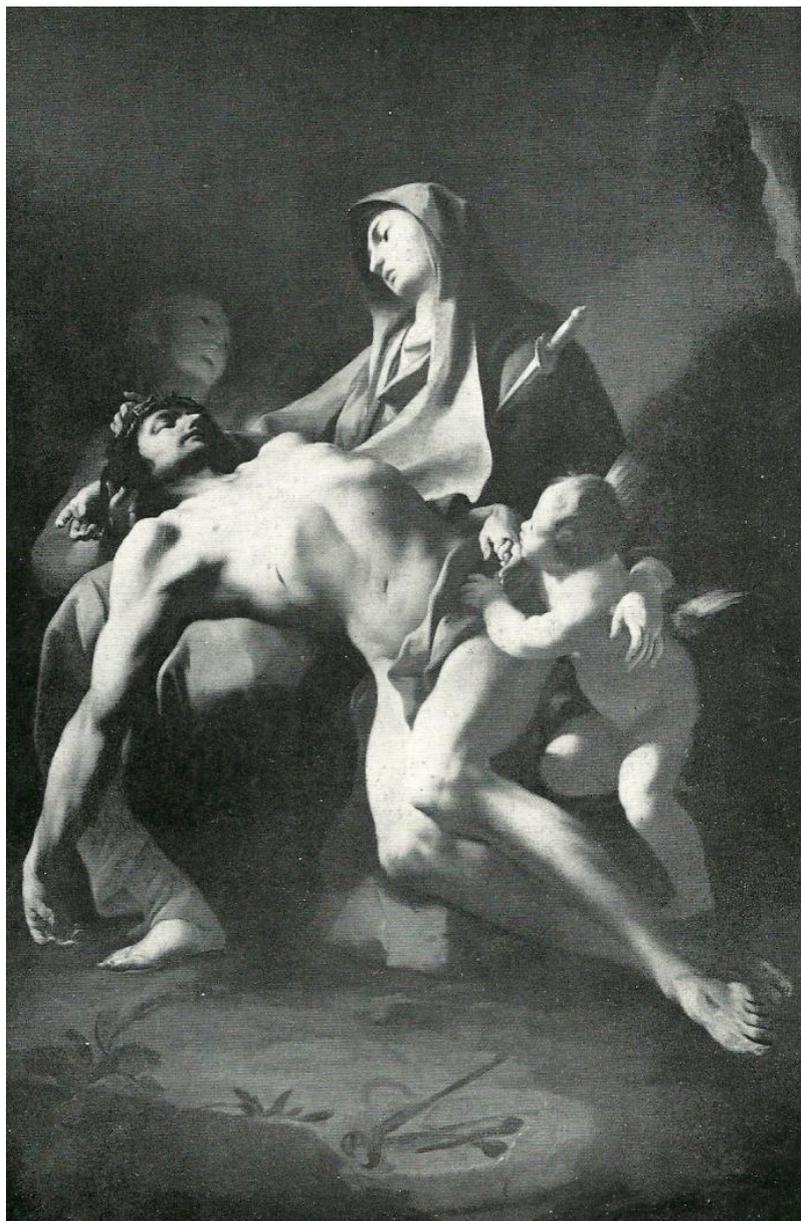


Abb. 14: Paul Troger, *Pieta*, 1735-1740, Öl auf Lwd., 229 x 132 cm, Wien Museum, Wien.



**Abb. 15: Joseph Ignaz Mildorfer, Pieta, um 1750, Öl auf Lwd., 220 x 126 cm, Heilig-Geist-Kirche, Sopron.**



**Abb. 16: Paul Troger, Schutzengel, 1730-31, Öl auf Lwd., Seitenaltar, Heiligberg (Olmütz).**



**Abb. 17: Paul Troger, Bezwingung des dreiköpfigen Höllenhundes durch Herkules, 1732-33, Detail aus dem Deckenfresko Marmorsaal Benediktinerabtei Stift Melk, Niederösterreich.**



Abb. 18: Kampf und Sieg des Herkules Christianus, 1732-33, Detail Zisterzienserabtei Bibliothek, Stift Zwettl, Niederösterreich.

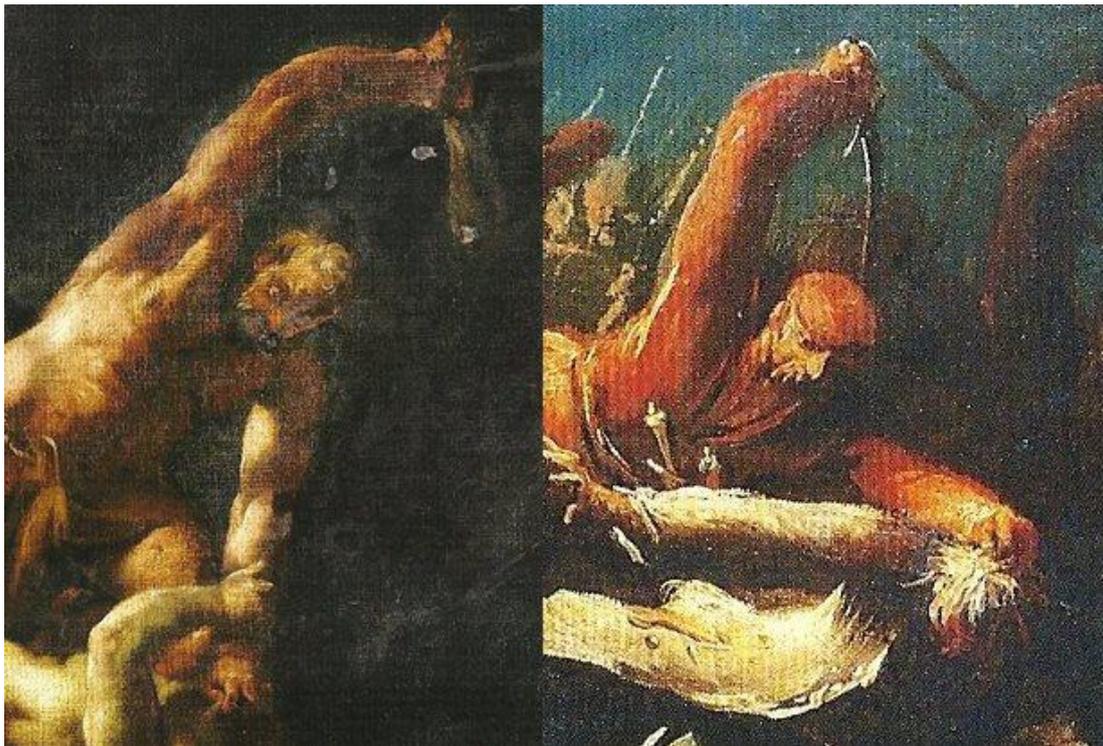


Abb. 19: Vgl. Abb. 1. und 3



**Abb. 20: Hyacinth de La Pegna, Der Überfall auf das preußische Lager bei Hochkirch am 14. Oktober 1758, Öl auf Lwd., 266 x 344 cm, HGM, Wien.**



**Abb. 21: Hyacinth de La Pegna, Der Finkenfang bei Maxen am 21. November 1759. Die Preußen legen ihre Waffen nieder nach dem Gefecht bei Maxen, Öl auf Lwd., 260 x 344 cm, HGM, Wien.**



Abb. 22: August Querfurt, Schlachtenszene, um 1750, Öl auf Lwd., 42 x 58 cm, Auktionshaus Stahl (Auktion Juni 2011).



Abb. 23: Georg Philipp Rugendas d. Ä., Schlachtenszene, um 1742, Öl auf Lwd., 45 x 53,5 cm, Auktionshaus Hampel (Auktion Juni 2003).



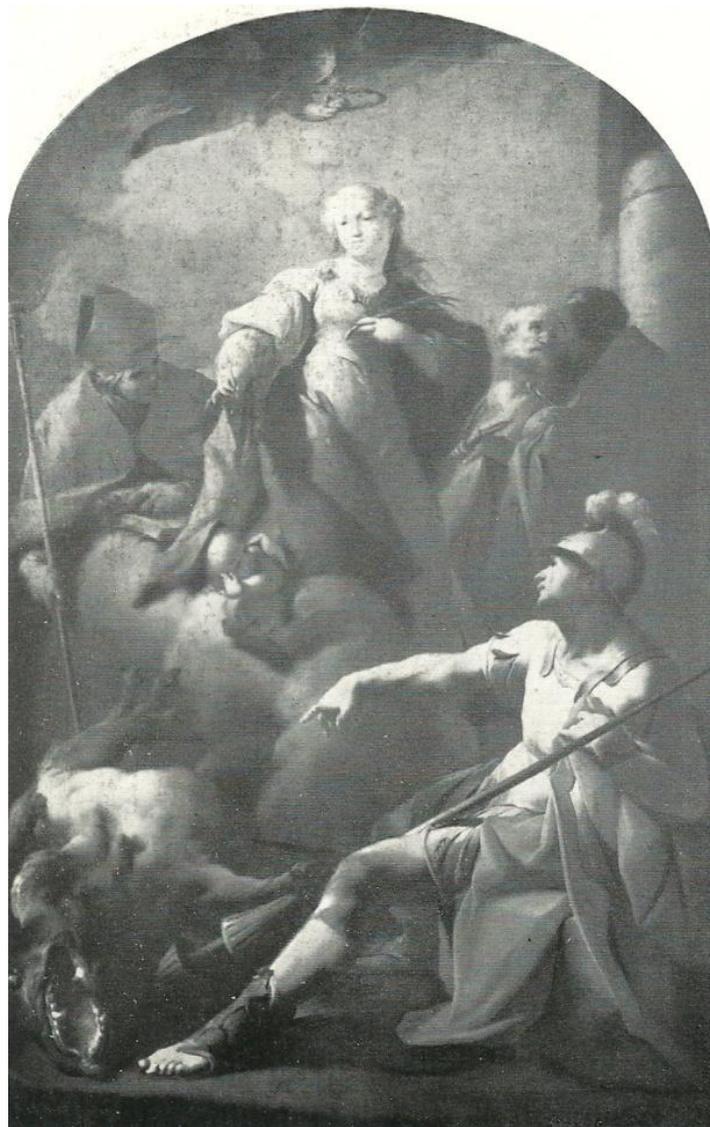
Abb. 24: Antonio Guardi, Reitergefecht, um 1740, Öl auf Lwd., 122 x 95 cm, Sammlung Crespi, Mailand.



Abb. 25: Antonio Guardi, Kanonier, um 1740, Öl auf Lwd., 122 x 95 cm, Sammlung Crespi, Mailand.



**Abb. 26: Antonio Guardi, Sitzender Türke, nach 1726, Öl auf Lwd., 36,7 x 104,5 cm, Sammlung der Grafen von der Schulenburg-Wolfsburg.**



**Abb. 27: Paul Troger, Hl. Margareta mit Heiligen, Hauptaltar, 1739, Öl auf Lwd, 250 x 160 cm, Pfarrkirche, Welsberg.**



**Abb. 28: Paul Troger, Anbetung der Hl. Drei Könige, 1738, Öl auf Lwd., 189 x 105 cm, Seitenaltar, Pfarrkirche, Welsberg.**



**Abb. 29: Joseph Ignaz Mildorfer, Himmelfahrt Mariae, 1744, Hauptaltargemälde, Detail, Öl auf Lwd., 4,25 x 5,7 m, Neustift, Brixen.**



**Abb. 30: Francesco Simonini, Cavaliere, 1733, Öl auf Lwd., o.M., Museo Ca' Rezzonico, Venedig.**



**Abb. 31: Francesco Simonini, Kavallerieschlacht, 1740, Öl auf Lwd., 37,5 x 55 cm, Royal Society of Medicine, London.**



**Abb. 32: Georg Philipp Rugendas d. Ä., Reitergefecht, Radierung, 14,8 x 19,2 cm, Martin von Wagner-Museum, Würzburg.**



Abb. 33: Georg Philipp Rugendas d. Ä., Reitergefecht, um 1722, Schabkunst, 50,1 x 67 cm, Albertina, Wien.



Abb. 34: Georg Philipp Rugendas d. Ä., Reiterkampf mit Panduren, um 1722, Schabkunst, 52,6 x 67,8 cm, Albertina, Wien.



Abb. 35: Georg Philipp Rugendas d. Ä., Plünderer auf dem Schlachtfeld, um 1777, Schabkunst, 48,5 x 65 cm, Ulmer Museum, Ulm.



Abb. 36: Georg Philipp Rugendas d. Ä., Aufteilung der Beute, um 1777, Schabkunst, 48,6 x 66,3 cm, Albertina, Wien.



**Abb. 37: Entwurf Georg Philipp Rugendas d. Ä, Stecher Jacob Andreas Friedrich, Pandurenführer auf einem Schimmel mit Gefolge in einem Felsental, um 1740, Radierung, 29,5 x 19,6 cm, SGS, München.**



Abb. 38: Entwurf Georg Philipp Rugendas d. Ä., Stecher unbekannt, Wer aus einer Schlacht entrinnt, um 1740, Schabkunst, 50,1 x 74,3 cm, SKS, Augsburg.



Abb. 39: Entwurf und Stich von Georg Philipp Rugendas d. J., Sie hauen kreuzweis drein, um 1740, Schabkunst, 41,6 x 52,2 cm, KSK, Dresden.

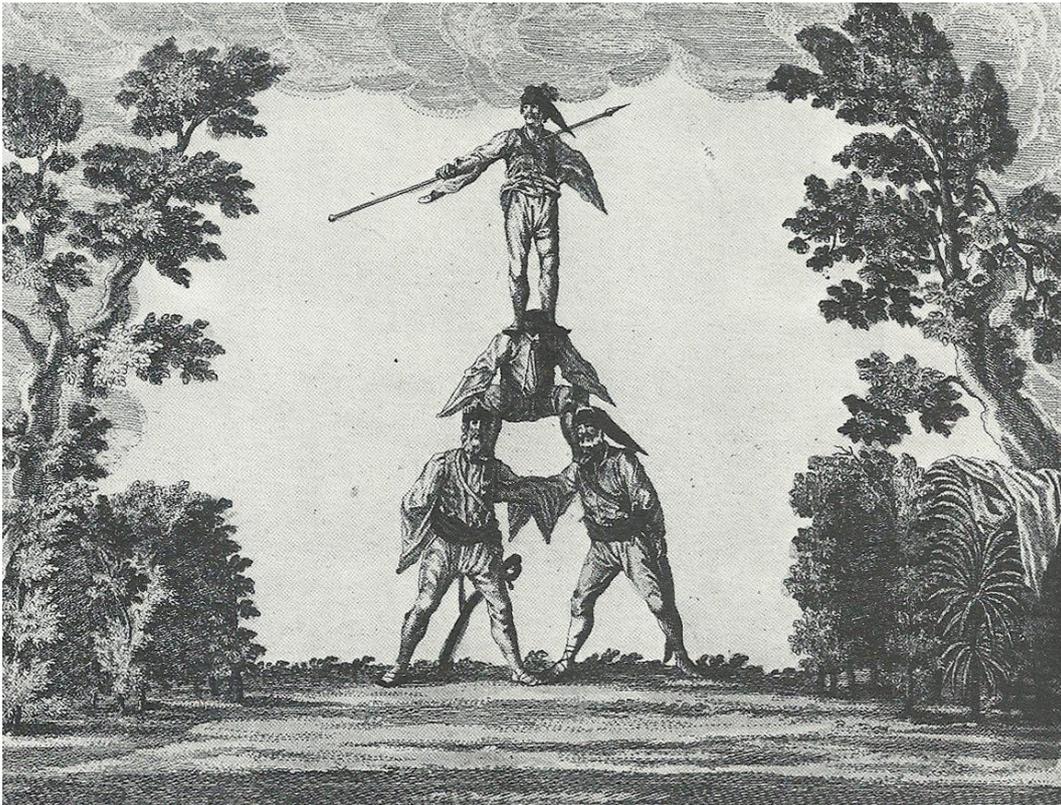


Abb. 40: Jeremias Wachsmuth, Die Pyramide, 40er Jahre des 18. Jhdts., Radierung, Maße, HGM, Wien.



Abb. 41: Unbekannter Künstler, Deutsches Flugblatt, Karikatur, 1621, Schabkunst, o.M., Privatsammlung.



**Abb. 42: Martin Engelbrecht, Ein Varasiner Tambour auf dem Marsch, um 1742, Kolorierter Kupferstich, 38,5 x 24 cm, HGM, Wien.**



**Abb. 43: Joseph Ignaz Mildorfer, Trommelträger der Panduren, um 1742, Öl auf Holz, ca. 36 x 22,5 cm, Neustift, Brixen.**



**Abb. 44: Joseph Ignaz Mildorfer, Freiherr von der Trenck, um 1742, Öl auf Holz, ca. 36 x 22,5 cm, Neustift, Brixen.**



**Abb. 45: Joseph Ignaz Mildorfer, Ein gemainer Pandur, um 1742, Öl auf Holz, ca. 36 x 22,5 cm, Neustift, Brixen.**



**Abb. 46: Joseph Ignaz Mildorfer, Ein ungarischer Tolpatsch, um 1742, Öl auf Holz, ca. 36 x 22,5 cm, Neustift, Brixen.**



**Abb. 47: Joseph Ignaz Mildorfer, Schlüsselübergabe nach der Kapitulation Münchens, um 1742, Detail (vgl. Abb. 6).**



Abb. 48: Martin Engelbrecht, Ein Feld-Pater aus Dalmatien, um 1742, Öl auf Holz, 38,5 x 24 cm, HGM, Wien.



Abb. 49: Vgl. Abb. 40 und 6.



Abb. 50: Martin Engelbrecht, Pandur zu Pferd nach links, um 1742, Kolorierter Kupferstich, 38,5 x 24 cm, HGM, Wien.



Abb. 51: Vgl. Abb. 42. und 4.



Abb. 52: Martin Engelbrecht, Ein Hochländer, um 1742, Kolorierter Kupferstich, 38,5 x 24 cm, HGM, Wien.



Abb. 53: Vgl. Abb. 44. und 38.



**Abb. 54: Karel Breydel, Reitergefecht mit Türken und Mohren, Öl auf Holz, 23,1 x 29,2 cm, Palais Liechtenstein, Wien.**



**Abb. 55: Jacques Courtois, Die Schlacht des Josua, Öl auf Lwd., 72 x 156 cm, Palais Liechtenstein, Wien.**



**Abb. 56: Jacques Courtois, Truppen auf dem Marsch, Öl auf Lwd., 44 x 79 cm, Palais Liechtenstein, Wien.**



**Abb. 57: Jacques Courtois, Reitergefecht mit Türken, Öl auf Lwd., 43 x 79 cm, Palais Liechtenstein, Wien.**



**Abb. 58: Philips Wouwerman, Pferdetränke bei einer Brücke, Öl auf Holz, 14 x 20 cm, Palais Liechtenstein, Wien.**



**Abb. 59: Philips Wouwerman, Eine Schlacht, Öl auf Lwd., 107 x 144 cm, Palais Liechtenstein, Wien.**



**Abb. 60: Philips Wouwerman, Pferde und Reiter vor einem Bauernhaus, Öl auf Holz, 36 x 45 cm, Palais Liechtenstein, Wien.**



**Abb. 61: Pieter Snayers, Ein Gefecht, 1657, Öl auf Lwd., 49 x 74 cm, Palais Liechtenstein, Wien.**



**Abb. 62: Pieter van Laer, Nächtliche Räuberszene, Öl auf Lwd., 39 x 29 cm, Palais Liechtenstein, Wien.**



**Abb. 63: Pieter Codde, Ein Überfall, Öl auf Holz, 38 x 55 cm, Palais Liechtenstein, Wien.**



**Abb. 64: Karel Breydel, Reitergefecht mit Türken, Öl auf Holz, 23,4 x 28,7 cm, Palais Liechtenstein, Wien.**



**Abb. 65: Karel Breydel, Reitergefecht vor einer holländischen Festung, Öl auf Lwd., 30 x 44 cm, Palais Liechtenstein, Wien.**



**Abb. 66: Karel Breydel, Reitergefecht mit Türken, Öl auf Holz, 11,7 x 17,8 cm, Palais Liechtenstein, Wien.**



**Abb. 67: Karel Breydel, Reitergefecht mit Türken, Öl auf Holz, 11,9 x 17,7 cm, Palais Liechtenstein, Wien.**



**Abb. 68: Karel Breydel, Landschaft mit Reiterschwadron, Öl auf Holz, 21,4 x 30,5 cm, Palais Liechtenstein, Wien.**



**Abb. 69: Jacques Courtois, Eine Schlacht von Bourguignon, 1737, Öl auf Lwd, 103 x 212,5 cm, Galerie Sabauda, Turin.**



**Abb. 70: Philips Wouwerman, Angriff auf eine Brücke, um 1665-1668, Öl auf Lwd., 103 x 212,5 cm, Sabauda, Turin.**



Abb. 71: Jacques-Ignace Parrocel, Schlacht von Malplaquet, um 1711-1720, Öl auf Lwd, o.M., KHM, Wien.



Abb. 72: Jacques-Ignace Parrocel, Türkenschlacht, um 1711-1720, Öl auf Lwd, o.M., KHM, Wien.



Abb. 73: Unb. Künstler, Schlacht bei Zenta am 11. September 1697, Kupferstich nach Jan van Huchtenburgh, o.M., ÖNB Wien.



**Abb. 74: Jan van Huchtenburgh, Schlacht von Hochstädt, 1725, Öl auf Lwd., 116 x 153 cm, Galerie Saubada, Turin.**



**Abb. 75: Jan van Huchtenburgh, Schlacht von Peterwardein, 1730, Öl auf Lwd., 116 x 153 cm, Galerie Sabauda, Turin.**

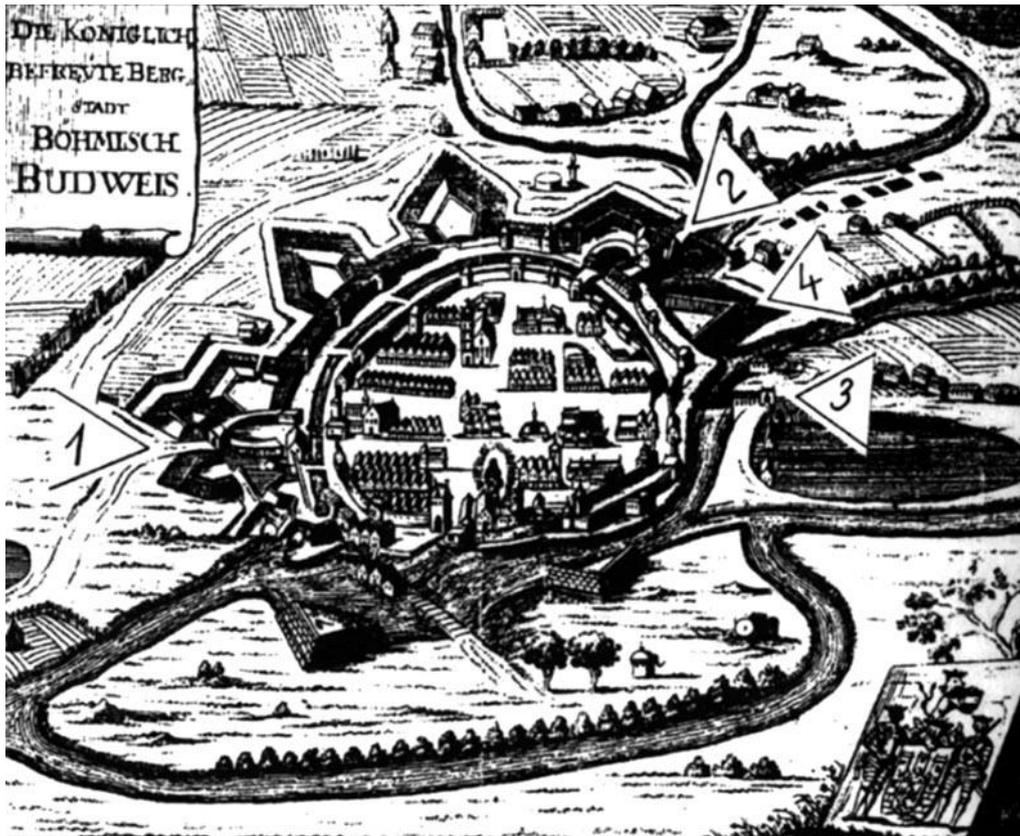


Abb. 76: Mauritius Vogt, Böhmisches Budweis, 1712, Kupferstich, o.M., Privatbesitz.



**Abb. 77: Johann Heinrich Schönfeld, Schlachtenbild, Mitte 17. Jahrhundert, Öl auf Lwd., 169 x 233 cm, Alte Pinakothek, München.**



**Abb. 78: Joseph Ignaz Mildorfer, Panduren betrachten ihre Beute, um 1742, Öl auf Lwd., 27,5 x 31 cm, Privatbesitz.**



**Abb. 79: Joseph Ignaz Mildorfer, Panduren auf der Rast, um 1742, Öl auf Lwd., 27,5 x 31 cm, Privatbesitz.**

Abbildungen in Fußnoten



Abb. 80: Michael Ignaz Mildorfer, Allegorie des Zorns, um 1720, Tusche auf Papier, 17,3 x 12,9 cm, Bassenge, Berlin.



Abb. 81: Paul Troger, Besuch der Königin von Saba bei König Salomon, 1742, Hauptkuppel der Bibliothek, Detail, Fresko, Benediktiner Stift, Altenburg.



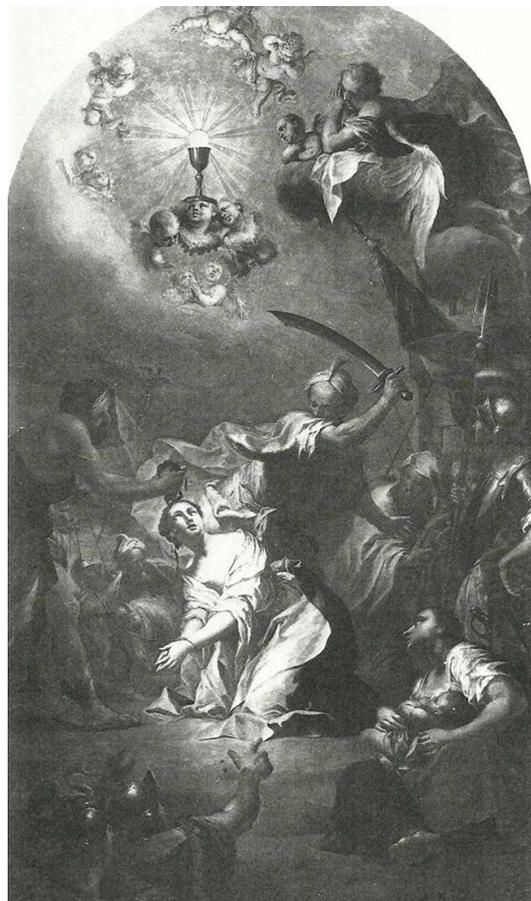
**Abb. 82: Joseph Ignaz Mildorfer, Maria als Fürbitterin vor der Hl. Dreifaltigkeit, 1743-1745, Hauptkuppelfresko, Detail, Wallfahrtskirche, Hafnerberg.**



**Abb. 83: Paul Troger, Schlacht am Lechfeld, 1750, Öl auf Lwd., 700 x 400 cm, Hochaltarbild, Ulrichskirche, Wien.**



**Abb. 84: Franz Anton Maulbertsch (Umkreis), Soldatenszene mit Mohrknaben, um 1760, Öl auf Lwd., 34 x 22 cm, Belvedere, Wien.**



**Abb. 85: Michael Unterberger, Martyrium der Hl. Katharina, 1755/56, Öl auf Lwd., 474 x 252 cm, Pfarrkirche Mariae Himmelfahrt, Kaltern.**

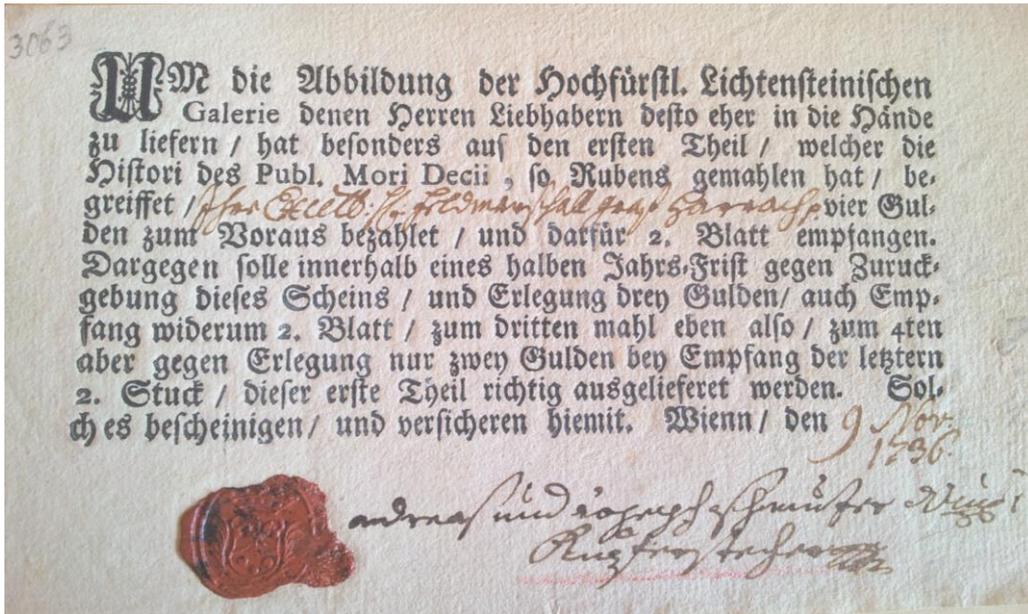


Abb. 86: Fragment, Schmuckers Kupferstiche, 1736, Archiv Liechtenstein Museum.



Abb. 87: Johann Christian Püschel, Freiherr von der Trenck, um 1745, Kupferstich, o.M., Universität Trier.



**Abb. 88: Joseph Ignaz Mildorfer, Ein Pandur, um 1742, Öl auf Holz, ca. 36 x 22,5 cm, Museum Zagreb.**



Abb. 89: Franz Sigrist, Die Kundschafter mit der Traube, um 1750, Öl auf Papier, 31 x 21 cm, Österreichische Galerie.



Abb. 90: F. Asser nach Maulbertsch, um 1789, Radierung, 44,6 x 29,3 cm, ehem. Aus der Kupferstichsammlung von Graf Josef von Enzenberg (Auktionshaus Wawra, Auction Enzenberg 1879, Nr. 3814), heute verm. Privatbesitz.



Abb.91: Johann Christian Brand, 1769, Öl auf Leinwand, Das Gleichnis der Arbeiter im Weinberg, 51 x 74 cm, Akademie der bildenden Künste Wien.



## 11 Abstract

Die vorliegende Masterarbeit setzt sich mit den Schlachtenbildern des österreichischen Barockmalers Joseph Ignaz Mildorfer auseinander. Das kunsthistorische Interesse fokussiert sich auf die Relevanz ebendieser in der Wiener Malerei des 18. Jahrhunderts. Durch den Vergleich mit Werken zeitgenössischer Wiener Maler wird untersucht, wo die Ursprünge seiner expressiven Art der Schlachtenbildmalerei liegen könnten und ob Mildorfers Bataillen einen einzigartigen Stellenwert in der Wiener Malerei des 18. Jahrhunderts einnehmen. Es wurde versucht, auf Grundlage der rekonstruierten kulturgeschichtlichen Lebenswelt Mildorfers, die besonders durch die Aktualität des österreichischen Erbfolgekrieges geprägt war, näherliegende Ursprünge seiner besonderen Art der Darstellungsweise zu finden. Im Zuge des Vergleiches mit der Druckgrafik des 18. Jahrhunderts wurde festgestellt, dass die Bereitschaft zu Gewaltdarstellungen vor allem auf den zeitgenössischen Kupferstichen und den Berichten des Wienerischen Diariums basiert und diese somit höchstwahrscheinlich unmittelbaren Einfluss auf den Maler hatten.

## **12 Danksagung**

Ich bin stolz nach langer Zeit und intensivem Schreiben nun endlich mein Ziel erreicht zu haben. Aber ich weiß auch, dass ich meine Masterarbeit wohl noch nicht in dieser Form in Händen halten könnte, wenn ich nicht die Unterstützung durch meinen Lebensgefährten Martin, meiner lieben Freundinnen Sabine, Dagmar und nicht zuletzt durch Prof. Monika Dachs-Nickel erhalten hätte, die mich in schwerer Stunde ermutigten nicht aufzugeben.