

BAROCKBERICHTE

28



Szenen aus dem Österreichischen Erbfolgekrieg – Zu einigen Gemälden des Joseph Ignaz Mildorfer

„Der Mensch liebt sowohl das, was ihn erschüttert und seine Einbildungskraft gespannt hält, als die Art des Außergewöhnlichen, das bey Schlachten gewöhnlich ist“; so argumentiert Johann Georg Sulzer als Theoretiker der Aufklärung in seiner Abhandlung über Wirkung und Aufgabe der Schlachtenmalerei. Da die Bataillen „Handlungen empfindlicher Wesen sind, so können sie auch als moralische Gegenstände angesehen werden“¹. Und an anderer Stelle heißt es weiters, nur im Herzen desjenigen, der „... für das Schöne und für das Häßliche, für das Gute und das Böse empfindsam“ sei, können Rührung und Mitleid entwickelt werden. Wer aber Mitleid erreichen will, müsse „... den Gegenstand des Mitleidens uns lebhaft vors Gesichte führen“². Im Technischen müsse der Bataillmaler „eine feurige und kühne Zeichnung, und ein Colorit von derselben Beschaffenheit haben“.

Eine Generation bevor diese Zeilen formuliert wurden, scheint ein junger Tiroler Maler diese Auffassung bereits vorweggenommen zu haben, als er zu Beginn des Österreichischen Erbfolgekrieges (1740–1748) eine Reihe von Schlachtenbildern malte, die in ihrer schonungslosen Offenheit beim Betrachter ähnliche Reaktionen von Mitleid auslösen mußten, wie die realistischen Märtyrerdarstellungen der spätgotischen Mystik. 1741 hatte der in Wien bis dahin unbekannt Tiroler Joseph Ignaz Mildorfer (1719–1775) auf sich aufmerksam gemacht, als er, ohne je in den Listen der Akademiestudenten aufgeschienen zu sein, den Zeichenwettbewerb der Akademie mit neun Stimmen vor Georg Glas(e)ser (sechs Stimmen), Georg Anton Urlaub und Franz Anton Maulbertsch, der damals noch keine Stimme erzielen konnte, gewann. Ein Jahr darauf holte er sich den ersten Preis des großen Malerwettbewerbes ebendort und wurde etwas später von Anton Roschmann in der Franz Lactanz Grafen von Firmian gewidmeten Beschreibung der Künstler Tirols als ebenso geachteter Maler wie der große Paul Troger beschrieben³.

Eine sehr erfolgreiche Laufbahn nahm ihren Anfang, führte zu akademischem Titel (1745)⁴, dem Status sowohl eines Hofmalers (für die Alliance der Familien Liechtenstein und Savoyen-Carignan), als auch eines Professors der Akademie der bildenden Künste in Wien (1751–1759)⁵, weiters zu Aufträgen für den kaiserlichen Hof und zwei Jahrzehnte später den Fürsten Nikolaus Esterhazy in Ungarn, und trotzdem wurde es nach dem Tod des Malers bald sehr ruhig um das Werk dieses sehr interessanten, vielseitigen Künstlers. Sicher haben dazu der Mangel an umfassenden Quellenmaterialien sowie das geringe Interesse des allem Barocken ablehnend gegenüberstehenden 19. Jahrhunderts

beitragen. Kein Nekrolog gibt Aufschluß über den Verbleib seiner hinterlassenen Werke. Im Totenprotokoll des Malers ist lediglich von sechzehn Gemälden ohne Titel die Rede, die zunächst an seine Witwe Franziska, Tochter seines Malerkollegen Franz Wiedon übergangen, sich aber in deren relativ umfangreichem Vermögen verloren und auch nach ihrem Tod (der einzige Sohn Joseph war 1786 als fünfundzwanzigjähriger Medizinstudent gestorben), nicht mehr erwähnt wurden⁶. Von seinen kaiserlichen Aufträgen überlebten nur der Freskenschmuck in der Kapuzinergruft in Wien (*Vision des Propheten Ezechiel*, 1753) und die rokokohaften Fresken im Menageriepavillon von Schönbrunn (*Bacchanal*, etwa um dieselbe Zeit) (Abb. 1). In diesen im Auftrag Franz Stephans von Lothringen entstandenen Werken zeigt sich Mildorfer unter dem Einfluß des Hofarchitekten Jean Nicolas Jadot de Ville Issey den neuen, aus dem Westen eindringenden Kunsttendenzen erstaunlich offen gegenüber. Leider sind die urkundlich gesicherten Freskierungen der beiden kaiserlichen Theater (Hofburgtheater, 1748⁷ und Kärntnertheater, 1763⁸) im neunzehnten Jahrhundert zugrunde gegangen und in keinerlei Referenz, sei es durch Skizzen, Zeichnungen oder Druckgraphik, überliefert. Die Ergebnisse einer gründlichen Analyse im Zuge der geplanten Monographie über Mildorfer werden hoffentlich mehr Licht in die in das letzte Drittel seiner Schaffensperiode fallenden, größtenteils erst in jüngster Zeit restaurierten und leichter zugänglich gewordenen ungarischen Werke werfen helfen. Ebenso ist zu hoffen, daß ein gründliches Studium des Fürstlich Liechtensteinischen Archivs Aufschluß über die in alter Literatur erwähnten, aber nicht spezifizierten Betätigungen unseres Malers für Maria Theresia Felicitas, Herzogin von Savoyen-Carignan, geborene Prinzessin Liechtenstein, ergeben wird.

Am bekanntesten wurden Mildorfers Fresken in der Wallfahrtskirche am Hafnerberg in Niederösterreich (1743–45), dem kraftvollen Jugendwerk, das ihn noch stark im Licht des Lehrmeisters seiner frühen Wiener Jahre, Paul Troger, zeigt, das aber wesentlich weniger akademisch und verfeinert ist, was zu dem weitverbreiteten, voreiligen Schluß führte, in Mildorfer nur einen Trogernachahmer zu sehen, ohne seine eigenständige Schöpferkraft zu erfassen (Abb. 2). Die Veröffentlichung mancher bisher unbekannter Tafelbilder und Altarblätter soll nun endlich zu einer differenzierten Beurteilung dieses sehr eigenständigen Malers führen. Entgegen der langverbreiteten Meinung sehen wir in Mildorfer nicht ausschließlich das Produkt der Wiener Akademie unter den beiden Ster-

nen Troger und Maulbertsch, sondern einen Innovator, der wohl bei Troger und vielleicht auch Bencovich gelernt hat, darüber hinaus jedoch Anregungen der das Tirol seiner Jugendjahre dominierenden süddeutschen Maler aufgenommen und nach Wien vermittelt hat, um sich dann selbständig mit neuen Zeitströmungen auseinanderzusetzen. In unserem Zusammenhang wird ferner von einer mutmaßlichen Berührung mit Gianantonio Guardis Kunst, insbesondere seiner Schlachtenmalerei ausgegangen. In seiner Funktion als Professor der Wiener Akademie prägte Mildorfer seinerseits eine Generation von Malern, unter ihnen auch den genialen Maulbertsch durch seine manieristisch-expressive Kunstauffassung. Je nach Aufgabe und Funktion wechselte sein Stil so stark, daß es manchmal schwerfällt, in den sehr unterschiedlichen Ausformungen seines Schaffens ein und dieselbe Künstlerhand wiederzuerkennen, was kosequenterweise auch zu zahlreichen falschen Zuschreibungen seiner Werke geführt hat. Leider hat sich von den frühen Arbeiten nur wenig erhalten. Außer dem Preisstück des Akademiewettbewerbes „Kain erschlägt seinen Bruder Abel“, das als Legat der Sammlung Möser 1963 an das Museum Ferdinandeum in Innsbruck gelangte, und einigen kleinformatigen Andachtsbildern in Salzburg bzw. Budapest gibt es wenig Anhaltspunkte für jene Schaffensperiode bald nach seiner Ankunft in Wien. (Über das frühe Entstehungsdatum der großartigen Pieta aus St. Moritzen bei Telfs in Tirol müssen erst nähere Nachforschungen vorgenommen werden, da bei eingehender Untersuchung wohl Mildorfers Signatur, nicht aber das von Ringler vorgeschlagene Datum 1742 entdeckt werden konnte, und wir auch aus stilistischen Überlegungen für ein späteres Entstehungsdatum plädieren.) Ebenso spärlich wie erhaltene Werke und archivalisches Material sind auch frühe Literaturbeiträge über Mildorfer. Beispielsweise blieb jene, seine Schlachtenmalerei betreffende Eintragung im Tirolischen Künstlerlexikon⁹ fast eineinhalb Jahrhunderte ohne jede Resonanz. Aus diesem Grunde gab es unter den Kunsthistorikern des beginnenden 20. Jahrhunderts keine Assoziation mit Joseph Ignaz Mildorfer, ehemals Hofmaler, Akademieprofessor und eben auch Schlachtenmaler, als drei Gemälde mit Darstellungen von Pandurenszenen aus dem Österreichischen Erbfolgekrieg auf der großen Barockausstellung in Darmstadt 1914 der staunenden Öffentlichkeit zugänglich gemacht und vom begeisterten Autor des Katalogs mangels besseren Wissens einem anonymen Tiroler Maler zugeschrieben wurden. Georg Biermann, der sich in seinem Enthusiasmus bei der



Abb. 1: Joseph Ignaz Mildorfer, „Maria Himmelfahrt“, 1743, Kuppelfresko in der Wallfahrtskirche Hafnerberg (Bez. Baden, NÖ). Foto: R. Weidl.



Abb. 2 (links): Joseph Ignaz Mildorfer, „Schlüsselübergabe nach der Kapitulation Münchens“, 1742; Öllw., 71 × 95 cm, in derzeit unbekannter Verwahrung. Foto aus dem Aufsatz von Kurt Rossacher in „Alte und moderne Kunst“ 1972.

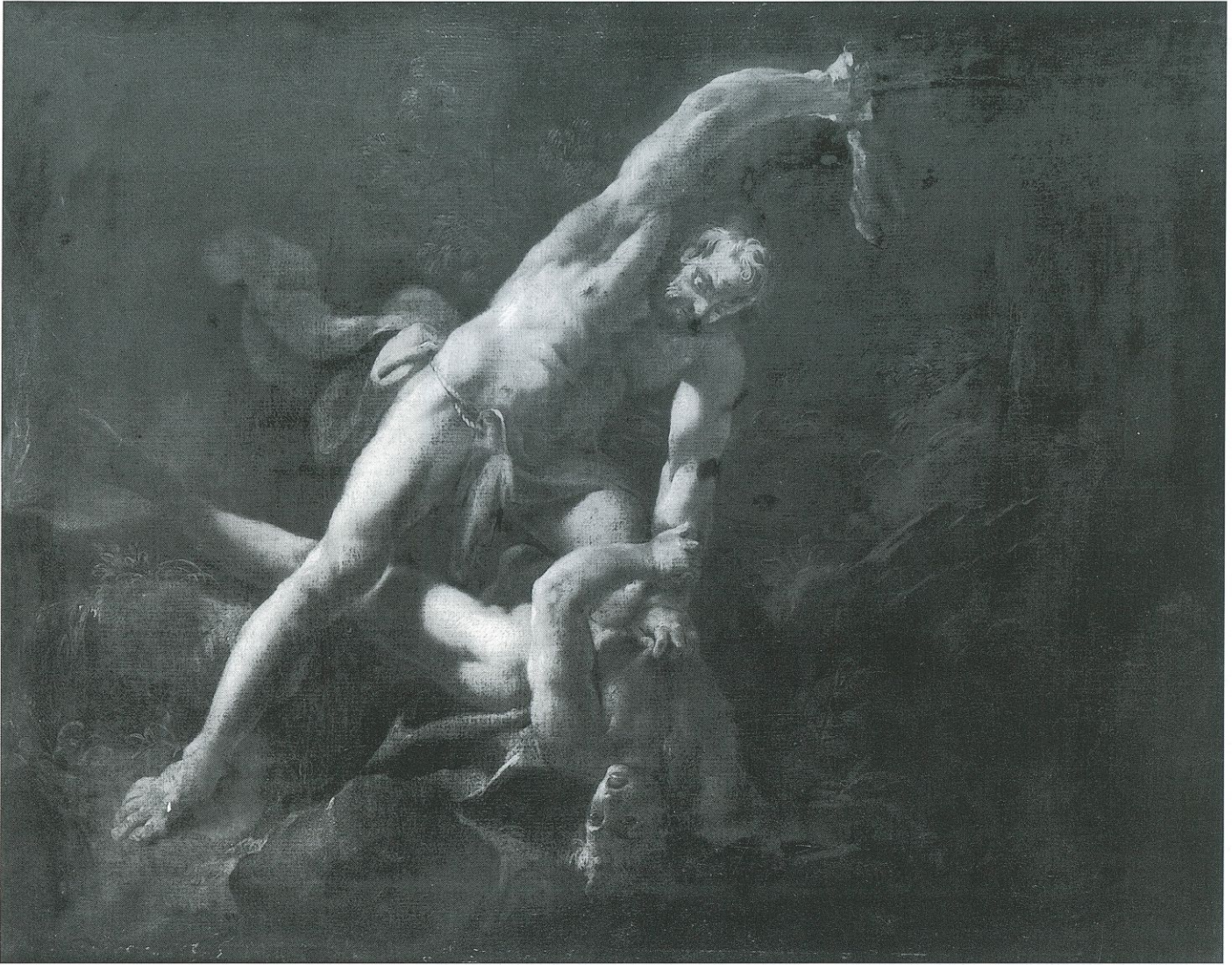
Abb. 3 (rechts): Joseph Ignaz Mildorfer, „Kain und Abel“, 1742. Öllw., 69 × 87 cm; Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Inv.-Nr. Gem 2076.

Beschreibung dieser Tafeln der Sammlung Profanter (Meran) zu kühnen Vergleichen mit Goyas Revolutionsbildern hinreißen ließ, wußte nicht, daß er frühe Werke Mildorfers vor sich hatte¹⁰. Ebenso wenig hätte man diesem Maler, in Unterschätzung seiner Fähigkeiten das großartige, von K. Rossacher 1972 als *Bataille von Schärding* (64,7 × 88,2 cm, heute im Barockmuseum Salzburg) veröffentlichte Gemälde (Abb. 3) zugetraut, wenn es dem Autor des spannenden Beitrages damals nicht gelungen wäre, das signierte und 1742 datierte Pendant, *Die Kapitulation von München* (95 × 88 cm), in niederländischem Privatbesitz ausfindig zu machen¹¹ (Abb. 4). Da die Schlacht von Schärding aber ausschließlich von ungarischen Husaren und bayrischer Infanterie gefochten wurde, was nicht zuletzt aus dem Tagebuch des Karl Albrecht von Bayern (Karl VII.) hervorgeht, wir es im Salzburger Bild jedoch mit Kürassieren und berittenen Bayern zu tun haben, muß es sich um ein anderes Gefecht handeln. Auch war die Schlacht von Schärding (16. Jänner 1742) bekanntermaßen durch Schnee erschwert, was hier in keiner Weise angedeutet ist. Da dieses Bild genauso wie das holländische Pendant für unsere Betrachtung nur marginale Bedeutung hat, wollen wir die Richtigstellung des Titels einer späteren Ausführung vorbehalten und zunächst an der bisherigen Bezeichnung festhalten. Einzigartig in ihrer freien, expressiven Malweise und Farbigkeit haben diese beiden Bilder in den frühen Siebzigerjahren ebensolches Erstaunen unter den Kunstexperten hervorgeufen wie jene drei anonymen Tafeln der Sammlung Profanter. Tatsächlich stammen alle fünf Gemälde von Mildorfer und geben, dieses vergessene Kapitel seines *Ceuvres* beleuchtend, eine Vorstellung von Reichweite

und Qualität eines Künstlers, der als Opfer der ästhetischen Stilwende zum Klassizismus lange Zeit einer ungerechtfertigten Geringerschätzung ausgesetzt war. Seit der Darmstädter Ausstellung galten die drei nur in der Schwarzweißreproduktion des Katalogs bekannten Pandurenszenen als verschollen und konnten erst kürzlich von der Autorin dieses Beitrages in Tiroler Privatbesitz entdeckt und hier erstmals farbig abgebildet werden (Abb. 5–7). Weniger raffiniert, aber als Zeitdokument nichtsdestoweniger wichtig sind auch die zwölf auf Holz gemalten Einzelfiguren aus dem Österreichischen Erbfolgekrieg, die sich heute im Kloster Neustift bei Brixen befinden (ca. 36 × 22,5 cm). In einem entlegenen Sommerfrischengehöft der Chorherren des Klosters Neustift, dem sogenannten Steinwendhof im Schladerertal, erkannte K. Gruber an den in der Holztäfelung der Stube eingelassenen Darstellungen von Panduren, Grenzern, Warasdinern und vermutlich des Freiherrn von der Trenck Mildorfers Autorschaft¹². Von Gruber als „Scherzi“ bezeichnet, bilden sie als Gelegenheitsarbeit eine interessante Ergänzung zu Mildorfers frühem Werk und gehören dem Inhalt nach in unseren Zusammenhang.

Das Wien der frühen Regierungsjahre Maria Theresias war kein leichter Boden zum Fußfassen für junge Maler. Die Euphorie nach der Überwindung der Gefahr aus dem Osmanenreich und der erneuten festen Etablierung der katholischen Kirche nach den langen Glaubenskonflikten war beim Tod Kaiser Karls VI. (1740) der nüchternen Realität eines neuerdings kriegerisch bedrohten Landes mit stark verschuldeter Staatskasse, überaltertem Kriegsapparat und einer unerfahrenen, verunsicherten Herrscherin, die sich ihre Position erst erkämpfen und sichern muß-

te, gewichen. Größere Aufträge, wenn überhaupt, lagen in den Händen der Altmeister Gran und Troger, während sich die jüngere Malergeneration stellenweise mit recht bescheidenen Aufträgen begnügen mußte. So malte beispielsweise der Tiroler Michelangelo Unterberger, nachmaliger Rektor der Akademie, zu Beginn seiner Wiener Jahre Fahnenbilder für Innungen und Zünfte sowie dekorative Szenen an Prunkwagen für Kaiser und Adel¹³. Maulbertsch, der seit 1739 in Wien nachweisbar ist, aber erst zu Beginn der fünfziger Jahre seine ersten großen Aufträge erhielt (1752 Piaristenkirche, 1753 Universität, 1754 Ebenfurth), scheute sich nicht, anlässlich eines Besuches in seiner Heimat im Jahre 1748 für zehneinhalb Gulden sieben Schießscheiben für den Grafen von Montfort zu malen. Ein weiteres Betätigungsfeld bot sich in politisch instabilen und ökonomisch unsicheren Zeiten mangels größerer Aufträge immer in der Schlachtenmalerei. Obwohl eine Anzahl anonymer Schlachtengemälde in der Art des Courtois die verschiedenen adeligen Sammlungen Wiens zierte und die beiden großen Zyklen des Prinzen Eugen (Jacques Ignace Parrocel und Jan van Huchtenburgh) sicher bekannt waren, hatte sich in Wien nie eine eigene Tradition dieses Genres ausgebildet. Deshalb müssen wir anderswo nach Vorbildern zu Mildorfers erstklassigen Bataillen suchen. Auch wenn sein Vater und erster Lehrer, der Innsbrucker Maler Michael I. Mildorfer (1690–1747), scheinbar eine Anzahl von Schlachtenbildern gemalt haben soll (Lemmen, Anm. 7), kann man von dieser Seite keine großen künstlerischen Anregungen erwarten. Die Innsbrucker Malerei der Generation des älteren Mildorfer war noch stark in herkömmlichen Schemen befangen, und es be-



durfte erst der Befruchtung durch auswärtige Künstler, um den Anschluß an die großen Leistungen von Barock und Rokoko herzustellen. Nach der verschwenderischen Regierungszeit des Landesfürsten Ferdinand Karl (1646–1662), der, um sein aufwendiges Hof-Theater- und Musikleben zu finanzieren, diverse österreichische Herrschaftsrechte verkauft hatte, war der Innsbrucker Hof so sehr verschuldet, daß es zu einer Stagnation der Kunstaufträge kommen mußte, was sich erst durch die Verbindung der Tiroler Seitenlinie der Habsburger mit dem Kaiserhaus (1665) wieder langsam änderte. Durch die Hochzeit Kaiser Leopolds I. mit Claudia Felicitas, der letzten Erbin der Linie Habsburg-Tirol, kam es zu einem gewissen Aufschwung in Innsbruck, der 1669 u. a. zur Universitätsgründung führte und eine rege, von der Familie Gumppe bestimmte Bautätigkeit mit sich brachte, in der die einheimischen Maler allerdings unter dem Primat der Stukkateure zunächst nur einen untergeordneten Platz finden konnten. Konsequenterweise gingen Mildorfers frühe Anregungen in der väterlichen Werkstatt auch nicht über eine rein

handwerkliche Dimension von Farb- und Kompositionsbewältigung hinaus. Unter den pastos gemalten, grobschlachtigen Figuren der zahlreichen Kreuzwegzyklen des Michael I. Mildorfer verraten einige die bereits gewandtere und mehr beflügelte Hand des Gehilfen und Sohnes. Tiefer geprägt wurde der junge Mildorfer durch Werke der in Innsbruck und Umgebung wirkenden süddeutschen Maler, die eine freiere, „modernere“ Art verkörperten. 1722–23 hatte der Münchner Cosmas Damian Asam den Freskenschmuck der St.-Jakobs-Kirche in Innsbruck ausgeführt, 1734 erlebte der damals fünfzehnjährige Mildorfer die Entstehung von dessen Landhaussaalfresken und um dieselbe Zeit die Ausmalung der Stiftskirche in Stams durch den Bergmüllerschüler Georg Wolcker. All diese Werke haben eindeutig einen gewissen Nachhall in seinen eigenen Fresken am Hafnerberg hinterlassen, für seine Schlachtenmalerei allerdings waren sie nicht von Einfluß. Wir unterstützen deshalb K. Rossachers Überlegung, wonach Mildorfer möglicherweise auf einer Studienreise venetianische Anregungen aufgenommen und

verarbeitet habe, was zur Fortbildung von Tirol aus geradezu als traditionell bezeichnet werden kann sowie geographisch plausibel erscheint. Von Francesco Monti, dem Lehrer Spolverinis, über Simonini und den Südtiroler Antonio Stom führten die Wege der italienischen Schlachtenmalerei schließlich auch zu Gianantonio Guardi. Da Guardi gleichzeitig mit Simonini im Dienst des Marschalls von der Schulenburg stand, nahm er von ihm zweifellos Anregungen auf, die er dann, bisher von der Kunstgeschichte viel zu wenig beachtet, weitergab. Es ist anzunehmen, daß er in seiner Werkstatt neben religiösen und mythologischen Themen auch Schlachtenmalerei gelehrt hat. So wird auch in den Memoiren des berühmten Giacomo Casanova ein Aufenthalt seines Bruders, des Schlachtenmalers Francesco, in der Werkstatt des Antonio Guardi erwähnt. Es wäre vorzustellen, daß sich auch Mildorfer im Umkreis der Brüder Guardi jene Sicherheit und Überzeugungskraft angeeignet hatte, die notwendig waren, um ihn, eben erst aus dem wenig fortschrittlichen Malermilieu Innsbrucks in die Kaiserstadt Zugezogenen, mit



Abb. 4 (links): Joseph Ignaz Mildorfer, „Die Bataille von Schärding“ (?), 1742. Öllw., 65 × 87,8 cm; Salzburger Barockmuseum, Inv.-Nr. 0304. (Foto: Ulrich Ghezzi, Oberalm).

Schlachtenbildern auftreten zu lassen, die in Wien alle bisherigen Normen dieses Genres sprengten. Zwei Schlachtenbilder Antonio Guardis aus der Sammlung M. Crespi in Mailand, eines ein *Reitergefecht* darstellend, das andere einen *Kanonier* (beide 122 × 95 cm), von Morassi als Frühwerke Antonio Guardis beschrieben (ca. 1730–35), nehmen in einer großartigen Weise Charakteristika aus Mildorfers Schlachten vorweg, die in ihrer frappierenden Übereinstimmung über eine zufällige künstlerische Seelenverwandtschaft zweier junger, ausdrucksstarker Maler hinausgehen¹⁴. Die Provenienz der Guardibilder führt von Mailand nach Deutschland und von dort über Wien in ein nicht näher identifiziertes österreichisches Schloß. Eine vorbereitende Zeichnung zum *Kanonier* (315 × 462 cm, Museo Civico Bassano) sowie die umfangreiche Sammlung von aquarellierten Zeichnungen der „*Fasti veneziani*“, die vermutlich von den berühmten Vorfahren der langjährigen Besitzer, Morosini-Gatterburg, bestellt worden waren, geben Zeugnis von Guardis Prominenz auf diesem Gebiet¹⁵. Selbst wenn Mildorfers Studienreise nach Venedig vorderhand hypothetisch bleibt, boten sich ihm wahrscheinlich trotzdem Möglichkeiten, Guardis Werke zu studieren. Gerade in den Jahren, als Mildorfers Schlachten entstanden, ist Antonio Guardi mit verschiedenen Arbeiten im Trentino nachweisbar. Neben den Lunetten in der Sakristei der Pfarrkirche von Vigo d'Anaun (ca. 1738) werden ihm heute auch das dortige Altarbild der *Madonna mit den Hl. Rochus, Nikolaus, Karl Borromäus und Antonius* (1742) zugeschrieben, sowie die *Hl. Familie mit Engeln* aus der Pfarrkirche von Strigno im Val Sugana (heute Museum of Toledo, Ohio), ebenso das Andachtsbild *Christus und Johannes* aus

Schloß Thun im Nonstal und eine *Immaculata mit vier Heiligen*¹⁶. Es ist gut vorstellbar, daß der junge Preisträger aus Wien bei einem seiner Aufenthalte im Trentino mit dem älteren Venezianer Kontakt hatte, der ja, selbst in Wien geboren (am 27. Mai 1699 bei den Schotten in Wien getauft), auch die deutsche Sprache beherrschte. Mit Sicherheit war Mildorfer 1744 anlässlich der Aufstellung seines Gemäldes *Mariä Himmelfahrt*, des Hauptaltarbildes der Stiftskirche in Neustift, anwesend, wahrscheinlich hatte er sich aber auch schon vor 1743 zu Vorgesprächen dort eingefunden¹⁷.

Wo immer eine Berührung mit Guardis Kunst stattgefunden haben mochte, die Ähnlichkeit in so vielen formalen Eigenheiten spricht für sich selbst. Der ungestüme freie Umgang mit den Mitteln der Farbe, die Wahl der Farben selbst und die Dramatik der Erzählung sind dieselben Qualitäten, durch welche Guardis Bilder frappieren und Mildorfers Schlachten innerhalb der österreichischen Malerei isoliert bleiben. Auffallend und sehr italienisch sind u. a. auch Mildorfers besonders glückliche Pferdedarstellungen, die eindeutig einen südländischen Typus mit kleinem „trockenen“ Kopf, großen Nüstern und zierlichen Hufen zum Vorbild haben. (Vgl. dazu Darstellungen bei Troger und Maulbertsch, die in Anlehnung an Rindingers Stiche einen viel gröberen, nördlichen Pferdetyp verkörpern).

Anhand von vier Andachtsbildern im Diözesanmuseum von Brixen wurde ein sehr wesentlicher Zug von Mildorfers Kunstauffassung herausgearbeitet, der sich bei vertiefter Befassung mit seinen Arbeiten durch sein gesamtes Œuvre verfolgen läßt und ihn als einen Vertreter der Kunst der Empfindsamkeit charakterisiert (Abb. 14)¹⁸.

Abb. 5 (rechts): Detail aus Abbildung 4.





Empfindsam im Sinne der Kunstästhetik um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts sind selbst seine Schlachtenbilder, bei aller Unverbrämtheit in der Darstellung von Kriegsgewalt zu nennen. Denn um Empfindsamkeit zu erzeugen, was nach Sulzer „*der allgemeinste Zweck der schönen Künste*“ war, mußte sowohl Lust als auch Unlust im Menschen erweckt werden. Nichts eignete sich mehr, um den empfindsamen Betrachter seelisch aufzuwühlen, als die Darstellung der brutalen Exzesse im Verlauf des Österreichischen Erbfolgekrieges, zumal dieser Krieg auf kaiserlicher Seite von den exotisch-unheimlichen Hilfsvölkern aus den südöstlichen Grenzländern, die selbst nichts zu verlieren hatten, mit einer ungeahnten Kaltblütigkeit gefochten wurde. Die schon 1713 von Karl VI. verkündete Pragmatische Sanktion, welche die Vererbung der habsburgischen Besitzungen unteilbar und untrennbar (*indivisibiler ac inseparabiliter*) auch über die weibliche Linie garantieren sollte, mußte von Maria Theresia nach dem Tod ihres Vaters um einen hohen Preis im Österreichischen Erbfolgekrieg

(1740–1748) verteidigt werden. Bald nach ihrem Regierungsantritt wurden Erbansprüche von Preußen, Frankreich und Bayern geltend gemacht. Im August 1741 besetzte Kurfürst Karl Albrecht von Bayern unter Mißachtung des anlässlich seiner Vermählung mit Erzherzogin Maria Amalia unterzeichneten Erbanspruchsverzichtes die österreichische Stadt Linz und schickte seine Truppen in Richtung Wien, wo man eine Belagerung befürchtete.

In allerhöchster Bedrängnis suchte Maria Theresia nun Unterstützung in Ungarn und erteilte in ihrer Not u. a. Freiherrn Franz von der Trenck, einem draufgängerischen, unbeugsamen Offizier aus ostpreußischem Adelsgeschlecht, der schon im zweiten Türkenkrieg als Kapitän eines Husarenregimentes der russischen Armee durch seine Tollkühnheit auf sich aufmerksam gemacht hatte, die Erlaubnis, eine Truppe von tausend Panduren auf eigene Kosten aufzustellen. Im Laufe des Krieges zu einer Größe von fünftausend Mann angewachsen, bildete dieses teilweise aus amnestierten Rechtsbrechern

und Räubern rekrutierte, berüchtigte Panduren-corps die Vorhut der Armee und zeichnete sich vor allem im Kleinkrieg durch seine Tollkühnheit, beispiellose Tapferkeit, aber auch zügellose Wildheit und gewalttätigen Ausschreitungen aus. Das fremdländische Aussehen und Gebaren machten nicht minder Eindruck auf alle, denen diese Horde begegnete, als auch die ungewohnte Musik und merkwürdige Bekleidung. Als der Schreck sowohl des Feindes wie auch der betroffenen Landbevölkerung erfüllten diese wilden Bewohner der Slavonischen Berge ihre Hauptaufgabe in Aufklärung und Überraschungsangriffen, durch welche sie, obwohl zahlenmäßig meist unterlegen, fast alle Städte Bayerns eroberten, Linz und Oberösterreich von den Bayern zurückgewannen und so den Verlauf des Krieges mitbestimmten. In manch aussichtslosen Situationen, von Freiherrn von der Trenck oft nur durch die Erlaubnis zur Plünderung motiviert, machten sie sich bald einen angsteinflößenden Namen unter dem Volk.

„Kühn“ in der Zeichnung und „feurig“ im Kolorit sind nicht nur die Salzburger



Abb. 6 (links außen). Joseph Ignaz Mildorfer, „Trommelträger der Panduren“, Öl/Holz; Augustiner-Chorherrenstift Neustift bei Brixen.



Abb. 7 (links innen). Joseph Ignaz Mildorfer, „Porträt des Freiherrn von Trenck“, Öl/Holz; Augustiner-Chorherrenstift Neustift bei Brixen.

Abb. 8 (rechts innen). Joseph Ignaz Mildorfer, „Ein ungarischer Tolpatsch“, Öl/Holz; Augustiner-Chorherrenstift Neustift bei Brixen.

Abb. 9 (rechts außen). Joseph Ignaz Mildorfer, „Ein gemainer Pandur“, Öl/Holz; Augustiner-Chorherrenstift Neustift bei Brixen.

Schlacht von Schärding und die Schlüsselübergabe (Abb. 3 und 4), sondern auch die drei etwas kleinerformatigen Pandurenbilder (Abb. 10–12). Trotzdem heben sich diese in der Figurenbildung durch stärker plastisch formendes Licht von den beiden größeren Bildern ab, die in einer an Gianantonio Guardi erinnernden Technik gemalt sind, „in der das Licht keine Konturen eingrenzt, sondern über die Oberfläche flackert“¹⁹. Ungleich der Darstellungsweise etwa auch eines Simonini oder Casanova, in der durch die Illusion von aufgewirbeltem Staub und Pulverrauch die Umrisse verschwommen sind, haben wir es hier mit eindeutig definiertem Licht zu tun, welches, starke Schlagschatten werfend, manche Personen in einer Art Gegenlichteffekt wie zu Schattenrissen stilisiert. Auffallend bei den drei kleineren Bildern ist die ausschnitthafte Behandlung der Szenen, welche ganz im Gegensatz zur üblichen Gestaltungsweise ihrer Zeit aus einem gleich hohen Blickpunkt gegeben sind. Durch im Vordergrund abgeschnittene Handlung wird der Betrachter direkt in das Geschehen hin-

eingezogen. Die Handlungsträger selbst füllen den Bildraum bis auf einen geringen Streifen von Himmel und einen schmalen, a tutto gemalten, die Situation bestimmenden Vordergrund fast ganz aus. Im Vergleich zur außergewöhnlich unruhigen Pinselführung der *Schlacht von Schärding* (und in abgeschwächter Form der *Übergabe von München*), wo eine Art Netzwerk von Weißhöhlungen und grellen Farbakzenten a tutto über die Darstellung gelegt ist, wirken die Pandurenbilder etwas beruhigt, weshalb fraglich ist, ob alle fünf Gemälde ursprünglich zusammengehörten, wie Rossacher annimmt, oder ob die kleineren Tafeln in ihrer etwas beruhigteren Form etwas später entstanden sind.

Husaren erobern eine bayrische Fahne (45×68 cm, Öl auf Lw., Abb. 10) wollen wir das erste Bild nennen, das die ungarischen Reiter bei einer ihrer zahlreichen Aufklärungseinsätze zeigt. Die von Biermann vorgeschlagene Benennung *Panduren überfallen ein Bauerngehöft* ist nicht zutreffend, da die Panduren im Gegensatz zu den Husaren eine



Fußtruppe darstellten, die mit zwei Pistolen, einem Säbel, einer Flinte und einem langen türkischen Messer voll bewaffnet und deshalb gefürchtet und ohne einheitliche Adjustierung an ihrer slavonischen Tracht mit roten Kapuzenmänteln und roten Zipfmützen leicht zu erkennen waren (Abb. 5). Wie eine Pyramide ragt die zerrissene, hellblaue Fahne aus dem Zentrum des Geschehens. Als Symbol des Krieges vermittelt sie den Eindruck, zentrale Lichtquelle zu sein, und das erbarmungslose Gemetzel aus dem Mittelpunkt heraus zu beleuchten, wodurch die Figuren im Bildvordergrund im Gegenlicht erscheinen. Rechts vorne versuchen die Bayern mit Bajonetten Widerstand zu leisten, von links stürmt ein berittener Husar in roter Uniform über Gefallene hinweg in das Gewühl, ihm gegenüber holt ein Husar auf weißem Pferd zum tödlichen Hieb mit dem Säbel aus. Eine barhäuptige Figur versucht sich den Kopf mit der freien Hand zu schützen, während andere, zusammenhanglos erscheinende Gesichter wie Fratzen in den Lichtflecken auftauchen. Die Szene spielt sich vor einem hohen, gemauerten Tor ab, weshalb es sich doch eher um den Sturm auf eine Stadtbefestigung als auf ein Bauerngehöft zu handeln scheint.

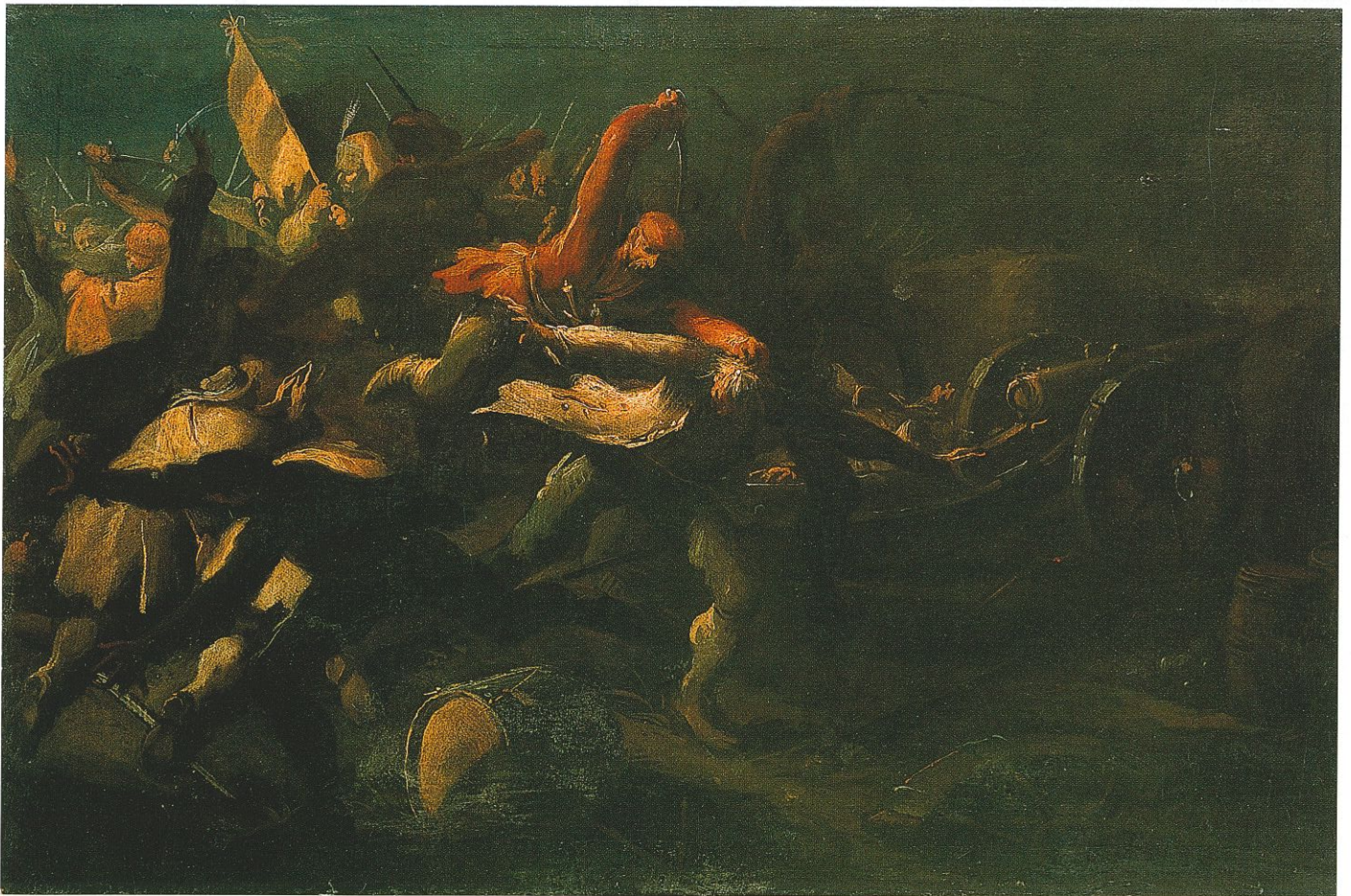
Am konventionellsten in der Komposition ist das Bild *Kroatischer Reitertrupp bei der Beraubung gefallener Bayern* (45 × 67,5 cm, Öl auf Leinwand) (Abb. 11). Der Tradition von

Reiterschlachten folgend, nimmt eine Gruppe von Soldaten und Pferden vor dem Hintergrund eines herannahenden Regimentes den größten Teil der Bildfläche ein. Offenbar im Rückzug begriffen, sind kroatische Reiter einen Augenblick auf dem von Gefallenen bedeckten Feld zum Stehen gekommen, um sich auch dann die Kriegsbeute zu holen, wenn das Herannahen des Feindes zu höchster Eile mahnt. Über den Hals seines Schimmels beugt sich ein Reiter zu einem Kroaten herab, um sich von dessen Hand die Münzen auszahlen zu lassen. Zwischen den Toten scheint das zierliche ungarische Steppenpferd nach Nahrung zu suchen, während das zweite Pferd, den Kopf zurückgeworfen, im nächsten Moment mit seinem Reiter wieder im Sattel losstürmen wird. Das von der rechten Seite schräg einfallende und die Wolken im Hintergrund rötlich färbende Licht läßt die Figuren vollplastisch erscheinen und Details wie Uniformen, Bewaffnung und Schabracke des Pferdes genau erkennen. In Vorder- und Hintergrund-schilderung jedoch greift der Maler zu den schon bekannten expressiven Andeutungen, die stark an Guardis skizzenhafte Gestaltung erinnern. Das mit wenigen pastosen Pinselstrichen skizzierte Reiterbataillon im Hintergrund der *Beraubung der Bayern* könnte Guardis Reitergefecht am Portrait Marschalls von der Schulenburg zur Vorlage gehabt haben.

Abb. 10 (oben): Joseph Ignaz Mildorfer, „Husaren erobern eine bayerische Fahne“, Öllw., 45 × 68 cm, Privatbesitz.

Abb. 11 (rechts oben): Joseph Ignaz Mildorfer, „Kroatischer Reitertrupp bei der Beraubung gefallener Bayern“, Öllw., 45 × 67,5 cm, Privatbesitz.

Abb. 12 (rechts unten): Joseph Ignaz Mildorfer, „Nächtlicher Überraschungsangriff auf eine bayerische Stellung“, Öllw., 45 × 67,5 cm, Privatbesitz.



„Panduren stürmen eine bayerische Artilleriestellung“ nannte Biermann die gespenstische Nachtszene, in welcher mit krassen Chiaroscueffekten ein *Nächtlicher Überraschungsangriff auf die Bayern* dargestellt ist (45×67,5 cm, Öl auf Leinwand) (Abb. 12). Auf der „grausamen Bühne“ des Geschehens sind die Akteure zu Bildern des Schreckens und der Erbarmungslosigkeit stilisiert. Volles Licht fällt auf den sich in der Attacke auf sein Opfer stürzenden Panduren. In einer Rhombenkomposition ist hier in aller Unmittelbarkeit der Angriff der wilden Horde auf die Artilleriestellung wiedergegeben. Ohne die Verfremdung durch dekoratives Detail wie Pferdedarstellung oder Uniformschilderung haben wir hier den Krieg unverhüllt vor Augen. Der Betrachter wird aus allernächster Nähe Zeuge eines brutalen Überraschungsangriffes von Husaren und Panduren auf die unvorbereiteten und deshalb wehrlosen Bayern. In rasender Bewegung stürzt sich der Aggressor aus der linken, oberen Bildtiefe diagonal auf den todgeweihten Feind herab, hat ihn bereits am Schopf ergriffen und mit dem Säbel zum Schlag ausgeholt. Eine schattenhaft umrissene dunkle Figur im Bildvordergrund ist diesem Schicksal durch einen Satz nach links vorne entgangen, während zur linken Seite der zentralen Figur ein Bauer mit Hut, die Hände flehentlich ringend, den Rücken zum Betrachter gewandt kniet und um Gnade fleht. Die Artilleriestellung ist auseinandergestoben, die Kanone unbesetzt und außer Gefecht gesetzt, die Trommel rollt sinnlos in den Bildvordergrund, in welchem das zerborstene Kriegsmaterial verstreut liegt. Ahnt man im „*Beraubungsbild*“ die psychologischen Mechanismen der Kriegsmaschinerie des 18. Jahrhunderts in der Feierlichkeit der im Hintergrund erkennbaren leichten Kavallerie der Bayern, die sich in ihrer Arikuliertheit, Ordnung und eleganten Uniformiertheit kaum von einer Parade unterscheidet, ist man weiters in der Betrachtung des Schimmels im Vordergrund an die schönsten Pferdedarstellungen in der Kunst erinnert und wird sich erst im Anblick der Gefallenen des tragischen Themas bewußt, so hat man hier den Menschen in seiner blanken Not vor Augen. Auch der *Nächtliche Überfall* hat bei aller Brutalität doch einige dekorative Elemente beibehalten, wie die schmucke Uniform des bayerischen Infanteristen oder die flatternde Fahne und den stattlichen Schimmel mit wogender Mähne, dessen Reiter die Geste des oben beschriebenen Panduren vorwegnimmt, aber durch seine Überhöhung auf das Pferd bei weitem nicht so aggressiv wirkt. Alle diese Details fehlen im dritten Bild. Auf nahezu symbolhafte Züge reduziert, sind die Personen ganz Ausdruck ihrer Mordlust bzw. Todesangst. In der zwingenden Bewegung diagonal durch den Bildraum und der derben Darstellung der Figuren ist man unwillkürlich an Pieter Breughels „Sturz der Blinden“ erinnert.

Da sich der kaisertreue Untertan mit dieser Horde, obwohl sie für Maria Theresia kämpfte, nicht identifizieren konnte, stellen Mildorfers Gemälde der Pandurenüberfälle gewissermaßen eine Besonderheit im Genre Schlachtenmalerei dar. Will man vereinfachend an der von Popelka²⁰ vorgeschlagenen Einteilung in kommemorative und dekorative Schlachtenmalerei festhalten, so geht es im ersteren Typus entweder um topographisch genaue Wiedergabe bestimmter historischer Ereignisse oder um die Heroisierung einzelner Helden. Pieter Snayers Schlachtenmalerei aus dem Dreißigjährigen Krieg sind typische Beispiele dieser Gattung, ebenso Jacques Ignace Parrocels Bilderfolge im ehemaligen Winterpalais des Prinzen Eugen in Wien (heute Finanzministerium), welche die wesentlichen Schlachten des Savoyaden zwischen 1697 (Zenta) und 1717 (Belgrad) topographisch genau wiedergibt. Im weiten Panorama werden die Stellungen der einzelnen Truppen aus der Vogelsicht militärisch korrekt wiedergegeben, wobei nicht die Einzelschicksale der Soldaten interessieren, sondern das Kollektiv der großen Schlachtenordnung. Die ihrer Individualität beraubten Krieger gehen im Farbkanon ihrer Regimentsuniformen unter. Topographisch weniger genau, aber demselben Schema mit weitem Panorama-Ausschnitt folgend, sind Jan van Huchtenburghs Gemälde derselben Schlachten, die sich heute in der Galleria Sabaudia im Collegio dei Nobili in Turin befinden. Auch Quersfurt folgt diesem kommemorativ-deskriptiven Verfahren. Im Typus mit rein dekorativer Funktion dagegen bietet der Vorwurf einer Schlacht das geeignete Material zu Bewegungs- und Ausdrucksstudien, wobei besonders wirkungsvolle Kompositionsschemen (z. B. der Nahkampf zweier oder mehrerer Kavalleristen auf sich aufbäumenden Pferden) immer wieder in Variationen dargestellt werden. Hier wird ein ganz bestimmter, meist aus höheren Gesellschaftsschichten stammender Connoisseur angesprochen. Ähnlich wie in Jagddarstellungen wird menschliche Gewaltanwendung heroisiert und gleichsam ritualisiert und auf eine ästhetische Ebene gehoben. Courtois' Bildtypus wurde von einer Fülle von Nachahmern, wie Simonini, Casanova und in Deutschland Rugendas, wiederholt. Selbst wenn diese Maler jeweils mit ihren Auftraggebern ins Schlachtfeld mitgezogen sind, um an Ort und Stelle Studien zu machen, war das Ergebnis eine Unzahl anonymer Bataillen, ähnlich wie jene von Monti (il Brescianino), Spolverini oder Stom. Mildorfers Lösungen nehmen eine Art Zwischenstellung ein. In den bisher bekannten Gemälden dieses Genres stellt er zwar eindeutig definierbare Truppen mit korrekt gezeichneten Uniformen und, soweit sichtbar, richtig wiedergegebenen Emblemen dar, aber es fehlt jede Heroisierung einer bestimmten Schlacht oder einer Heldenfigur im konkreten Geschichtsablauf. Vielmehr geht es ihm um die

Schicksale der einzelnen Beteiligten, die, teilweise ohne ihr Wollen, in den Sog des grausamen Geschehens gezogen sind. Da auf den ersten Blick nicht sofort ins Auge springt, welche Seite der Kampfhandlung verherrlicht oder beklagt werden soll, sind seine Bilder nicht eindeutig kommemorativ zu nennen. Auch wenn erkenntlich ist, daß es sich bei Mildorfer um Szenen aus dem Österreichischen Erbfolgekrieg handelt, wenn man die Panduren des Freiherrn von der Trenck durch ihre Uniformen identifizieren kann, ist die Schilderung von zeit- und ortsungebundenem Leid und Elend des Krieges das vordergründigste Anliegen dieser ergreifenden Bilder. Insofern erfaßte Mildorfer die moralische Dimension von Schlachtenmalerei lange, bevor Sulzer sie in seiner „Allgemeinen Theorie der Schönen Künste“ postuliert hatte.

Biermann, 1914 von den Bildern des damals anonymen „Pandurenmalers“ in einer Weise überrascht, sah in ihnen sowohl den „Abschluß der seit dem Dreißigjährigen Krieg besonders geübten und geschätzten Schlachtenmalerei, als deren wichtigster Vertreter Rugendas erschien“, als auch die Vorwegnahme der erschütternden Revolutionsbilder eines Goya. Die überaus affektgeladene Darstellungsweise deutet für ihn auf einen Maler hin, der die Szenen unmittelbar miterlebt haben muß. Es ist jedoch nicht bekannt, daß Mildorfer jemals dem Freicorps der Wiener Akademie angehört hat, wie beispielsweise sein Bildhauerkollege und Freund Balthasar Moll, und auf diese Weise vielleicht direkter Zeuge der Kriegsgeschehnisse hätte werden können. Wahrscheinlich verabscheute er den Krieg und stellte deshalb so aufwühlende Bilder dar, die ohne jede Glorifizierung das Martirium auffassen. Mit Sicherheit wissen wir, daß er sich sowohl 1741 als auch 1742 in Wien aufgehalten haben muß, um am 22. März 1741 bzw. am 9. November 1742 seinen jeweiligen Akademiepreis in Empfang zu nehmen. Um einen Eindruck von den exotischen Hilfstruppen aus Slavonien zu bekommen, bot sich den Wienern am 27. April 1741 Gelegenheit, als der Pandurenführer Franz Freiherr von der Trenck sein Korps auf dem Marsch nach Schlesien in Wien auf der Favorita vor Kaiserin Maria Theresia defilieren ließ. Im Wiener Diarium ist ausführlich berichtet, mit welchem Enthusiasmus die Wiener Bevölkerung diese fremdartigen Verbündeten als letzten Anker ihrer Hoffnung bejubelte und bestaunte. Mildorfer hatte also auch in Wien reichlich Gelegenheit, Pferdmaterial, Uniformen, Bewaffnungen sowohl wie Eigenheiten in Physiognomie und Bekleidung der Panduren fernab vom Kriegsschauplatz zu studieren. Außerdem funktionierte die Berichterstattung auch im 18. Jahrhundert über das Medium der Druckgraphik erstaunlich prompt.

Der Augsburgische Kupferstecher Martin Engelbrecht (1684–1756), seit 1719 Inhaber des kaiserlichen Privilegs, war einer der meistbe-

schäftigten Großverleger nicht nur Augsburgs, sondern des gesamten deutschen Sprachraumes. Ihm bot sich im Österreichischen Erbfolgekrieg die ideale Gelegenheit, Zeitgeschichte unter das Volk zu bringen. Neben seiner Folge von Bildnissen der Heerführer dieses Krieges waren es besonders Darstellungen der von Kaiserin Maria Theresia in ihrer aussichtslosen Situation gegenüber Preußen und seinen Verbündeten herangezogenen Hilfsvölker aus Ungarn, Kroatien und Slavonien, die das Interesse des Publikums bannten. Husaren, Dragoner, Tolpatschen, irreguläre Truppen und vor allem die berühmtesten Panduren zogen das verängstigte Volk in einer Mischung aus Staunen und Schrecken besonders an. Die Folge von einhunderteinundfünfzig Kupferstichen, die unter dem Titel „*Theatre de la Milice Etrangere. Schaubühne verschiedener in Teutschland bishero unbekannt gewester Soldaten von ausländischen Nationen*“ 1742 in Augsburg erschienen war, diente schon im selben Jahr als Vorlage für weitere Stichwerke in Frankreich, England und den Niederlanden²¹. Aufschluß über Autorschaft von Entwurf und Vorzeichnung geben nur einige Blätter aus der Feldherrnserie (Georg Philipp Rugendas d. Ä. und Johann Wolfgang Baumgartner) und die letzten neun Stiche der „*Milice Etrangere*“ (Gennaro Basile).

Mildorfers Tafeln aus dem Steinwendhof sind in enger Anlehnung an die „*Milice*“ entstanden. Wie auf einer schmalen Galerie unter gemaltem, halbrundem Segmentbogenabschluß stehen die teilweise direkt von Engelbert übernommenen Figuren vor einem einfarbigen Hintergrund. Die landschaftlichen und architektonischen Details der Stichserie fehlen hier ganz, ebenso jedes erzählerische Element. Bei aller Derbheit in der Darstellung dieser stämmigen Krieger mit wettergegebter Haut, schwarzfunkelnden Augen und wildem Haar oder Zopf erkennt man den sicheren und großzügigen Duktus von Mildorfers Hand. Ein *Varesdiner Tambour* (Abb. 6) in rotem Umhang, die Trommel am Rücken, die Füße in seltsamem Schnürschuhwerk, ist am Marsch dargestellt. (Im Stich sind rechts und links kleine Landschaftsausschnitte). Ein *ungarischer Tolpatsch* (Abb. 8) mit einem über bloßer Brust verschürzten Wams raucht seine lange Pfeife. Ein *raitzischer Räuber* mit roter Kappe in weißem Umhang mit breitem Schulterkragen steht im Profil, und ein *gemeiner Pandur* (Abb. 9) mit der rotweißen Standarte hält mit dem starren Blick eines Raubvogels Ausschau. Ohne jedes Raffinement sind Gesichter und Hände mit wenigen, breiten Pinselschlägen hingelegt, und doch wird man gerade in den derben Händen und den mit weißen Glanzlichtern betonten Augen an Mildorfers Akademiepreisstück von 1742, *Kain erschlägt seinen Bruder Abel*, erinnert. Die gekonnt hingeworfenen Weißhöhungen an Gewand und Waffen verraten einen Künstler, der auch zu subtileren Formen fähig ist. Das



Abb. 13: Joseph Ignaz Mildorfer, „*Hl. Leopold*“, um 1745, Öllw., 64 × 48 cm; Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Inv.-Nr. 2077 (Foto: Museum).

Portrait des *Freiherrn von der Trenck* (?) (Abb. 7) nimmt in einer unbefangenen Art einige Eigenheiten des *hl. Leopold* im Ferdinandeum, Innsbruck, vorweg (Abb. 13). Zu vergleichen sind insbesondere die etwas gezielte Handhaltung und die graphische Darstellungsweise von Schärpe und Säbel durch Weißhöhungen.

Offenbar gab es einen guten Markt für Mildorfers Panduren, Tolpatschen und „*Grenzer*“, denn wir kennen heute neben den zwölf Neustifter Holztäfelchen bereits sieben weitere Exemplare, die, in Anlehnung an Engelbrechts „*Milice*“ in Öl gemalt, Zeugnis vom breiten Interesse an diesem Stück Zeitgeschichte geben. Auf der Maria-Theresien-Ausstellung in Halbturm 1980 waren fünf Tafeln aus dem Besitz des Historischen Museums Zagreb ausgestellt. Im Katalog als Werke eines unbekanntens Malers des 18.

Jahrhunderts bezeichnet (35,5 × 22,8 cm), haben sie dieselbe gemalte Umrahmung wie jene aus Neustift und verraten eindeutig die gleiche Autorschaft, wenn nicht sogar Herkunft²². Sie wurden vom Heimatmuseum Lienz 1872 in Innsbruck von einem Uhrmacher Tschurtschenthaler erworben und gelangten von dort offenbar nach Zagreb. Außerdem sind in Innsbrucker Privatbesitz zwei weitere Tafeln (35,5 × 23 cm) aufgehoben. (Unter den neunzehn bisher bekannten Tafeln gibt es Wiederholungen nach denselben Vorlagen). Als Kuriosität sind die kleinen Täfelchen eine interessante Ergänzung zu Mildorfers Werk, fernab von Akademie- und höfischen Auftraggebern. In Erfüllung ihrer Aufgabe als Zeitdokument sind sie plakativ, ungewungen und naiv, aber trotzdem, bei aller Anlehnung an die Vorlagen, originell in der großzügigen Ausführung und der kraft-



Abb. 14: Joseph Ignaz Mildorfer, „Bileam“ (aus der Serie der vier Andachtsbilder), Öl/Lw., Diözesanmuseum Brixen (Foto: Museum).

vollen Farbigkeit. Mit dem Erscheinungsjahr der *Milice* 1742, als terminus ante und 1744, als sehr wahrscheinlichem Datum für Mildorfers Anwesenheit in Neustift, sind sie zeitlich gut eingerahmt. In der erhaltenen, das Hauptaltarblatt der Stiftskirche betreffenden Korrespondenz scheint zwar ausschließlich Mildorfers Vater als Vermittler für den in Wien weilenden Sohn und als Überbringer von dessen Altarblatt auf, doch ist anzunehmen, daß sich der Künstler selbst im Sommer 1744 zur Aufstellung seines Werkes in Neustift eingefunden hat.

Wir wissen nichts Näheres über die Entstehungsgeschichte von Mildorfers dramatisch-realistischen Schlachtenbildern, aber die ungehemmte Spontanität der Darstellung, in der die Identifikation des Malers mit dem

Opfer durchbricht, deutet nicht auf ein Auftragswerk hin, sondern eher auf die persönliche Auseinandersetzung des empfindsamen Malers mit dem als Martyrium verstandenen Krieg. Auch heute noch erzielen die martialischen Themen aus Mildorfers Frühwerk ihre Wirkung durch den tieferfühlten, persönlichen Ausdruck des jungen Künstlers, bevor er sich durch zunehmende Verpflichtungen in Wien anderen, mehr akademischen und höfischen Aufgabenbereichen zuwandte.

Anschrift der Verfasserin:

Dr. Elisabeth Leube-Payer
196, Hemlock Court
Palo Alto CA. 94306, U.S.A.

Anmerkungen

- (1) Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Leipzig 1771–1774, 1786, 1792. S. 55.
- (2) Johann Georg Sulzer, vgl. *Anm. I*. S. 299.
- (3) A. Roschmann, *Tyrolis Pictoria et Statuaria*, Innsbruck, Pars II, 1755, S. 39.
- (4) Archiv der Akademie der bildenden Künste, Wien, Verwaltungsakten, 1745.
- (5) *Ebenda*, 1751, 1754, 1757.
- (6) Quellen zitiert bei E. Leube-Payer, *Josef Ignaz Mildorfer*, in: *Belvedere . . .*
- (7) Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Oberhofmeisteramt, Hofparteiprotokolle und Akten, 1741–1776. Zitiert bei: F. Hadamovsky, *Wien, Theatergeschichte. Geschichte der Stadt Wien*, Bd. III. 1988, S. 205.
- (8) Österreichisches Staatsarchiv, Wien, Hofkammerarchiv, *Theatralkassa*, Nr. 368–371.
- (9) J. A. von Lemmen, *Tirolisches Künstlerlexikon*, Innsbruck 1830.
- (10) G. Biermann, *Deutsches Barock und Rokoko. Jahrhundert-Ausstellung Deutscher Kunst 1650–1800*, Darmstadt 1914, Leipzig 1914.
- (11) K. Rossacher, *Der Tiroler Barockmaler Josef Ignaz Mildorfer in neuer Sicht*, in: *Alte und moderne Kunst*, 123, Salzburg 1972.
- (12) Dr. Karl Gruber, *der die Tafeln „scherzi“ nennt, sei für seine Gespräche gedankt*.
- (13) J. Kronbichler, *Michael Angelo Unterberger, 1695–1758*, Salzburg 1995. S. 24.
- (14) A. Morassi, *Guardi, Antonio e Francesco Guardi, Venedig, o. D. (1973?)*, S. 102, Abb. 161 und 162.
- (15) A. Morassi, *Guardi, tutti i disegni di Antonio, Francesco e Giacomo Guardi, Venedig*, 1975, S. 35. Abb. 161, 162, *Tafel II. Bd. I*.
- (16) A. Morassi, *siehe Anm. 12*, S. 63.
- (17) *Dokumente über Anzahlung (1743) und Quittung für ausgeführte Arbeit (1744) veröffentlicht bei: E. Eccel, Josef Ignaz Mildorfer und das Hochaltarblatt von Neustift bei Brixen*, in: *Cultura Atesina*, 17, 1963, S. 43.
- (18) E. Leube-Payer, *Josef Ignaz Mildorfer und sein expressiv-malerischer Stil*, in: *Belvedere, Zeitschrift für bildende Kunst*, Heft 1/2000.
- (19) Brigitte Kuhn, *Der Landschafts- und Schlachtenmaler Francesco Casanova (1727–1803)*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 37, Wien, Köln, Graz, 1984, S. 95.
- (20) Liselotte Popelka, *Schlachten, Schlachten*, in: *Eine Ausstellung der Gemäldesammlung mit dem Institut für Bildnerische Erziehung*, Wien 1984.
- (21) Liselotte Popelka, *Martin Engelbrecht und die Hilfsvölker Maria Theresias*, *Ausstellungskatalog: Maria Theresia als Königin von Ungarn*, Halbturm 1980, S. 50.
- (22) *Vgl. Anm. 21*, S. 181, *Kat.-Nr. 132*.