universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Johann Cimbal in Österreich. Wiener Werke 1749 – 1778.

verfasst von

Patricia Rikal

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 315
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Diplomstudium Kunstgeschichte
Betreut von:	Ao. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich zunächst ganz herzlich bei meiner Betreuerin Ao. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel bedanken. Sie stand mir stets mit Anregungen und Hilfestellungen zur Seite und fand, trotz ihrer zahlreichen Zuständigkeitsbereiche am Institut für Kunstgeschichte, immer Zeit für mich.
Den Mitarbeitern der Abteilung für Öffentlichkeitsarbeit bei den Barmherzigen Brüdern in Wien, aber auch allen anderen, die mich bei meinen Recherchen vor Ort freundlich unterstützt haben, möchte ich ebenfalls meinen Dank aussprechen.

Ganz besonders möchte ich jedoch meiner Familie danken. Auf meinem Weg durch das Studium stand sie mir mit Rat und Tat zur Seite und war stets darum bemüht, mich in jeder Hinsicht zu fördern. Ohne die Hilfe meiner Eltern hätte ich eine universitäre Ausbildung nicht finanzieren können und ohne die aufbauenden Gespräche mit meiner Schwester wäre manch eine Niederlage schwieriger zu meistern gewesen.

Mein Dank gilt ebenso meinen engsten Freunden Teresa Hofer, Flora Petri und Martin Klomfar. Sie waren mir während meiner Studienzeit immer eine Stütze und fanden stets motivierende Worte für mich.
Abschließend möchte ich mich besonders bei meinem Freund Oliver Capuder für seine Unterstützung bedanken. Er hat mich, so oft es ihm möglich war, bei meinen Recherchen mit seiner Fotokamera begleitet und mir in den letzten Monaten viel Verständnis entgegengebracht.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 1

2. Forschungslage 4

3. Leben und künstlerisches Umfeld 9

3.1 Biographische Angaben 9

3.2 Kulturhistorischer Entstehungskontext 12

3.3 Cimbal an der Wiener Akademie der bildenden Künste 13

4. Johann Cimbal – Gesicherte Werke in Österreich 17

4.1 Gesicherte Gemälde in Wien 17

4.1.1 Die heilige Anna bei den Barmherzigen Brüdern 17

4.1.2 Der heilige Sebastian in der Pfarrkirche Oberlaa 19

4.2 Gesicherte Gemälde in Burgenland und Niederösterreich 21

4.2.1 Christus als Retter der Seelen in Markt Allhau 21

4.2.2 Die Darstellungen des heiligen Paulus und Petrus in Zwettl 22

4.2.3 Die heilige Anna in der Pfarrkirche Drassburg 24

4.3 Eigenschaften der gesicherten Werke 25

5. Allgemein anerkannte Zuschreibungen in Wien 28

5.1 Das Hauptaltarbild in der Konventkirche der Elisabethinen 28

5.2 Werke im Konvent der Barmherzigen Brüder 31

5.2.1 Altarbilder in den Seitenkapellen der Konventkirche 32

5.2.2 Das Letzte Abendmahl im Refektorium 33

5.2.3 Weitere Gemälde in der Sammlung des Konvents 36

5.3 Die Ausstattung der Franziskus Regis Kapelle in der Kirche am Hof 37

5.4 Zusammenfassung der Ergebnisse 39

6. Umstrittene Zuschreibungen in Wien 42

6.1 Die heilige Dreifaltigkeit – Pendant zum Heiligen Sebastian? 42

6.2 Das Hauptaltarbild der Pfarrkirche Oberlaa 43

6.3 Die Apothekenausstattung bei den Elisabethinen und den Barmherzigen Brüdern in Wien – ein Vergleich 47

6.3.1 Werkanalyse – Die Wandmalereien bei den Elisabethinen 48

6.3.2 Werkanalyse – Die Wandmalereien bei den Barmherzigen Brüdern 52

6.3.3 Gegenüberstellung und eigene Schlussfolgerungen 54

7. Einflüsse, Umkreis und Vorbilder – Beispiele anhand der Wiener Werke 56
7.1 Die italienische Malerei als Konstante im Werk Cimbals und ihre Übermittlung in Österreich 57
7.1.1 Der Akademische Formenschatz - Paul Troger und Michael Angelo Unterberger 57
7.1.2 Franz Anton Maulbertsch und Cimbal? 63
7.1.3 Bartolomeo Altomonte – Verwandtschaft in Geist und Bild 65
7.4.4 Der Einfluss Daniel Grans und die Wandmalereien in der Elisabethinenapotheke 67
7.2 Die Künstlerpersönlichkeit Johann Cimbal im Kontext ihrer Zeit 69
7.3 Zusammenfassung der Ergebnisse 71
8. Schlussbetrachtung 74
8.1 Resümee 74
8.2 Ausblick 77
9. Werkkatalog 79
10. Literaturverzeichnis 88
11. Abbildungsteil 94
11.1 Abbildungsnachweis 94
11.2 Abbildungen 96
12. Anhang 137
12.1 Abstract 137
12.2 Lebenslauf 138

1. Einleitung

Trotz aktiver Bemühungen und vieler neuer Ergebnisse auf dem Gebiet der Maulbertsch – Forschung, finden sich einige Künstler aus dessen Zeit und Umkreis, denen bisher nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt werden konnte. Die Künstlerfamilie Cimbal, allen voran der aus Wagstadt[1] stammende, in Wien lebender Maler Johann Ignaz Cimbal[2], zählt zu diesen.
Im Laufe des 18. Jahrhunderts schuf er vorwiegend als Fresken[3]- und Altarbildmaler zahlreiche Werke in den habsburgischen Ländern Österreich, Böhmen, Mähren und Ungarn.[4] Darüber, dass er ebenso als Portraitmaler und Grafiker gearbeitet hat, gibt eine kleine Anzahl erhalten gebliebener Portraitdarstellungen und Radierungen Hinweis.[5] Bis auf wenige Ausnahmen beschäftigt sich Cimbal mit der Darstellung christlicher Bildinhalte. Alle uns bekannten Werke entstanden für die Ausstattung von Kirchen-, Klöster- und bischöflichen Palastanlagen.

In der deutschsprachigen Literatur des Öfteren erwähnt, existieren doch nur wenige ausführlichere Arbeiten, die sich mit dem Werk Johann Cimbals auseinandersetzen. Immer wieder finden sich kurze Beiträge oder einzelne Passagen zur Person oder bestimmten Werken des Künstlers. Seit der Publikation von Lubomír Slavíček 1979,[6] die die wichtigsten Ergebnisse der Cimbal-Forschung beinhaltet, kam es bisher zu keiner weiteren, umfassenderen Auseinandersetzung mit dem Künstler.

---

[1] Bílovec, zu Deutsch „Wagstadt“, ist eine Stadt im heutigen Tschechien.
[2] Der Künstler scheint auch unter folgenden Namen auf: Czimbal, Johann Ignaz – Zimbal, Johann – Zimbal, Ignaz – Cimbal, Ignaz – Cimbal, Quirin Johann – Cimbal, János – Cymbal, János – Cymbal, János Ignácz – Cimbal, Johann Ignatz – Cimbali, Johann – Zymbal, Johann. – Vgl. JÁVOR 1998, S. 228.
[3] Die Bezeichnung „Fresko“ ist problematisch, da Cimbal, wie auch andere Zeitgenossen, seine Malereien oftmals in Tempera-Technik oder einer Mischung aus Fresko- und Temperamalerei ausgeführt hat. Daher ist die Bezeichnung als Überbegriff für Wandmalereien im Allgemeinen zu verstehen. Wurde mit Hilfe von Restaurierungsgutachten bereits eine bestimmte Technik ermittelt, wird diese im Text ausdrücklich erwähnt.
[4] Jene Werke werden aufgrund belegbarer Quellen oder aus stilistischen Gründen Cimbal zugeschrieben. Für eine Auflistung der bisher erfassten Werke siehe JÁVOR 1998, S. 228-229.
[5] Zur Portraitmalerei Cimbals siehe SLAVÍČEK 1999, S. 108-112. – Zum Druckgrafischen Werk siehe SLAVÍČEK 1999, S. 97-116.
[6] Siehe SLAVÍČEK 1979, S. 159-165.

Dem Wunsch nach einer allumfassenden, wissenschaftlichen Arbeit kann auch ich nicht nachkommen, da es mir vor allem ein großes Anliegen war, mich mit dem Maler und seinen wenig beachteten Werken in Wien auseinanderzusetzen. Diese Arbeit soll daher einen kleinen, aber fundierten Beitrag auf dem Gebiet der Cimbal-Forschung leisten.

Ein Überblick über bereits verfasste Abhandlungen zum Leben und Werk des Künstlers, sowie eine kritische Auseinandersetzung mit dessen Inhalten und Angaben, sollen Ausgangspunkt für meine wissenschaftliche Arbeit zu diesem Thema sein.

Da Wien trotz der vielen Reisen im habsburgischen Österreich eine große Rolle im Leben des Künstlers spielt, möchte ich das Hauptaugenmerk vor allem auf sein Schaffen in Wien richten. In jener Stadt befanden sich sein Wohnsitz, seine Familie und die Wiener Akademie der bildenden Künste, an der er Schüler war.

Die Akademie und dessen Umfeld waren prägende Faktoren in der künstlerischen Entwicklung Cimbals. Es lohnte sich daher für meine Arbeit genauer auf jenen Lebensabschnitt des Malers einzugehen. Unweigerlich bot das Werk einiger Zeitgenossen und Lehrer Anhaltspunkte und Inspiration für das eigene Schaffen.

Ein weiterer Schwerpunkt meiner Arbeit liegt in der Diskussion bisheriger Zuschreibungen an Cimbal. Viele davon, die sich bisher aus der Auseinandersetzung mit Cimbal ergeben und überdauert haben, erscheinen plausibel. In einigen Fällen wird an der Autorschaft Cimbals dennoch gezweifelt. Zum Teil gelten aber auch manche der Werke nach wie vor als anonym, womit deutlich wird, dass die Zuschreibung an Cimbal bisher keinen Eingang in der öffentlichen Wahrnehmung gefunden hat.

Mit Hilfe der gesicherten Werke Cimbals in Österreich und deren eingehender Erfassung möchte ich mich erneut mit jenen Zuschreibungen auseinandersetzen. Die Arbeiten Cimbals außerhalb des heutigen Österreichs stellen dabei selbstverständlich auch einen weiteren Orientierungspunkt dar.

Eine Untersuchung möglicher Einflüsse sowie eine kritische Auseinandersetzungen mit bisherigen Zuschreibungen und Werkangaben der „Wiener Werke“ stellen demnach einen essenziellen Beitrag bei der Erfassung der Künstlerpersönlichkeit Johann Cimbals dar. Den Fragen nach der Position, die Cimbal anderen Künstlern

seiner Zeit gegenüber einnimmt und seinen stilistischen Eigenheiten gilt es in dieser Arbeit ebenfalls nachzukommen.

Wie Garas und Slavíček bereits bemerkten, wurde dem Großteil der österreichischen Werke bisher wenig Beachtung geschenkt.[7] Einige Arbeiten wurden bisher nicht in ihren Grunddaten erfasst. Mit dem erarbeiteten Wissen habe ich einen Werkkatalog der Wiener Werke erstellt. Dieser umfasst zwar nur einen kleinen Ausschnitt des Gesamtoeuvres des Künstlers, soll aber als Basis für weitere Forschungsarbeiten zu diesem Thema dienen. Abschließend möchte ich auch auf jene Bereiche hinweisen, die in dieser Arbeit vernachlässigt oder nur teilweise angesprochen wurden. Fragen, die nach heutigem Wissensstand leider offen bleiben müssen, sowie auch spannende Ansätze, denen es in Zukunft nachzuforschen gilt, sollen ebenfalls ihre Erwähnung finden.

[7] Vgl. SLAVÍČEK 1979, S. 159, S. 165. – GARAS 1955, S. 320.

2. Forschungslage

Es lässt sich zeigen, dass Cimbal, wie viele andere Künstler seiner Zeit, erst wiederentdeckt und neu erfasst werden musste. Da ein Großteil aller Beiträge älter als zehn Jahre ist, lohnt es, einen Blick auf vergangene Einschätzungen zu werfen und diese aus heutiger Sicht innerhalb dieser Arbeit neu zu bewerten.

Betrachtet man die Untersuchungen der letzten fünfzig Jahre, so kommt es bezeichnenderweise im Rahmen der Maulbertsch-Forschung zu einigen Beiträgen. Autoren wie Klára Garas, Lubomír Slavíček, Anna Jávor oder László Kostyál setzten sich mit dem Werk Cimbals näher auseinander und versuchten Klarheit über Lebensumstände und Wirken des Künstlers zu schaffen. Eine Vielzahl seiner Arbeiten befindet sich im heutigen Ungarn und Tschechien, weshalb es nicht verwunderlich ist, dass ein Großteil der Forschungsarbeit von Kunsthistorikern jener Länder geleistet wurde. Bedenkt man allerdings, dass sich sowohl der Wohnsitz, das Ausbildungszentrum, als auch die Familie des Künstlers in Wien befunden haben, ist es längst an der Zeit, sich auch im deutschsprachigen Raum erneut mit jenem Maler zu befassen.

Viele wichtige Eckdaten zum Leben Cimbals sind durch unterschiedliche Archivbeiträge belegt. So weiß man beispielsweise über den Geburts- und Wohnort sowie den familiären Hintergrund durch das Schülerverzeichnis der Wiener Akademie der bildenden Künste Bescheid.[8] Die Verwaltungsakten geben überdies Auskunft über die Aktivitäten und den Status Cimbals an der Akademie.[9] Angaben zum Familienstand, zu den wechselnden Wohnsitzen und letztlich auch zur Todesursache sowie dem Todeszeitpunkt, finden sich in den Pfarrmatrikeln der Pfarre Leopoldstadt und in verschiedenen Archiven der Stadt Wien.[10] Anzumerken ist hier, dass der tschechische Kunsthistoriker Lubomír Slavíček außerordentlich zur Quellenforschung beigetragen hat, indem er alle Fakten in seinem Beitrag „Poznámky k životu a dílu Johanna Cimbala“ von 1979 publizierte.[11]

---

[8] Vgl. WIEN, ARCHIV DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE WIEN, Schülerverzeichnis, Bd. 1a, 1742, S. 220.
[9] Vgl. WIEN, ARCHIV DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE WIEN, Verwaltungsakten, Schachtel 2, Folio 164 -165.
[10] Vgl. WIEN, ARCHIV DER STADT UND DES LANDES WIEN, Magistratische Verlassenschaftabhandlungen 2, Nr. 617; Heirats-Contract 1796; Totenbeschauprotokoll 1795.
[11] Siehe SLAVÍČEK 1979, S. 159-165.

Eben diese wichtigen Angaben fehlten allerdings bis in die 1970er Jahre. Bei meinen anfänglichen Recherchen in diversen Lexika, musste ich feststellen, dass zum Teil sehr unterschiedliche Informationen zum Leben und Schaffen Cimbals existieren.

Georg Caspar Nagler verzeichnet im „Neuen Allgemeinen Künstlerlexikon“ von 1835 zwei Maler und Radierer mit dem Namen „F.“ und „J.J“ Zimbal/Zimbali.[12] Er gibt an, dass beide wahrscheinlich aus Breslau stammen und „J.J.“ vermutlich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts lebte.[13] Vier Druckgrafiken erwähnt er namentlich.[14]

Josef Wastler erwähnt im „Steirischen Künstlerlexicon“ von 1883 einen „Johann Cimbol“, von dem die Fresken in Neukirchen bei Cilli aus dem Jahr 1795 stammen sollen.[15] Übernommen wurden diese Angaben viele Jahre später von Rudolf List für das Lexikon „Kunst und Künstler in der Steiermark“ von 1967.[16]

Hans Tietze listet 1912 im „Allgemeinen Lexikon der bildenden Künstler“ einen Maler Namens „Cimbal (Zimbal) Johann (Ignaz)“ auf. Werke in Stuhlweißenburg[17], Neunkirchen sowie in Leopoldau in Wien schreibt er jenem Künstler zu und merkt an, dass er 1821 noch am Leben gewesen sei.[18] Er fügt außerdem hinzu, dass es weitere Werke in Propstdorf, Oberlaa, Zwettl und bei den Barmherzigen Brüdern in Wien gäbe.[19]

Das Hochaltarbild der Wiener Elisabethinen im dritten Bezirk bringt er aus stilistischen Gründen mit dem Künstler „Quirin Johann Cimbal“ in Verbindung, der das Altarbild in Markt Allhau signiert hat.[20] Da das Bild bei den Elisabethinen zu dieser Zeit in das Jahr 1711 datiert wird,[21] handelt es sich laut Tietze daher um einen

---

[12] Vgl. NAGLER 1914, S. 274 (unveränderter Abdruck von 1835).

[13] Namentlich: Jesus Christus in der Glorie von Engeln, signiert mit „J. J. Zimbali V.“ – Die Himmelfahrt Christi, signiert mit „Zimbal in V.fe“ – Die Auferstehung Christi, signiert mit „J. Zimbal V. fe“ – Die drei Künste der Malerei, Architektur und Plastik, signiert mit „Zimbal in.V.fecit“. – Vgl. NAGLER 1914, S. 274 (unveränderter Abdruck von 1835).

[14] Vgl. NAGLER 1914, S. 274-275 (unveränderter Abdruck von 1835).

[15] Vgl. WASTLER 1883, S. 12.

[16] Vgl. LIST 1967, S. 72.

[17] Die Stadt liegt heute in Ungarn und wird unter dem Namen Székesfehérvár geführt.

[18] Vgl. TIETZE 1989, S. 604 (unveränderter Abdruck von 1912).

[19] Vgl. Ebendort, S. 604.

[20] Vgl. Ebendort, S. 604.

[21] Eine Datierung in das Jahr 1711 scheint bereits 1823 bei Franz Böckh auf. Vgl. BÖCKH 1823, S. 247. – Diese Datierung bezog sich ursprünglich eventuell auf das Seitenaltarbild des heiligen Livinius, welches die Signatur „Joann Georg Baumgarttner fecit 1711“ trägt. Vgl. WEISSENHOFER 1948, S. 361-362.

älteren Maler der Familie Cimbal.[22] Anselm Weissenhofer hält diese frühe Datierung in seinem Beitrag „Die künstlerische Ausstattung von Wiener Apotheken der Barockzeit“ aus dem Jahr 1948 für unmöglich.[23] Nicht nur aus stilistischen Gründen, sondern auch, weil der Neubau des Klosters erst 1749 vollendet wurde. Das Altarbild musste dem erhöhten Presbyterium der neu geweihten Kirche genau angepasst werden[24] – ein Entstehungszeitpunkt des Altarbildes vor 1749 und der Verweis Tietzes auf einen älteren Maler namens Cimbal sind demzufolge hinfällig.[25] Slavíček und Jávor fassen die Maler „Johann Cimbal der Ältere“ und „Quirin Johann Cimbal“ daher zu einer Künstlerpersönlichkeit zusammen.[26]
Die falschen Angaben wurden dennoch 1972 von Heinrich Fuchs in das Lexikon „Die österreichische Malerei des 19. Jahrhunderts“ und von Rudolf Schmidt in das „Österreichische Künstlerlexikon“ von 1980 übernommen.[27]

Überblickt man die einzelnen Beiträge, würde die Schaffenszeit Cimbals den Angaben zu Folge vom 17. bis ins 19. Jahrhundert reichen. Anselm Weissenhofer weist bereits auf jene, stark voneinander abweichenden Angaben hin und zeigt auf, „wie viel an dem Problem „Cimbal“ noch zu sichten und zu ordnen ist“.[28] Es wird deutlich, dass bis zur Veröffentlichung der Arbeit Slavíčeks im Jahr 1979 in der deutschsprachigen, wie auch in anderssprachiger Literatur, Unklarheiten und spärliche Informationen überwiegen. Auch Klára Garas, die sich 1955 als eine der ersten mit dem Schaffen Cimbals in Ungarn auseinandersetzt, erfasst den Künstler noch nicht in seinen biografischen Daten und führt ihn als „Wiener Maler“ österreichischer Herkunft an.[29] Erst 1998, durch den ausführlichen Beitrag Anna Jávors im Allgemeinen Künstlerlexikon, wird das von Slavíček erlangte Wissen in ein deutschsprachiges Kunstlexikon aufgenommen.[30]
Gründe für diese Missverständnisse liegen einerseits in der Tatsache, dass Cimbal wie so viele Maler seiner Zeit über die Jahre in Vergessenheit geriet und erst neu erfasst werden musste. Erschwerend kam hinzu, dass mehrere Maler mit dem Na-

[22] Vgl. TIETZE 1989, S. 604 (unveränderter Abdruck von 1912).
[23] Vgl. WEISSENHOFER 1948, S. 361-362.
[24] Ebendort, S. 361-362.
[25] Ebendort, S. 361-362.
[26] Vgl. JÁVOR 1998, S.228. – SLAVÍČEK 1979, S. 160.
[27] Vgl. FUCHS 1972, S. 56. – SCHMIDT 1980, S. 334-335.
[28] Vgl. WEISSENHOFER 1948, S. 363.
[29] Vgl. GARAS 1955, S.211, S. 320.
[30] Vgl. JÁVOR 1998, S. 228-229.

men Cimbal, darunter auch ein weiterer Johann Cimbal, in Wien ansässig waren. Zudem dürften die verschiedenen Schreibweisen des Namens[31] sowie die, über weite Zeiträume datierten Werke zu jenen unterschiedlichen Angaben geführt haben.

Allgemein lässt sich sagen, dass nach wie vor vorwiegend Beiträge zu einzelnen Werken Cimbals existieren. Texte, wie die von László Kostyál über die Ausstattung der Pfarrkirche Zalaegerszeg von 1987[32] erweitern das Wissen um einzelne Werke - vor allem jener, die außerhalb Österreichs aufbewahrt werden. Das Wissen über die Wiener Werke wurde durch Slavíčeks Forschungsarbeit 1979 enorm erweitert. Ein Text, der sich gründlich mit den gesicherten wie auch ungesicherten Werken in Wien oder Österreich beschäftigt und genaue Werkangaben, Bildbeschreibungen sowie Bildvergleiche beinhaltet fehlt jedoch. Dies soll im Rahmen dieser Arbeit nachgeholt werden.

Da Cimbal Mitglied der Wiener Akademie war, scheint sein Name auch in Zusammenhang mit der Institution auf. Kurze Passagen über Cimbal finden sich daher auch in den Publikationen, die das Schaffen und Leben Michael Angelo Unterbergers zum Thema haben.[33] Unterberger, der zur Zeit Cimbals abwechselnd mit Troger als Rektor wirkte, hatte erheblichen Einfluss auf Cimbal. Dies soll jedoch an anderer Stelle meiner Arbeit näher erörtert werden.

Ebenso existieren interessante Anmerkungen zu einzelnen Werken Cimbals in den Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte von 1983, wo Anna Petrová-Pleskotová Cimbal in Verbindung mit dem Thema „Wien und der europäische Barock“ untersucht.[34] Wie das Schaffen Cimbals in diesem Kontext zu sehen ist und welchen Platz er innerhalb diesem einnimmt, möchte ich ebenfalls in einem eigenen Kapitel meiner Arbeit näher ausführen.

Die neuesten Erkenntnisse liefert einmal mehr Lubomír Slavíček. In seinem Beitrag „Johann Cimbal as etcher“ in „Ex fumo lucem, Baroque studies in honour of Klára Garas“ von 1990 setzt er sich mit den Druckgrafiken Cimbals auseinander und weist so auf neue Aspekte in dessen Kunstschaffen hin.[35]

Das Interesse an der Kunst Johann Cimbals, wie auch an einigen anderen Künstlern seiner Ära, konnte – wie gesagt – im Zuge der Maulbertsch-Umkreis-

[31] Vgl. Anm. 2.
[32] Vgl. KOSTYÁL 1987, S. 179-189.
[33] Vgl. KRONBICHLER 1995, S. 47.
[34] Vgl. PETROVÁ-PLESKOTOVÁ 1986, S. 113.
[35] Vgl. SLAVÍČEK 1999, S. 97-116.

Forschung neu geweckt werden. Schon in der Vergangenheit wusste man um das „nicht unrühmliche Dasein“ des Malers, wie Nagler 1835 schreibt.[36] Als „interessanter Vertreter der Wiener Rokokomalerei“ bezeichnet ihn Slavíček 1979 und auch Kostyál führt ihn als „gesuchter, berühmter Maler“ an.[37] Trotz der lobenden Worte weist man unterdessen, oft zu Recht, auf seine Neigung zur Wiederholung und auf eine gewisse Phantasielosigkeit hin.[38] Da Cimbal die Akademie in Wien besuchte und wie zahlreiche seiner Künstlerkollegen vermehrt in den Provinzen des Habsburger Reiches arbeitete, sieht man, seit dem Beitrag Klára Garas von 1955, in seinen Arbeiten vor allem ein weiteres Bindeglied zwischen der Wiener Malerei und der heimischen Malerei in den Provinzen.[39] Diese Feststellung und eigene Überlegungen zur Rolle Cimbals in der österreichischen Kunstgeschichte möchte ich ausführlich im Kapitel „Die Künstlerpersönlichkeit Johann Cimbal im Kontext ihrer Zeit“ diskutieren.

[36] NAGLER 1914, S. 274 (unveränderter Abdruck von 1835).
[37] Vgl. KOSTYÁL 1987, S. 185. – SLAVÍČEK 1979, S. 165.
[38] Vgl. SLAVÍČEK 1979, S. 163. – KOSTYÁL 1987, S. 185. – JÁVOR 1998, S. 228.
[39] Vgl. GARAS 1955, S. 60-63. – SLAVÍČEK 1979, S. 163. – KOSTYÁL 1987, S. 185. – JÁVOR 1998, S. 228.

3. Leben und künstlerisches Umfeld

3.1 Biographische Angaben

Der Zeitraum zwischen Johann Ignaz Cimbals Geburt im Jahre 1722 und dem Jahr 1742 ist kaum dokumentiert.[40] Denn erst 1742 scheint ein gewisser „Cimbal Joan aus Wagstadt in Schlesien“ im Schülerverzeichnis der Wiener Akademie für Malerei, Bildhauerei und Architektur auf.[41] Weitere Angaben des Verzeichnisses beziehen sich auf den Stand seines Vaters, der laut Protokoll Zimmermann war, und auf den Wohnort, der im Register mit „bey denen barmherzigen“ angegeben wird.[42] Wann und aus welchem Grund Cimbal von Wagstadt nach Wien zu den Barmherzigen Brüdern in der Leopoldstadt gelangte, ist nicht bekannt. Im Konvent existieren dazu keine schriftlichen Dokumente. Doch laut mündlicher Überlieferung habe zu jener Zeit ein Laienbruder im Konvent gewohnt, der als Findelkind in das Kloster gekommen war.[43] Aufgrund seines Talents habe er sich eingehend der Malerei gewidmet und dem Konvent einige Werke hinterlassen.[44] Dass Cimbal kein „Findelkind“ war, geht aus den Angaben zum Vater im Schülerverzeichnis der Akademie hervor. Eventuell haben aber andere familiäre Umstände dazu geführt, dass Cimbal bereits in jungen Jahren sein Elternhaus verlassen musste. Die Bezeichnung „Findelkind“ ist in der mündlichen Überlieferung womöglich erst über die Jahrhunderte hinweg entstanden. Da kein weiterer Maler aufscheint, der zu jener Zeit bei den Barmherzigen Brüdern gelebt hat, kann man annehmen, dass es sich trotz unterschiedlicher Angaben um ein und denselben Künstler handelt.
Ob und von wem Cimbal in der Malerei vor Eintritt an der Akademie unterrichtet wurde ist nicht bekannt. Eventuell hat er in jungen Jahren während seines Aufenthaltes bei den Barmherzigen Brüdern Unterricht von einem der Geistlichen erhalten. Die Mitarbeit Cimbals in einer Wiener Malerwerkstatt wäre ebenfalls wahr-

[40] WIEN, ARCHIV DER STADT UND DES LANDES WIEN, Magistratische Verlassenschaftabhandlungen 1796, 2 / Nr. 617. Das Geburtsjahr ergibt sich aus den Angaben des Archivmaterials: „[…] an der Brustwassersucht verschieden, alt 73 Jr.:“.
[41] WIEN, ARCHIV DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE WIEN, Schülerverzeichnis 1742 , Bd. 1a, S. 220.
[42] Ebendort, Bd. 1a, S. 220.
[43] KONVENT DER BARMHERZIGEN BRÜDER 1990, S. 18-19.
[44] Ebendort, S. 18-19.

scheinlich, bedenkt man, dass zu jener Zeit ein Großteil der jungen Maler in Werkstätten beschäftigt war.[45]

In Zusammenhang mit den Barmherzigen Brüder und ihrer Bedeutung für den Künstler ist das Bild der heiligen Anna in der Annenkapelle der Klosterkirche der Barmherzigen Brüder zu sehen, das mit der Signatur „Zimbal i. VR." versehen ist. (Abb. 1, Abb. 2) Diese könnte sowohl als Ausdruck seiner Verehrung der Heiligen, als auch dem Konvent gegenüber verstanden werden, liest man die Abkürzung als „in veneratione"[46]. Denn selbst wenn das tatsächliche Verhältnis Cimbals zu den Barmherzigen Brüdern nicht vollständig geklärt werden kann, hat der Konvent zweifellos eine große Rolle im Leben des Künstlers gespielt. Weitere Werke, die heute noch bei den Barmherzigen Brüdern in Wien vorhanden sind, sowie Ausstattungen für andere Räumlichkeiten der Brüder im habsburgischen Österreich bezeugen dies.[47]

Cimbal scheint bis 1760 in den Regesten der Akademie auf. Zuletzt wird er 1760 in den „Status-Personalis"- Listen der Akademie als „assoziiertes und toleriertes Mitglied der Wiener Akademie" genannt.[48] Spätestens im Jahr 1760 scheint Cimbal jedoch nicht mehr im Konvent gelebt zu haben, denn in dieses Jahr fällt laut Matriken der Pfarrkirche Leopoldstadt auch seine Heirat mit Josefa Oblasser, einer Tochter des bürgerlichen Malers Wolfgang Oblasser.[49]

Aus dieser Ehe gingen mehrere Kinder hervor,[50] von denen jedoch nur zwei Söhne und zwei Töchter den Vater überlebten.[51] Neben dem bereits erwähnten Sohn Johann, der als Gehilfe und später auch als eigenständiger Künstler tätig war,[52]

---

[45] Der Hinweis „in condition" erscheint in den Registern der Schülerverzeichnisse der Akademie und weist auf die Mitarbeit des jeweiligen Schülers bei einem Meister/in einer Werkstatt hin. Die vielen Aufträge, die die großen Meister im Laufe des 18. Jahrhunderts in den Habsburgischen Ländern zu bewältigen hatten, brachten zahlreiche Malerwerkstätten hervor. Vgl. BUCHOWIECKI 1955, S. 92-102.

[46] Aus dem Lateinischen übersetzt: „in Verehrung".

[47] In Brno, Eisenstadt, Kuks, Linz, Nové Mesto Nad Metují und Valtice werden Cimbal Freskenausstattungen sowie Altarbilder für den Konvent der Barmherzigen Brüder zugeschrieben. Siehe dazu SLAVÍČEK 1979, S. 159. – JÁVOR 1998, S. 228.

[48] WIEN, ARCHIV DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE WIEN, Verwaltungsakten, Status Personalis 1760, S. 173.

[49] WIEN, ARCHIV DER STADT UND DES LANDES WIEN, Magistratische Verlassenschaftabhandlungen Heirats-Contract 1796, 2 / Nr. 617.

[50] 1761-1781 scheinen acht verstorbene Kinder in den Akten des Archives der Stadt und des Landes Wien auf. Vgl. SLAVÍČEK 1979, S. 159.

[51] WIEN, ARCHIV DER STADT UND DES LANDES WIEN, Magistratische Verlassenschaftabhandlungen 1796, 2 / Nr. 617.

[52] Als „Mahler in der dosenfabrik zu Perchtoldorf" verzeichnet. WIEN, ARCHIV DER STADT UND DES LANDES WIEN, Magistratische Verlassenschaftabhandlungen 1787, 2 / Nr. 687.

scheint in den Matrikeln der Leopoldstadt auch Jakob Cimbal auf. Sein Name ist ab 1796 an der Wiener Akademie verzeichnet, 1823 ist er als „akademischer Maler“ in der Leopoldstadt nachweisbar.[53] Um auch Aufträge außerhalb Wiens annehmen zu können, verreiste Cimbal wie viele andere Künstler seiner Zeit häufig. Cimbal zeigt sich äußerst anpassungsfähig und wird sowohl mit großen Freskenausstattungen als auch mit Altar- und Andachtsbildern beauftragt. Vor allem in den 1760er und 1770er Jahren erhielt er zahlreiche Aufträge in Böhmen, Mähren und Ungarn[54] - die Mitarbeit seiner Söhne war daher unentbehrlich.[55] Einige der Arbeiten, die ab den 1790er Jahren und teilweise nach 1800 entstanden, schreibt man zudem nicht mehr Johann Cimbal dem Älteren, sondern seinem Sohn Johann zu.[56] Darunter befinden sich die Werke in Neukirchen bei Cilli, wo Johann Cimbal der Jüngere laut Angaben im Wiener Landes- und Stadtarchiv auch gelebt hat,[57] sowie Wandmalereien in der Pfarrkirche Leopoldau, die allerdings übermalt wurden[58] und Fresken am Triumphbogen der Pfarrkirche St. Stephan in Probstdorf.

Wie eng das Verhältnis zu anderen Künstlerzeitgenossen war, zeigt sich an der Freundschaft Cimbals zu dem Maler Felix Ivo Leicher (1727-1812) und dem Bildhauer Raimund Sieß (1739-1811). Der etwas jüngere Leicher stammt ebenfalls aus Wagstadt.[59] Da wir nicht genau wissen wann Cimbal nach Wien gekommen ist, kann auch nicht mit Sicherheit gesagt werden, ob sie sich bereits in ihrer Heimat begegnet sind. Beide dürften sich aber spätestens über ihr Studium an der Akademie kennengelernt haben.[60] Von einer engen Freundschaft zeugt unter anderem die Tatsache, dass Cimbal und seine Frau in den Taufbüchern der Pfarre St. Ulrich als Pate von zwei Kindern Leichers aufscheinen.[61] Raimund Sieß tritt

---

[53] WIEN, ARCHIV DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE WIEN, Aufnahmsprotokoll 1797-1850, S. 425: „Cimbal [Jakob] kath 16 Jahren alt von Wien, dessen seel. Vater war ein Academ. Mahler, er wohnet in der Leopoldstadt im zartlichen Haus No : 126“. – BÖCKH 1835, S. 247: „Cimbal Jacob, akademischer Mahler. In der Leopoldstadt Nr. 161.“

[54] Für eine Auflistung der zugeschriebenen Werke außerhalb Österreichs siehe JÁVOR 1998, S. 228.

[55] Sie wird ab den 1770er Jahren vermutet und ist beispielsweise bei den Decken und Wandgemälden in Martonvásár, Ungarn bestätigt. Vgl. JÁVOR 1998, S. 229.

[56] Vgl. SLAVÍČEK 1979, S. 159. – JÁVOR 1998, S. 228-229.

[57] WASTLER 1883, S. 12. – WIEN, ARCHIV DER STADT UND DES LANDES WIEN, Magistratische Verlassenschaftabhandlungen 1796, 2 / Nr. 617: „[…], 2 gross-jährige: Johann ein Mahler in Cylla […]“.

[58] TIETZE 1908, S. 496.

[59] SCHÖNY 1970, S. 82.

[60] Leicher absolvierte seine Ausbildung am Piaristengymnasium in Freiberg/Příbor, ging danach vier Jahre in die Malerlehre bei Franz Andreas Schaffer und scheint schließlich 1751 in den Akten der Wiener Akademie auf. SLAVÍČEK 2007, S. 221-222.

[61] WIEN, ARCHIV PFARRE ST.ULRICH, Taufbücher 1763, Nr. 7; 1765, Nr. 287.

für seinen Freund Cimbal eine ähnlich vertrauensvolle Aufgabe an. Er übernimmt die „Gerhabschaft“[62], als Johann Cimbal 1795 am 27.Dezember im Alter von 73 Jahren an der sogenannten Brustwassersucht verstirbt.[63]

3.2 Kulturhistorischer Entstehungskontext

Um Cimbal als Künstler besser einordnen zu können, möchte ich einen Eindruck davon vermitteln, wodurch sich das Kunstgeschehen zu seinen Lebzeiten auszeichnete hat und in welchem künstlerischen Umfeld seine Werke entstanden sind. Wien, als Kunstzentrum der Habsburgermonarchie und der Wiener Akademie der bildenden Künste möchte ich hierbei besondere Aufmerksamkeit schenken.

Der große Einfluss der Stadt auf das Kunstgeschehen im Habsburgerreich zeigt sich bereits in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhundert.[64] Als wohl ausschlaggebendster Grund für das Aufblühen der Künste muss der Sieg über die türkischen Truppen und deren Vertreibung im Jahr 1685 gelten.[65] Ein neues Selbstbewusstsein und die Notwendigkeit, die Verwüstungen des osmanischen Militärs zu beseitigen und neue Bauwerke in den Vorstädten zu errichten, führten zunächst zu einer architektonischen Blüte.[66] Schon bald benötigte man für die neuen Palais aber auch entsprechende Kunstwerke, die diese schmücken sollten. Auftraggeber fand man demnach vermehrt in den staatlichen Reihen und bei privaten Förderern sowie auch von Seiten der Kirche.[67] Wie Buchowiecki anmerkt, gab man daher neben Altarbildern vorwiegend kirchliche oder weltliche Deckenbilder zur Dekoration der neuen Kirchen und Palais in Auftrag.[68]
Bewältigt werden konnte die Nachfrage in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts nur mit Hilfe auswärtiger Künstler. Während man am Wiener Hof den höfisch-französischen Stil in der Landschafts-, Genre- und Stillebenmalerei

---

[62] Veralteter Ausdruck für „Vormundschaft“.
[63] WIEN, ARCHIV DER STADT UND DES LANDES WIEN, Magistratische Verlassenschaftabhandlungen 1796, 2 / Nr. 617. „[…] Not: die Gerhabschaft übernimt R: Siess ein Bildhauer beim gruenen Kegel No 168 am Neubau wohnhaft.“.
[64] Vgl. GARAS 1986. S. 83. – Vgl. BUCHOWIECKI 1955, S. 70-71. – DACHS 2008, S. 7.
[65] Vgl. DACHS 2003, S. 7. – BUCHOWIECKI 1955, S. 70.
[66] Vgl. BUCHOWICKI 1955, S. 70.
[67] Ebendort, S. 70.
[68] Ebendort, S. 70.

sowie in den Historienbildern favorisierte,[69] bevorzugte man italienische Künstler bei der Ausstattung der Palais und Kirchen.[70] In Wien, sowie auch in ganz Österreich sind die zahlreichen Werke der Künstler Sebastiano Ricci, Andrea Pozzo, Martino Altomonte oder Carlo Carlone, um nur einige zu nennen, Zeugnis dafür. Deren Einfluss prägte demnach die Kunst, allen voran die Fresko- und Altarbildmalerei jener ersten Hälfte des Jahrhunderts in Wien und Österreich maßgeblich. Eine Studienreise nach Italien, wie sie viele Maler des 17. und 18. Jahrhunderts unternommen hatten,[71] ist im Falle Cimbals nicht belegt. Das Wirken der Italiener in Wien hinterließ, wie sich noch zeigen wird, dennoch erheblichen Eindruck auf sein Schaffen.

An der Wiener Akademie, an der Cimbal Unterricht nimmt, beginnt man jene Einflüsse auf unterschiedliche, eigenständige Weise umzusetzen. Wichtige Impulse gehen daher auch vom zeitgenössischen Schaffen seiner Künstlerkollegen und Lehrer an der Akademie aus.

3.3 Cimbal an der Wiener Akademie der bildenden Künste

Die von Peter Strudel 1692 initiiert Gründung einer eigenen Einrichtung für bildende Künste konnte sich erst 1726 unter Jacob van Schuppen wirklich etablieren.[72] Dieser wurde zum Direktor der neueröffneten Akademie ernannt und stand, aus kunsthistorischer Sicht, den Idealen der Pariser Académie Royale nahe.[73] Der Tod Karls VI. 1740 hatte jedoch ferner auch Auswirkungen auf das Bestehen der Akademie. Als die Abmachungen der „Pragmatische Sanktion“ nach dessen Tod bekanntermaßen missachtet wurden, sah sich die neue Herrscherin, Maria Theresia, angesichts der bevorstehenden Kriege und der daraus

---

[69] DACHS 2003, S. 7. – Vgl. BUCHOWIECKI 1955, S. 84, 85, 107-109. Die meisten Künstler, die in den Kategorien Geschichts- und Landschaftsmalerei dort erwähnt werden, stehen unter dem Einfluss französischer Malerei.

[70] Vgl. DACHS 2003, S. 7. – BUCHOWIECKI 1955, S. 76-80, S. 85-88. – RIESENHUBER 1924, S. 511.

[71] DACHS 2003, S. 11. – Zu den in Italien ausgebildeten österreichischen Malern zählen unter anderem Johann Rottmayr, Peter Strudel und Paul Troger. In vielen Fällen der darauffolgenden Generation lässt sich der Aufenthalt in Italien nicht belegen und kann nur vermutet werden. Vgl. BUCHOWIECKI 1955, S. 73, 90, 95.

[72] Vgl. LÜTZOW 1877, S. 89-90. – Nach dem Tod Strudels 1714 verlor man auch die Unterbringung und so kam es zur Auflösung der Einrichtung. Vgl. BUCHOWIECKI 1955, S. 72.

[73] Vgl. LÜTZOW 1877, S. 14-15. – BUCHOWIECKI 1955, S. 83-84.

resultierenden finanziellen Belastungen, zu Sparmaßnahmen gezwungen.[74] Daher existierte die Akademie aus finanziellen Gründen einige Jahre nicht offiziell und wurde erst 1751 wiedereröffnet.[75] Ab diesem Zeitpunkt jedoch, in den Jahren 1752 bis 1758, zeigt sich anhand des Lehr- und Rektorenstabs an der Akademie, welche Kunstauffassung verstärkt in den Vordergrund getreten war.

Bereits in den 30er und 40er Jahren entwickelten sich unter dem Einfluss der italienischen, aber auch französischen und niederländischen Schule, nach und nach immer eigenständigere Umsetzungen der ortsansässigen Künstler.[76] Neben Daniel Gran, der als Vertreter der barockklassischen Malerei gesehen werden kann,[77] konnten sich im Laufe der 40er und 50er Jahre drei weitere Künstlerpersönlichkeiten durchsetzten.

Paul Troger und Michael Angelo Unterberger übernahmen nach der Wiedereröffnung der Akademie 1751 abwechselnd bis 1758 das Rektorat, Josef Mildorfer erhielt eine Professur.[78] In ihrer Malerei zeigen sich, im Gegensatz zu den klassischen Elementen, die zu jener Zeit in vielen anderen Ländern Europas stark vertreten waren, deutliche Tendenzen zu dramatisch-expressiven Inszenierungen. Verkürzte, bewegte Figuren in expressiver Pose sowie Hell-Dunkel-Kontraste sind als Merkmale dieser Malerei zu nennen.[79] Unter Troger und Unterberger erlebt der sogenannte antiklassische Stil an der Akademie seine Blüte. Herausragende Meister wie Maulbertsch, aber auch andere Maler seiner Generation, entwickeln diese Tendenzen individuell und in unterschiedlichen Ausprägungen weiter. Unter diesen Voraussetzungen arbeitete Cimbal an seinen Werken.

Wie einige, heute wohlbekannte Maler seiner Zeit, nahm auch er an den internen Wettbewerben teil, über deren Verlauf unter anderem die Akten im Archiv der Akademie sowie die Beschreibungen Anton Weinkopfs und Carl Lützows Auskunft geben.[80] Im Jahr 1750 lieferte Cimbal erstmals ein Bild zum vorgegebenen Thema eines Akademie-Wettbewerbs ab. Es wird sich zeigen, dass die Gewinner der

---

[74] Vgl. LÜTZOW 1877, S. 26-28.
[75] BUCHOWIECKI 1955, S. 27-30. – LÜTZOW 1877, S. 30.
[76] Vgl. DACHS 2003, S. 7-10.
[77] DACHS 2003, S. 8.
[78] Vgl. WEINKOPF 1783, S. 11-12. – LÜTZOW 1877, S. 30.
[79] DACHS 2003, S. 7, S.23.
[80] Siehe WEINKOPF 1783, S. 52-53. – LÜTZWOW 1877, S. 32. – ARCHIV DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE, Prämienprotokoll 1731-1754.

Wettbewerbe jener kurzen Periode bezeichnend für die damals hochaktuelle, antiklassische Richtung an der Akademie sind.[81]

Der Gewinner des Jahres 1750 hieß Franz Anton Maulbertsch. Er erhielt den ersten Preis für seine Darstellung der „Akademie mit ihren Attributen bey den Füssen Minervens“ (Abb. 3). Daher erhielt er nicht nur eine Schaumünze im Wert von 24 Dukaten sondern auch die Befreiung von der Zunft und die Befähigung eine Werkstatt zu gründen.[82] Cimbal ging hingegen völlig leer aus.

Bei der Teilnahme 1751 mit dem Bildthema „Der israelitische Richter Yephthe opfert seine Tochter“ konnte Cimbal immerhin vier Stimmen für sich verbuchen.[83] Den ersten Platz belegt Franziskus Scoboli, den zweiten Johannes Wenzel Bergl (Abb. 4).[84]

Dieser geht schließlich als Sieger des Wettbewerbs von 1752 mit dem Thema „Job auf dem Misthaufen von seinen Freunden verspottet“ (Abb. 5) hervor, an dem Cimbal jedoch nicht teilnimmt. Er versucht sein Glück erst 1753 wieder und erhält für seine Darstellung des „Tobias heilet die Augen seines Vaters mit einer Fischgalle“ drei Stimmen der Preisrichter, die wiederum Christoph Unterberger den ersten Preis verleihen.[85]

In Bezug auf Cimbal können wir zum einen daraus schlussfolgern, wie Slavíček bereits äußert, dass Cimbal bei seinen Teilnahmen keine großen Erfolge zu Teil geworden sind.[86] Gänzlich ohne Stimmen blieb er jedoch auch nicht. Zum anderen zeigt sich anhand der prämierten Werke, dass großteils die Elemente des sogenannten antiklassischen Stils weiterhin maßgeblich waren und somit auch Impulse für das künstlerische Schaffen an der Wiener Akademie gaben.

Bedauerlicher Weise gelten alle drei Wettbewerbsarbeiten Cimbals bis heute als verschollen und können daher nicht für weitere Untersuchungen herangezogen werden. Dasselbe gilt für Cimbals Werke, die bei der Ausstellung der Wiener Akademie der bildenden Künste im Jahre 1777 im Redoutensaal gezeigt wurden.

---

[81] DACHS 2003, S. 16-23.
[82] ARCHIV DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE, Prämienprotokoll 1731-1754, S. 37. – Der Zweitplatzierte, erhielt immerhin 8 Dukaten und die Freiheit, auf eigene Hand zu arbeiten. – Ausführliche Informationen über die Gepflogenheiten bei WEINKOPF 1783, S. 52-53.
[83] Ebendort, S. 39.
[84] Ebendort, S. 39.
[85] Ebendort, S. 42.
[86] SLAVÍČEK 1979, S. 165.

Insgesamt vier Bilder, ein Engelssturz, eine Darstellung von Christus mit Maria, dem heiligen Johannes und Magdalena, eine Madonnen-Darstellung sowie ein Letztes Abendmahl sind uns lediglich per Bildinhalt und Maße bekannt.[87] Dass Cimbal eine deutlich weniger expressive Haltung einnimmt und sich nur vereinzelt an Malern wie Maulbertsch orientierte, zeigt sich aber an den erhaltenen Werken. Welche Tendenzen in seiner Malerei vermehrt zum Vorschein kamen, soll jedoch in einem anderen Kapitel meiner Arbeit näher betrachtet werden.

Als Cimbal zum letzten Mal in den Regesten der Akademie im Status „Personalis-Listen" von 1760 als „Assoziiertes, toleriertes Mitglied der Akademie" aufscheint,[88] hat bereits die Ära Martin van Meytens begonnen. Der von Maria Theresia neu bestellte Direktor der Akademie vertrat eine gänzlich andere Strömung, die schließlich in Richtung Klassizismus führte und von nun an den Ton angab.[89]

[87] KURZ 1924-1928, S. 193-198.
[88] ARCHIV DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE, Status Personalis, 1760, S. 173.
[89] DACHS 2003, S. 8. – Näheres zur Person bei LÜTZOW 1877, S. 32-35. – BUCHOWIECKI 1955, S. 103.

4. Johann Ignaz Cimbal – Gesicherte Werke in Österreich

Um eine Grundlage für die Auseinandersetzung mit bisherigen Zuschreibungen zu erarbeiten, möchte ich zunächst auf jene Werke Cimbals in Wien und Österreich näher eingehen, die durch eine Signatur oder durch Quellen als gesichert gelten.[90] Dabei handelt es sich um insgesamt fünf Gemälde.[91] Es stellte sich die Frage, welche Gemeinsamkeiten und Charakteristiken bei den in Wien, im Burgenland und in Niederösterreich befindlichen Arbeiten zu finden sind.

4.1 Gesicherte Gemälde in Wien

4.1.1 Die heilige Anna bei den Barmherzigen Brüdern

Wie bereits erwähnt, lebte Cimbal längere Zeit im Konvent der Barmherzigen Brüder in der Leopoldstadt. Eines der insgesamt zwei signierten Bilder, die ich in Wien ausfindig machen konnte, befindet sich heute noch in der Konventkirche, an die das Kloster und der Spitalstrakt anschließen. Nachdem der Orden 1614 nach Wien berufen worden war, begann man 1622 mit dem Bau der Anlage.[92] Aufgrund von Bränden und den Schäden, die durch die zweite Türkenbelagerung entstanden waren, musste das Gebäude mehrmals wiederhergestellt werden.[93]

Die Saalkirche wurde Johannes dem Täufer geweiht, der auch im Hauptaltarbild

---

[90] Eine Immaculata-Darstellung Cimbals auf einer Zunftfahne der Lebzelter, die sich laut Slavíček und Jávor im Wien Museum befinden soll, konnte nicht ausfindig gemacht werden. Vgl. SLAVÍČEK 1979, S. 165. – JÁVOR 1998, S. 228. – Bei meiner Anfrage wurde mir mitgeteilt, dass die Zunftfahne (aus dem Jahr 1781) im Inventar verzeichnet, allerdings im Depot nicht auffindbar sei. Seitens des Museums wird darauf hingewiesen, dass es sich möglicherweise um einen Kriegsverlust handelt.
Weitere Werke können Cimbal in Eisenstadt (Altarbilder in der Klosterkirche der Barmherzige Brüder: Tod des hl. Josef, Tod des hl. Franz Xaver, Hl. Johannes von Gott, Hl. Augustinus) und in Linz (Wandmalereien über dem Hochaltar der Klosterkirche der Barmherzigen Brüder: Gottvater mit Erzengel Michael) zugesprochen werden. – Vgl. JÁVOR 1998, S. 228. – Da sie jedoch nicht signiert sind, kommt ihnen bei der Erfassung der Wiener Werke wenig Bedeutung zu.

[91] Es werden sechs Werke besprochen. Obwohl in Zwettl nur das Seitenaltarbild „Wunder des heiligen Paulus“ mit einer Signatur versehen ist, besteht, aufgrund stilistischer Ähnlichkeiten kein Zweifel seitens der Cimbal-Forschung, auch im zweiten Seitenaltarbild das Werk Cimbals zusehen. Vgl. BUBERL 1911, S. 447. – SCHMIDT 1980, S. 334. – JÁVOR 1998, S. 228.

[92] DEHIO-HANDBUCH WIEN 1995, S. 2-7.

[93] Ebendort, S. 2-7.

aus dem Jahr 1736 von Daniel Gran dargestellt wird. Sie wird seitlich von jeweils vier Kapellen gesäumt, die durch rundbogige Arkaden vom Hauptschiff getrennt werden.[94] In der Annenkapelle, der dritten Seitenkapellen rechts vom Hauptaltar, hängt ein Altarbild, das die heilige Anna dabei zeigt, wie sie Maria unterrichtet.[95] (Abb. 1) Am rechten unteren Bildteil erscheint die, an einem Sockel angebrachte Signatur „Zimbal i.VR.“. (Abb. 2) Die Abkürzung wird von den Brüdern seit je her als „in veneratione“, „in Verehrung“ gelesen.[96] Diese Deutung ist durchaus plausibel. Nicht nur weil die einzelnen Buchstaben dazu passend erscheinen, auch weil die Ikonografie des Annenbildes an die persönliche Geschichte Cimbals und an sein Verhältnis zum Konvent erinnern.

Was den Bildaufbau und die Gesamtkomposition betrifft, lassen sich einige Charakteristika festmachen. Cimbal trennt stark was sich im Vorder- und im Hintergrund abspielt. Der Bildaufbau teilt sich in drei Hauptprotagonisten im Vordergrund, der die Nebenhandlung etwas in den Hintergrund drängt. Die Architektur erscheint wie eine Theaterkulisse und wird lediglich angedeutet. Alle im Bild befindlichen Figuren sind der heiligen Anna zugewandt und machen sie zur Hauptfigur dieses Bildes. Sie ist es auch, die als einzige aus dem Bild blickt und Kontakt mit dem Betrachter aufnimmt.

Was die Farbwahl betrifft so verwendet Cimbal zum einen den gedeckten Farbakkord blau-grau-gelb, der sich in den Kleidern Marias und Annas wiederfinden. Zum anderen benutzt er für den Umhang und die Kopfbedeckung des alten Mannes mit Stock im linken Bildvordergrund kräftigere Rot- und Blautöne. Zarte Rot-, Rosa- und Blautöne kleiden den Engel mit Putti, der über den Häuptern der drei Hauptfiguren schwebt. Der Hintergrund erscheint hingegen monoton in gräulich-braunen Schattierungen und hebt sich so deutlich von den Figuren ab. Das gesamte Bild zeichnet sich durch eine zurückhaltende Farbpalette mit einzelnen Farbakzenten aus.

Das Spiel mit Licht und Schatten beschäftigt Cimbal ebenfalls. Eine nicht näher definierbare Lichtquelle beleuchtet die Szene von schräg links. Während der alte Mann und der Putto am rechten oberen Bildbereich zur Hälfte im Schatten

---

[94] Vgl. DEHIO-HANDBUCH WIEN 1995, S. 2-7.
[95] Das Bild ist in Öl auf Leinwand gemalt und misst 246 x 102cm.
[96] KONVENT DER BARMHERZIGEN BRÜDER (HG.) 1990, S. 18.

versinken, konzentriert sich die belichtete Fläche auf die heilige Anna und Maria. Licht und Schatten suggerieren ebenfalls Tiefe wenn es darum geht, einzelne Farbflächen der Gewänder durch tiefe Faltengebung zu unterbrechen. Der Farbauftrag wirkt äußerst glatt, die Pinselführung ist kaum zu erkennen. Insgesamt macht die Komposition einen sehr beruhigten Eindruck. Zarte Gesten, ein klarer Bildaufbau und deutliche Konturen zeichnen dieses Werk aus.

Slavíček und Jávor datieren dieses Bild um das Jahr 1763.[97] Ein Vergleich mit dem Seitenaltarbild in der Pfarrkirche Zwettl, das signiert und mit der Jahreszahl 1764 versehen ist, lässt diesen Datierungsvorschlag plausibel erscheinen.[98] Aufgrund der Aufmachung des Werkes im Vergleich zum Folgenden, kann jedoch in jedem Fall eine grobe Datierung in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts vorgenommen werden.

4.1.2 Der heilige Sebastian in der Pfarrkirche Oberlaa

Das zweite signierte Werk Cimbals in Wien befindet sich in der Pfarrkirche Oberlaa. Urkundlich erwähnt wird die Kirche erstmals 1267, während der Türkenbelagerung wurde sie jedoch zerstört.[99] Erst durch das Wirken des Pfarrers Anton Donati und dessen Nachfolger und Vetter, Franz Anton Donati, wird ein Wiederaufbau bewirkt – der Neubau der Kirche erfolgt in den Jahren 1744-1759 unter der Leitung des Baumeisters Matthias Gerl.[100]
Der saalartige Raum ist nicht wie üblich nach Osten, sondern nördlich ausgerichtet, sodass der Hochaltar und die beiden Seitenaltäre im Norden liegen. Das rechte Seitenaltarbild zeigt eine Darstellung des heiligen Sebastian.[101] (Abb. 6) Die Signatur, von der unter anderem bei Schmidt und Jávor zu lesen ist,[102] konnte ich ebenfalls ausfindig machen. Sie befindet sich am rechten unteren Bildrand des Sebastian-Altars und war zunächst kaum zu entziffern, da sie teilweise von der Barockrahmung verdeckt wurde und gleichzeitig mit den Farben des Bildes verschwimmt. Mit Hilfe von Fotobearbeitungsprogrammen kam jedoch der Schrift-

[97] SLAVÍČEK 1979, S. 165. – JÁVOR 1998, S. 228.
[98] Näheres dazu im Kapitel „4.3 Eigenschaften der gesicherten Werke“, S. 25-27.
[99] PILSHOFER 1991, S. 6.
[100] KREUZER 1973, S. 8.
[101] Das Bild ist in Öl auf Leinwand gemalt und misst circa 220 x 143 cm.
[102] SCHMIDT 1980, S. 335. – JÁVOR 1998, S. 228.

zug „Joann Zimbal invenit et pinxit“ zum Vorschein. (Abb. 7). Der von der Barockrahmung verdeckte Bildabschnitt, verbirgt die Jahreszahl 1749, wie die Abbildung im Beitrag Slavíčeks von 1979 zeigt.[103] (Abb. 8)
Vergleicht man den heiligen Sebastian mit dem Annengemälde bei den Barmherzigen Brüdern unterscheiden sich beide Bilder im Gesamteindruck deutlich voneinander. An der Bildkomposition bis hin zur Hintergrundgestaltung und den Proportionen der Figuren machen sich einige Unterschiede bemerkbar.

Die gesamte Komposition wirkt im früheren Werk unruhiger. Auch die Gestaltung der Gesichter (Abb. 9-10, 11-14) und die Proportionen einzelner Körperteile zueinander wirken weniger ausgewogen. Offensichtlich wird dies beispielsweise an den unterschiedlich großen Gliedmaßen des heiligen Sebastian oder an den Proportionen des Kopfes zum Körper der linken Vordergrundfigur. (Abb. 15) Zusätzlich erscheinen die Bewegungen der Figuren im Bild wesentlich unnatürlicher als im Annen-Bild. Wie Slavíček bereits erwähnt, erhält das Bild dadurch manieristische Züge.[104]

Der Grund für diesen doch spürbar anderen Umgang mit Komposition und Proportion ist ein zeitlicher. Das Seitenaltarbild in Oberlaa entstand 1749, das Annen-Bild in der Kirche der Barmherzigen Brüder kann aufgrund des Vergleichs mit dem datierten Bild in Zwettl in die 1760er Jahre datiert werden. Dennoch lassen sich einige Übereinstimmungen finden. Die Lichtsituation im Bild ist ähnlich - wieder beleuchtet eine nicht näher definierbare Lichtquelle von links hinten die zwei Hauptfiguren und nahezu denselben Ausschnitt des Bildes. Deutlich wird dies auch durch den Kontrast, den die Vordergrundfiguren, die links in beiden Werken zu sehen sind, zum restlichen Bild erzeugen. In beiden Fällen versinken sie fast zur Gänze im Schatten und sind in kräftige Farben gekleidet. Bis auf die, im oberen Bilddrittel platzierten Engel konzentriert sich der Künstler, wie auch im Annen-Bild, auf wenige Figuren.

Nicht signiert, aber dazugehörig zum Oberlaaer Seitenaltarblatt sind zwei kleinformatige Gemälde. Die heiligen Barbara als Vorsatzbild unterhalb des

---

[103] SLAVÍČEK 1979, S. 160.
[104] Ebendort, S. 165. – Diese Tendenzen lassen sich in unterschiedlicher Ausprägung, vor allem anhand der gelängten Figuren, im Oeuvre Cimbals nachweisen. Auch Troger, an dem sich Cimbal offensichtlich orientiert, verwendet dieses Figurenideal und verstärkt dadurch den dynamischen Moment in seinen Bildern. – Näheres dazu im Kapitel „7.1.1 Der Akademische Formenschatz – Paul Troger und Michael Angelo Unterberger“, S. 57-62.

Altarblattes (Abb. 16), wie auch das Aufsatzbild der heiligen Katharina (Abb. 17) gleichen in der Gestaltung der Figuren und Gesichter jenen des Seitenaltarbildes. In der Art und Weise, wie die heilige Barbara den Kelch mit ihren Händen umfasst, bemerkt man einige Unsicherheiten in der Darstellung. Auch farblich stimmen beide mit dem Bild des heiligen Sebastian überein. Da alle drei Gemälde ähnliche, stilistische Merkmale aufweisen, scheint das ganze Bildensemble zeitgleich und von derselben Hand gemalt worden zu sein.

4.2 Gesicherte Gemälde in Burgenland und Niederösterreich

4.2.1 Christus als Retter der Seelen in Markt Allhau

In Markt Allhau, einer Gemeinde im Burgenland, befindet sich ein weiteres signiertes Gemälde Cimbals. Ursprünglich stand die Kirche in der sich das Hauptaltarbild befand östlich vom Stegersbach – sie musste allerdings 1957 wegen Baufälligkeit abgetragen werden.[105] Heute findet man sowohl den Hochaltar als auch das Altarbild in der 1957 neu errichteten Kirche vor, die nun im westlichen Teil der Ortschaft liegt.[106]

Das Hauptaltarbild zeigt den gekreuzigten Christus als Retter der Seelen und trägt am rechten unteren Rand die Signatur „Q.J.Zimbal inv.“.[107] (Abb. 18) Eindeutiger Mittelpunkt dieser Komposition ist Jesus am Kreuz. Um ihn herum befindet sich eine Anzahl von Figuren, die sich entweder dem Erlöser zu- oder abwenden. Ein interessantes Spannungsfeld entsteht auch zwischen der, für Cimbal typischen Vordergrundfigur links im Bild und Jesus. Während der gekreuzigte Heiland in hellen Farben erscheint, verschwindet der dramatisch inszenierte Mann im Bildvordergrund fast zur Gänze im Schatten und stellt mit seinen weit geöffneten Armen das Pendant zur Jesusfigur dar. Die Gestik der Hände spielt auch hier eine große Rolle. Bis auf die expressive Inszenierung der Vordergrundfigur verbindet Cimbal seine Figuren durch zarte Gesten miteinander. Das Bild erhält durch S-förmige Figurenanordnung zusätzliche eine gewisse Dynamik. Die Proportionie-

[105] SCHMELLER-KITT 1974, S. 258-259.
[106] Ebendort, S. 258-259.
[107] Es ist in Öl auf Leinwand ausgeführt und misst eine Höhe von 320 cm und eine Breite von 160 cm. SCHMELLER-KITT 1974, S. 259.

rung sowie die Ausarbeitung der Gesichtszüge einzelner Figuren, wirkten etwas routinierter als im Altarbild des heiligen Sebastian in Oberlaa. (Abb. 6) Vor allem die Modellierung und Haltung des Engels zur Linken Jesu kommt jenem im Seitenaltarbilde der Barmherzigen Brüder sehr nahe. (Abb. 19)

Eine Datierung um 1740, wie sie beispielsweise bei Schmeller-Kitt 1974 angegeben ist,[108] erscheint mir daher für unwahrscheinlich. Anna Jávor gibt das Jahr 1760 als Entstehungszeitpunkt an.[109] Die stilistischen Eigenschaften sprechen jedenfalls für eine spätere Datierung, deutlich nach dem Entstehen des heiligen Sebastian in Oberlaa.

4.2.2 Die Darstellungen des heiligen Paulus und Petrus in Zwettl

Zwei weitere Werke Cimbals befinden sich in der Pfarrkirche der Stadt Zwettl. Der Innenraum, der ursprünglich spätromanischen Basilika, wurde 1740 barockisiert. Die Seitenaltarbilder Cimbals befinden sich in den beiden Seitenschiffen.
Da eines davon nicht nur signiert sondern auch mit einer Jahreszahl versehen ist, stellt es einen wichtigen Orientierungspunkt dar.
Im nördlichen Seitenschiff der Kirche erblickt man die Darstellung „Das Wunder des heiligen Paulus“.[110] (Abb. 20) Sie ist mit der Signatur „Zimbal 764“ versehen. Laut einer weiteren Inschrift direkt darunter, wurde das Bild 1891 von „Fr. Mayerhofer“ restauriert.[111] (Abb. 21)
Die gesamte Bildkomposition zeigt deutlich die Handschrift Johann Cimbals. Doch in der Ausarbeitung der Figuren sowie in den Farben wird bedauerlicher Weise auch deutlich, dass jenes Werk nicht nur restauriert, sondern vielmehr übermalt wurde. „Teilweise übermalt“ merkt auch Buberl 1911 an.[112] Durch die Übermalung fehlt auch der für Cimbal so typische Kontrast zwischen detailliert gestaltetem Bildvordergrund und schemenhaft wirkendem Hintergrund.
Dargestellt wird die überlieferte Begebenheit, laut der der heilige Paulus auf dem Weg nach Rom Schiffsbruch erlitt und auf der Insel Malta von einer tödlichen

[108] SCHMELLER-KITT 1974, S. 259.
[109] JÁVOR 1998, S. 228.
[110] Das Bild ist in Öl auf Leinwand gemalt und misst 234 x 150 cm.
[111] Die Abkürzung „Fr.“ steht für „Frater“, die lateinische Bezeichnung für Bruder (Ordensbruder).
[112] BUBERL 1911, S. 447.

Giftschlange gebissen wurde.[113] Entgegen der Erwartungen der Einwohner überlebte Paulus den Biss jedoch unbeschadet und konnte seine Reise nach Rom fortsetzten.[114] Cimbal stellt den Heiligen in der Mitte des Bildes dar. Er schildert den Moment, als Paulus bereits von der Schlange gebissen wurde und gerade im Begriff ist, diese in den Flammen vor ihm zu töten. Im Hintergrund zeigt Cimbal die überraschten Gesichter der Inselbewohner. Auf eine dramatische oder expressive Darstellung der Gesamtsituation verzichtet der Maler jedoch. Der Ausblick auf das Meer und ein Schiff weist bereits auf die Fortsetzung seiner Reise hin.

Die nicht signierte Darstellung des heiligen Petrus im südlichen Seitenschiff ist eindeutig als Pendant zum heiligen Paulus zu verstehen.[115] (Abb.22) Die Bildkomposition und die Anordnung der Figuren weisen, wie schon bei der Darstellung des heiligen Paulus, unverkennbar auf ein Werk Cimbals hin.[116] Allerdings hat man auch in diesem Fall, wie man beispielsweise am Gesicht des Engels oder an der Ausführung des Hintergrundes sieht, nicht auf eine Übermalung verzichtet. Sowohl die Gesichtsform als auch die Gesichtszüge des Engels unterscheiden sich von Engelsdarstellungen Cimbals dieser Zeit. Zudem kommt der Hintergrund weitaus farbkräftiger zum Vorschein als es für Arbeiten Cimbals üblich ist. Das Arrangement und die Formen der architektonischen Elemente sind jedoch bereits aus anderen Werken Cimbals bekannt. Die Bogenarchitektur, die im Annen-Bild der Barmherzigen Brüder bereits angedeutet wird, (Abb. 1) ist hier nur wesentlich ausführlicher geschildert und führt weiter in den Raum hinein. Sie gibt die Sicht auf dahinter befindliche Räumlichkeiten frei und suggeriert einen Tiefenraum, der bei den bisher gezeigten Bildern noch nicht zu sehen war.

Es ist wohl eines der erzählerischsten und detailreichsten Werke Cimbals, die bisher erwähnt wurden. Es wird jener Moment der Apostelgeschichte geschildert, in dem Petrus mit Hilfe Gottes und der Erscheinung eines Engels den Weg aus dem Gefängnis des Königs Herodes findet. Während der Engel mit seiner Rechten dem Gefangenen Petrus bereits den Weg aus dem Kerker weist, blickt dieser ihn erstaunt an. Er scheint die bereits geöffneten Fußfesseln noch nicht bemerkt zu ha-

---

[113] Apg, 28, 1-11. – Vgl. KAISERLICH KÖNIGLICHE NORMALSCHULE (Hg.) 1781, S. 203.
[114] Apg, 28, 1-11. – Vgl. Ebendort, S. 203.
[115] Das Bild ist in Öl auf Leinwand gemalt und misst 234 x 150cm.
[116] Der Maler konzentriert sich, wie schon im Gemälde bei den Barmherzigen Brüdern, auf eine kleine Anzahl von Figuren. Deutlich durch die Lichtführung hervorgehoben sind Paulus und der Engel. Der im linken Bildvordergrund dargestellte Soldat verschwindet, wie für Cimbals Vordergrundfiguren typisch, im Schatten.

ben. Seine Flucht aus dem Kerker kann auch von den Wachsoldaten nicht verhindert werden, da diese bereits in tiefen Schlaf versunken sind.

Cimbal hält sich genau an die Apostelgeschichte:

> „[…] Und da ihn Herodes vorführen wollte, in derselben Nacht schlief Pet=rus zwischen zween Soldaten, mit zwo Ketten gebunden, und die Hüter vor der Thür des Gefängnisses. Und siehe, der Engel des Herrn kam, und ein Licht schien in dem Gemach; und er schlug Petrum an die Seite, und weckte ihn auf, und sprach: Steh schnell und bald auf. Und die Ketten fielen ihm von den Händen. Und der Engel sprach zu ihm: Umgürte dich, und thu deine Schuhe an. […] Sie giengen aber durch die er=ste und zwehte Wache, und kamen zu der eisernen Thür, welche zur Stadt führet; […]" (Apg, 12,6-10).[117]

Von den Soldaten und Ketten bis hin zur Darstellung des Eisentors im Hintergrund und den Schuhen vor Petrus schildert er die Episode bis ins Detail. Trotz der Restaurierungen und Übermalungen zeigt sich in beiden Seitenaltarbildern das Werk Cimbals aus den 1760er Jahren. Der gekonnte Umgang mit Raum- und Figurenkomposition machen dies deutlich.

4.2.3 Die heilige Anna in der Pfarrkirche Drassburg

Das letzte Bild, das ich vorstellen möchte befindet sich in der Pfarrkirche Drassburg, einer Gemeinde im Bezirk Mattersburg und ist ebenfalls signiert. Der mittelalterliche Bau wurde Anfang des 18. Jahrhunderts barockisiert und ist der heiligen Anna geweiht.[118]

Das Hochaltarbild „Die heilige Anna lehrt Maria lesen" trägt am rechten unteren Bildrand die Signatur „(JAN)OS CIMBAL".[119] (Abb. 23) Eine Summe von 40 fl. wurde, laut Rechnungsbeleg im Diözesan-Archiv Eisenstadt einem „Wienerischen Mahler" für das Bild der heiligen Anna ausbezahlt.[120] Da es Mitte der 1770er zu

[117] Vgl. KAISERLICH KÖNIGLICHE NORMALSCHULE (Hg.) 1781, S. 177.
[118] BUBERL 1911, S. 59-60.
[119] Das Bild misst in der Höhe 320 cm und in der Breite 145 cm und ist in Öl auf Leinwand ausgeführt. Vgl. BRÜCKLER/PACKPFEIFER/SCHMELLER-KITT 1993, S. 120.
[120] Vgl. Ebendort, S. 112.

einer Renovierung und Neuausstattung der Pfarrkirche kam und 1778 drei neue Altäre bestellt wurden, [121] nimmt man generell eine Datierung um das Jahr 1778 vor.[122] Die Darstellung der heiligen Anna, der Bildaufbau an sich und die Anordnung der Figuren wurden nahezu ohne Abweichung aus dem Bild der heiligen Anna bei den Barmherzgien Brüdern übernommen. (Abb. 1) Irritierend ist hingegen die etwas schwerfällig wirkende Darstellung des Engels. Im Vergleich zur Engelsdarstellung in der Konventkirche der Barmherzigen Brüder wirkt diese deutlich weniger grazil und etwas unglücklich proportioniert. Der Engel aus dem Gemälde des „Heiligen Johannes Nepomuk", das sich heute in der Pfarrkirche von Žilina befindet und um 1770 entstanden sein muss,[123] weist ebenfalls feinere Züge und Proportionierungen auf. (Abb. 24)
Es muss leider offen bleiben, ob die Restaurierung unter „Pfarrer Joseph Jež 1962"[124] zu einem verfälschten Eindruck beigetragen hat, oder ob die unterschiedliche Ausführung bereits Hinweis auf die Mitarbeit seiner Gehilfen, vor allem seines Sohnes Johann, gibt.

4.3 Eigenschaften der gesicherten Werke

Die Werke, die im vorangegangen Kapitel beschrieben wurden, können auf Grund ihrer Signatur alle als gesicherte Werke des Johann Ignaz Cimbal gelten. Welche Gemeinsamkeiten sie miteinander verbindet möchte ich an dieser Stelle nochmals zusammenfassen. Ebenso soll aufgezeigt werden, wodurch sich frühe Arbeiten Cimbals, wie beispielsweise der heilige Sebastian in Oberlaa, auszeichnen und wodurch sie sich von jenen unterscheiden, die offensichtlich erst einige Jahre später entstanden sind. In jeder Hinsicht werden diese Erkenntnisse bei der Überprüfung von Zuschreibungen wie auch Datierungen weiterer Werke in Wien hilfreich sein. Was die Gemeinsamkeiten betrifft, so lässt sich zum einen feststellen, das Cimbal große Unterschiede in der Ausführung der Figuren und dem Hintergrund macht. Lichtführung und Farbwahl heben meist eine kleine Gruppe

[121] Vgl. BRÜCKLER / PACKPFEIFER / SCHMELLER-KITT 1993, S. 112.
[122] Vgl. SLAVÍČEK 1979, S. 159. – JÁVOR 1998, S. 228. – BRÜCKLER/ PACKPFEIFER / SCHMELLER-KITT 1993, S. 112.
[123] Wie Petrova-Pleskotova sehe ich in dieser Arbeit die Handschrift Cimbals – einer Datierung in die 1770er ist ebenfalls nichts entgegenzusetzen. Vgl. PETROVÁ-PLESKOTOVÁ 1986, S. 113.
[124] BRÜCKLER / PACKPFEIFER / SCHMELLER-KITT 1993, S. 120.

von Figuren hervor, während der Hintergrund blass und schemenhaft erscheint. Typisch für Cimbal ist die einleitende Vordergrundfigur, die bisher in allen vorgestellten Werken zu finden war. Während die Positionierung und Haltung der jeweiligen Vordergrundfigur variiert, bleibt eines gleich: sie verschwindet fast gänzlich im Schatten und wird meist nur leicht vom Licht gestreift. Demzufolge ist auch die Lichtführung in allen fünf Werken nahezu dieselbe. Hell-Dunkel-Kontraste sowie eine größtenteils zurückhaltende Farbpalette sind weitere Merkmale der Werke Cimbals. Meist dominieren gedämpfte, erdige Farben das Bild. Helle pastellige oder kräftige Farbtöne kommen vereinzelt in den Darstellungen der Protagonisten vor. Allzu grelle Farben vermeidet Cimbal in seinen Altarbildern jedoch.

Die Figuren und Gesichter unterscheiden sich auf den ersten Blick kaum von jenen mancher Künstlerkollegen. Bei genauerem Hinsehen fallen jedoch bestimmte Eigenschaften auf. Die Gesichtsformen wiederholen sich innerhalb eines Bildes, bis auf Ausnahmen, immer wieder. Je nach Alter und Geschlecht variieren einzelne Gesichtspartien in ihrer Ausprägung. Zum Kinn hin spitz zulaufende Gesichtsformen verwendet Cimbal gern in Engels- und Frauendarstellungen. Diese zeichnen sich zudem häufig durch einen ganz geraden Nasenrücken aus. Ähnlich schematisch geht Cimbal bei der Darstellung älterer Männer vor. In allen bisher vorgestellten Bildern ähneln die Kopf- und Gesichtsformen der Greise sowie die Ausführung ihrer Bärte einander. Zwischen manchen dieser Werke liegen jedoch viele Jahre. Die künstlerische Weiterentwicklung Cimbals wird greifbar, wenn man das Seitenaltarbild der Pfarrkirche von Oberlaa mit den restlichen Bildern vergleicht. Das Bild des heiligen Sebastian ist das älteste der im vorangegangen Kapitel vorgestellten Werke. (Abb. 6) Das zeigt sich in der Proportionierung und Anordnung der Figuren sowie in der Ausarbeitung der Gesichter und letztlich auch in der Gesamtkomposition des Bildes. Betrachtet man die gelängten Figuren und ihre, teils unnatürlich wirkende Haltung, wird man an manieristische Werke erinnert. In keinem der bisher genannten Werke ist davon so viel zu spüren wir hier.

Das Bild in Markt Allhau weist, (Abb. 18) im Vergleich zum Seitenaltarbild in Oberlaa, einen routinierteren Umgang mit Komposition, Figurengestaltung und Farbgebung auf. Eine Datierung um 1740[125] erscheint daher fragwürdig. Die Ausarbeitung der Figuren erinnert vielmehr an das Annenbild aus den 1760er

[125] SCHMELLER-KITT 1974, S. 259.

Jahren. (Abb. 1) Daher scheint es deutlich nach dem Seitenaltarbild in Oberlaa von 1749 entstanden zu sein, wobei eine Datierung in das Jahr 1760, wie sie bei Slavíček und Jávor angeführt ist,[126] meiner Einschätzung nach nicht unbedingt verbindlich ist. Die Figuren wirken weitaus weniger monumental als dies für Arbeiten Cimbals aus den 60er üblich ist und auch die Bildkomposition folgt anderen Grundsätzen. Als Vergleichsbeispiele können sowohl Altarbilder aus den 1760er Jahren in Ungarn, wie die Darstellung des heiligen Johannes Nepomuk im Dom zu Székesfehérvár (Abb. 25),[127] als auch die Seitenaltarbilder in Zwettl dienen. (Abb. 20, 22) Zudem verweise ich auf jene, Cimbal zugeschriebenen Werke im folgenden Kapitel, welche reifere Arbeiten der 1750er und 1760er sind. Eine Eingliederung innerhalb dieses Zeitraums wäre ebenfalls denkbar.

Das Bild des heiligen Paulus, welches 1764 entstanden ist, sowie das Bild der heiligen Anna bei den Barmherzigen Brüdern zeichnen sich durch wenige, großfigurige Darstellungen im Bildvordergrund aus, die etwa zwei Drittel des gesamten Bildes einnehmen. Abgesehen vom Bildaufbau und dem kulissenhaften Hintergrund weisen beide Werke eine ausnehmend glatte und geschlossene Oberflächenstruktur auf. Eine Datierung des Annen-Bildes in die 1760er Jahren, wie sie Slavíček und Jávor vornehmen[128] erscheint in diesem Fall plausibel. Cimbal scheint im Laufe der Zeit immer mehr Wert auf eine ausgewogenen, klaren Aufbau sowie eine kompakte, glatte Malweise gelegt zu haben. Wie sehr sich Cimbal weiterentwickelt zeigt sich auch anhand der Anordnung und Ausführung der Figuren. Durch Wiederholung erlangt der Künstler Routine.[129] Das wird deutlich, hält man sich alle bereits erwähnten Bilder nochmals vor Augen. Einige der Charakteristika in Cimbals Werken konnten demnach bereits anhand der vier signierten Werke in Österreich festgemacht werden. Der Umfang und somit auch die Vielfältigkeit seiner Arbeiten in Wien sind jedoch wesentlich größer, beachtet man die Zuschreibungen, die aufgrund stilistischer Übereinstimmungen oder historischer Vermerke unternommen wurden. Diese gilt es im folgenden Kapitel zu überprüfen und neu zu bewerten.

---

[126] Vgl. SLAVÍČEK 1979, S. 165. – JÁVOR 1998, S. 228.
[127] Neben der Freskenausstattung (Szenen aus dem Leben des heiligen Stephan) hat Cimbal weitere Seitenaltarbilder, unter anderem das Altarbild „Heiliger Johannes Nepomuk“ ausgeführt. Vgl. JÁVOR 1998, S. 228.
[128] Vgl. SLAVÍČEK 1979, S. 165. – JÁVOR 1998, S. 228.
[129] Vgl. JÁVOR 1998, S. 228.

5. Allgemein anerkannte Zuschreibungen in Wien

Viele der bisherigen Cimbal-Zuschreibungen in Wien erscheinen plausibel, doch nur wenige davon wurden bisher auch mit Vergleichsbeispielen und stilistischen Begründungen belegt. Großteils findet zudem keine nähere Auseinandersetzung mit den Bildinhalten und Besonderheiten der jeweiligen Werke statt. Mit Hilfe überzeugender Argumente soll jenen Zuschreibungen an dieser Stelle mehr Nachdruck verliehen und spannenden Details mehr Aufmerksamkeit gewidmet werden.

5.1 Das Hauptaltarbild in der Konventkirche der Elisabethinen

Die Konventkirche der Elisabethinen an der Landstraße wie sie uns heute erhalten ist, wurde in den Jahren 1743-1748 von Franz Anton Pilgram erbaut.[130] Die ursprüngliche Kirche, die 1710/1711 errichtet wurde, musste, im Zuge der Umbauarbeiten an der gesamten Kloster- und Spitalsanlage, einem Neubau weichen.[131] Zu groß waren die Schäden gewesen, die die Überschwemmungen im Jahr 1741 hinterlassen hatten.[132]

Im inneren der barocken Kirche erstreckt sich ein schmaler Saalraum zum Hochaltar hin. Dieser nimmt nahezu die gesamte Breite wie auch Höhe der Chorwand ein. Darin eingefasst ist das Hauptaltarbild, das eine Glorifizierung der heiligen Elisabeth zeigt.[133] (Abb. 26) Es ist weder signiert noch datiert.[134] Die Zuschreibung an Cimbal erfolgte im Zuge der Auseinandersetzung mit seinem Schaffen jedoch relativ früh und ist weit verbreitet. Die Erwähnung seines Namens im Gedenkbuch des Klosters,[135] das allerdings erst später geschrieben wurde, führte dazu, dass in österreichischen Kunstführern und allgemeinen Lexika Cimbal

[130] DEHIO-HANDBUCH WIEN 1995, S. 47-51.
[131] Ebendort, S. 47-51.
[132] Ebendort, S. 47-51.
[133] Das Bild misst in der Höhe circa 239 cm und in der Breite 152 cm und ist in Öl auf Leinwand ausgeführt.
[134] Die Angaben „bez. J. Cimbal“, die im Dehio-Handbuch von 1973 gemacht wurden, sind im Werk nicht auffindbar. – Vgl. DEHIO-HANDBUCH WIEN 1973, S. 103.
[135] Auf den Angaben im Gedenkbuch stützend, dass jedoch erst später verfasst wurde und mir bisher nicht für meine Untersuchungen zur Verfügung stand, wird Cimbal von nun an als Autor genannt. Vgl. WEISSENHOFER 1948, S. 361.

als Autor genannt wird.[136] Aufgrund einer falschen Datierung in das Jahr 1711, schrieb man es jedoch teilweise bis in die 1980er Jahre einem vermeintlich älteren Johann Cimbal zu.[137] Die Beiträge der Cimbal-Forscher Slavíček und Jávor verhalfen letztlich zu einer Klärung – beide sehen in diesem Altarbild ebenfalls die Arbeit Cimbals.[138]

Immer wieder wird in diesem Zusammenhang auf das signierte Altarbild in Markt Allhau verwiesen, (Abb. 18) das stilistisch mit dem der Elisabethinen vergleichbar sei.[139] Durchaus lassen sich einige Ähnlichkeiten feststellen: Die Umsetzung bei den Elisabethinen weist in ihrer Komposition typische Merkmale einer barocken Bildkomposition auf. Wie in Markt Allhau setzt der Maler hierbei auf ein Bildarrangement, das sich S-förmig von unten nach oben hinaufschraubt. Die Lichtführung von links oben, Hell-Dunkel-Kontraste und eine ähnliche Farbpalette lassen sich ebenfalls in beiden Werken finden. Die drei Hauptfiguren, ein Engel der gerade in Begriff ist, die Krone für Elisabeth entgegen zu nehmen, die heilige Elisabeth selbst und Maria mit Kind verweilen auf Wolken und werden von zahlreichen Engel und Putti umgeben. Eine Reihe von Gesten und entgegengesetzte Bewegungen erzeugen Spannung und eine gewisse Dynamik im Altarbild der Elisabethinen, wie auch im Altarbild von Markt Allhau.

Vergleicht man die zwei männlichen Figuren direkt unter dem Kreuz Christi des Markt Allhauer Bildes mit den beiden Putti im unteren Bilddrittel des Elisabethinen Altarbildes, fällt die nahezu idente Haltung der Köpfe und Arme auf. (Abb. 27, 28) Auch der Engel, der die Wolken zur Seite hält, erinnert sehr an jenen im Bild von Markt Allhau sowie an jenen im Annen-Bild der Barmherzigen Brüder. (Abb. 29, 30) In beiden Werken befindet sich im oberen Bilddrittel die Figur Gottvaters. Die Kopfform sowie die Ausarbeitung der Bärte weisen starke Ähnlichkeiten auf. Bedauerlicherweise sind die Farben an den Rändern und vor allem im unteren Bilddrittel nachgedunkelt, was das Erfassen der Szene im rechten unteren Bildfeld erschwert. Zur erkennen ist jedenfalls eine Miniaturdarstellung Elisabeths als Almosenspenderin vor dem Hintergrund einer Stadtanlage.

---

[136] Vgl. TIETZE 1989, S. 604 (unveränderter Abdruck von 1912). – OETTINGER 1974, S. 75-76: „Das Altarbild, der Tradition nach von Quirin Johann Zimbal“. – SCHMIDT 1980, S. 335: „Lt. Überlieferung schuf er [Cimbal]1711 das Hochaltarbild Glorie der hl. Elisabeth […]“. – Alle drei Beiträge unter dem Namen „Quirin Johann Cimbal“.
[137] Siehe Kapitel „2. Forschungslage“, S. 5-6.
[138] Vgl. SLAVÍČEK 1979, S. 160, S. 165. – JÁVOR 1998, S. 228.
[139] Vgl. OETTINGER 1974, S. 76. – SCHMELLER-KITT 1974, S. 259.

Insgesamt geht es dem Künstler zwar um Bewegung im Bild, auf überschwängliche Gesten verzichtet er jedoch großteils. Der Bildaufbau in Markt Allhau als auch bei den Elisabethinen gestaltet sich ähnlich und auch einzelne Figurentypen finden sich in beiden Bildern wieder. Die gesamte Aufmachung vermittelt jedoch den Eindruck, das Altarbild der heiligen Elisabeth sei deutlich früher als das Altarbild in Allhau entstanden. Eine Datierung in die 1740er, genauer gesagt in die Jahre 1748-49, erscheint vor allem aus baugeschichtlicher Hinsicht plausibel - in das Jahr 1748 fällt auch die Bestellung eines neuen Hauptaltars.[140] Beim Vergleich mit dem Seitenaltarbild des heiligen Sebastian in Oberlaa (Abb. 6), das mit der Jahreszahl 1749 versehen ist, fielen mir jedoch sowohl Gründe für, als auch gegen eine Datierung in diesen Zeitraum auf. Geht man von den Proportionierungen der Figuren und den Gesichtszügen aus, erhält man eigentlich den Eindruck, das Werk bei den Elisabethinen sei erst nach dem Bild in Oberlaa entstanden. Immerhin lassen sich beim Vergleich mit der heiligen Elisabeth eindeutig mehr Übereinstimmungen in der Formgebung der Figuren in Allhau und bei den Barmherzigen Brüdern finden, als dies beim heiligen Sebastian der Fall ist. Andererseits erinnert die Bildkonstruktion und das Gesamterscheinungsbild des Elisabeth-Altarbildes an Bildarrangements der Vergangenheit und wirkt weniger zeitgemäß. Beiden gemeinsam ist hingegen der Blick auf eine Miniatur-Szenerie rechts unten im Hintergrund der Hauptszene. Da auch die Arbeiten in den ehemaligen Erblanden erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nachweisbar sind, ist es nicht möglich entsprechende Vergleichsbeispiele aus dem Oeuvre Cimbals für meine Untersuchungen heranziehen. Ein allzu großer zeitlicher Abstand dürfte zwischen beiden Werken jedenfalls nicht existieren.

Die vielen Übereinstimmungen mit signierten Werken Cimbals in Österreich haben zudem gezeigt, dass eine Zuschreibung an Cimbal absolut plausibel erscheint.

[140] Ein Vermerk im Gendenkbuch gibt darauf Hinweis. Siehe auch DEHIO-HANDBUCH WIEN 1973, S. 103. – WEISSENHOFER 1948, S. 361. – OETTINGER 1974, S. 76. – SLAVÍČEK 1979, S. 160, S. 165. – JÁVOR 1998, S. 228.

5.2 Werke im Konvent der Barmherzigen Brüder

Wie bereits erwähnt, wurde Cimbal vermutlich von den Barmherzigen Brüdern im zweiten Bezirk aufgezogen. Fest steht jedenfalls, dass er dort über einen längeren Zeitraum gewohnt hat und den Brüdern ein signiertes Werk in der Annen-Kapelle hinterlassen hat. Der Künstler hat jedoch mit Sicherheit weitere Arbeiten für den Konvent in Wien geschaffen. Vor allem zwei weitere Altarbilder in den angrenzenden Kapellen geben Anlass für diese Behauptung. Im Konvent ohnehin seit je her Cimbal zugeschrieben, ist von einer expliziten Zuschreibung aller drei Kapellen-Bilder an Cimbal vor allem bei den Kunsthistorikern der Maulbertsch-Umkreis-Forschung zu lesen.[141]

Die Handschrift Cimbals trägt auch die großformatige Darstellung des Letzen Abendmahls im Refektorium. Die Zuschreibung an Cimbal erfolgt nahezu lückenlos.[142] Seitlich angeordnet befinden sich ganzfigurige Portraits von Maria Theresia und ihrem Mann Kaiser Franz Stephan von Lothringen. Laut Angaben des Kirchenführers beinhaltet das Bildensemble jedoch ein weiteres Portrait – der Künstler selbst soll sich in der Abendmahl-Darstellung verewigt habe.[143] Auf diesen spannenden Verweis möchte ich ebenfalls näher eingehen.

Eine Anzahl von kleinformatigen Bildern, die bisher bei Slavíček oder auch bei Jávor namentlich aufgelistet wurden, soll sich ebenfalls in der Sammlung des Konvents befinden. Jene Werke mussten im Zuge meiner Recherchen jedoch erst ausfindig gemacht werden, da kein Bildmaterial in den genannten Publikationen beigefügt war und der genaue Aufbewahrungsort im Konvent erst ermittelt werden musste.[144] Eine kurze Beschreibung der beiden Werke, die ich letztlich im Konvent entdecken konnte, soll daher ebenfalls zur Aufarbeitung der Cimbal-Werke in Wien beitragen.

---

[141] Vgl. KONVENT DER BARMHERZIGEN BRÜDER (HG.) 1990, S. 18-21. – SLAVÍČEK 1979, S. 165. – JÁVOR 1998, S. 228.

[142] Vgl. KONVENT DER BARMHERZIGEN BRÜDER (HG.) 1990, S. 19. – DEHIO-HANDBUCH WIEN 1973, S. 96. – DEHIO-HANDBUCH WIEN 1995, S. 6. – SCHMIDT 1980, S. 334. – SLAVÍČEK 1979, S. 159; JÁVOR 1998, S. 228.

[143] KONVENT DER BARMHERZIGEN BRÜDER (HG.) 1990, S. 19.

[144] Beide geben als Aufbewahrungsort „im Kloster“ oder „in der Sammlung des Konvents“ an. Vgl. SLAVÍČEK 1979, S. 159. – JÁVOR 1998, S. 228.

5.2.1 Altarbilder in den Seitenkapellen der Konventkirche

Auf das Altarbild in der Annenkapelle rechts vom Hauptaltar, folgen zwei weitere Kapellen, die mit Bildern ausgestattet wurden. Obwohl keine Signatur vorhanden ist, wird bei einem Vergleich mit dem signierten Bild aus der Annenkapelle deutlich, dass auch die beiden anderen Gemälde vom selben Künstler stammen.

In der Johannes Nepomuk-Kapelle steht der Heilige als Almosenspender im Mittelpunkt der Bildkomposition.[145] (Abb. 31) Er wird von drei weiteren Figuren umgeben, die ihm zugewandt sind, um eine Spende des Heiligen zu erhalten. Einzig das Kind im Schoß seiner Mutter nimmt Blickkontakt mit dem Betrachter auf. Während der Vordergrund von fünf detailreich gestalteten Personen dominiert wird, zeigen sich, wie auch im Annenbild, im Hintergrund nur schemenhafte Architekturfragmente und Figuren. Die von links oben kommende Lichtquelle sorgt dafür, dass auch hier die einleitende Figur im linken Bildvordergrund im Schatten versinkt. Die Farbwahl fällt gedämpft aus. Der Maler verwendet hauptsächlich zarte blaugraue Töne sowie gelb-ocker Farben für seine Figuren. Lediglich das rote Tuch der Bettlerfigur vorne links im Bild bricht etwas aus der zurückhaltenden Farbpallette aus. Ähnlich blass und farblos wie im Annenbild, gestaltet der Maler hier den Hintergrund und hebt diesen so deutlich vom Hauptgeschehen im Vordergrund ab. Wieder wird das gesamte Bildgeschehen von den zarten Gesten der Figuren bestimmt. Ein strukturierter Bildaufbau und klare Formen erzeugen einen beruhigten Eindruck, der in beiden Werken zur Wirkung kommt und abermals auf die Autorschaft Cimbals Hinweis gibt. Datiert wird dieses Werk von Slavíček und Jávor, wie die Darstellung der heiligen Anna, um das Jahr 1763.[146]

„Der Tod des heiligen Josef“ (Abb. 32)[147] in der nächsten Kapelle unterscheidet sich in einigen Punkten von den anderen beiden Seitenaltarbildern. Die Konturen wirken weicher und auch die Malweise wirkt ein wenig flächiger und weniger plastisch. Die Farben wirken matt und auch das Spiel mit Schatten und Licht zeigt sich in diesem Werk weniger drastisch. Dieser Gesamteindruck ist wohl auch auf den schlechten Erhaltungszustand des Bildes zurückzuführen.

---

[145] Das Bild ist in Öl auf Leinwand gemalt und misst 146 x 102 cm.
[146] Vgl. SLAVÍČEK 1979, S. 159. – JÁVOR 1998, S. 228.
[147] Das Bild ist in Öl auf Leinwand gemalt und misst 142 x 100 cm.

Ähnlich gestaltet sich hingegen der Bildaufbau. Wieder finden sich großfigurige Gestalten zu einer Gruppe zusammen, während der Hintergrund und weitere Figuren deutlich blasser zum Vorschein kommen. Wie auch in den Bildern zuvor befindet sich links von hinten kommend eine Lichtquelle, die die Figuren beleuchtet oder in Schatten taucht. Im unteren linken Bilddrittel erkennt man erneut eine einleitende Figur im Vordergrund. Jener Engel beobachtet die Sterbeszene Josefs, der von Maria und Jesus begleitet und von Gott und dem heiligen Geist bereits erwartet wird.

Vergleicht man alle drei Seitenaltarbilder untereinander (Abb. 1, 31, 32), so lassen sich deutliche Ähnlichkeiten in der Farbwahl, Figurenkomposition sowie in der Hintergrundgestaltung und in den Gesichtszügen erkennen. Wie Anna Jávor und Lubomír Slavíček erscheint mir daher eine Zuschreibung aller drei Altarbilder an Johann Cimbal, sowie eine Datierung in die erste Hälfte der 1760er Jahre wahrscheinlich.

5.2.2 Das letzte Abendmahl im Refektorium

Die Zuschreibung an Cimbal ist weitverbreitet.[148] Auch ich sehe im „Letzten Abendmahl“ des Refektoriums der Barmherzigen Brüder die Arbeit Cimbals und werde versuchen, dies schlüssig auf den folgenden Seiten zu erörtern.

Das dreiteilige Gemälde fügt sich in die Bogenarchitektur und umfasst die gesamte Rückwand des Refektoriums. (Abb. 33.)[149] Die großformatige Darstellung des letzten Abendmahls in der Mitte (Abb. 34) wird links und rechts von den ganzfigurigen Portraits der Herrscherin Maria Theresia und ihrem Mann, Franz Stephan von Lothringen, begleitet. (Abb. 35, 36) Obwohl die Portraitmalerei wahrscheinlich eine größere Rolle im Leben Cimbals gespielt haben könnte, sind dies zwei der wenigen Portraits, die erhalten geblieben sind.[150] Während die beiden Portraits in relativ gutem Zustand sind, hat die Zeit deutliche Spuren im Gemälde des letzten Abendmahles hinterlassen.[151]

---

[148] Siehe Anm. 139.
[149] Ausgeführt in Öl auf Leinwand, misst es eine Gesamtlänge von circa 518 cm und erreicht an der höchsten Stelle des Gewölbes circa 233 cm Höhe.
[150] Vgl. SLAVÍČEK 1999, S. 108-110.
[151] Laut Angaben im Dehio-Handbuch Wien wurde das Bild 1802 und 1980-83 restauriert. Vgl. DEHIO-HANDBUCH 1995, S. 6.

Stellenweise, vor allem in der linken Bildhälfte, sind die Farben fast bis zur Gänze verblasst und die Ausarbeitung der einzelnen Apostel nur noch wage erkennbar. Von der Leuchtkraft der Farben, die jenes Bild einst besessen haben muss, ist leider nicht mehr viel zu sehen. Die kompakten, großen Figuren, die Ausarbeitung ihrer Gewänder und der Bildaufbau entsprechen dem Erscheinungsbild der drei Kapellen-Bilder in der Klosterkirche. Malstruktur und Farben kommen hier ähnlich flächig und matt zum Vorschein, wie im Altarbild des heiligen Joseph. (Abb. 32) Vergleichbar sind ebenso die Farbwahl und Aufmachung der Figuren sowie deren Gesichtszüge. Wie sehr die Figur des Abendmahl-Jesus der Umsetzung des Jesus im Josephsaltarbild gleicht, wird klar, wenn man Gesichtszüge und Haltung miteinander vergleicht. Beide Male wendet sich Jesus, den Kopf nach oben gerichtet, Gottvater und dem heiligen Geist zu. (Abb. 37, 38) Bis auf den Platzwechsel der Darstellung Gotte Vaters erscheinen diese Ausschnitte beider Gemälde nahezu ident.

Auch die Lichtführung und das Spiel mit Schatten lassen an Arbeiten Cimbals denken. Die Figuren im unteren Bildvordergrund werden teilweise zur Gänze von der Dunkelheit verschlungen, während der Großteil der Apostel im hinteren zweiten Bilddrittel gut zu erkennen ist. Die Hintergrundarchitektur ist auch hier bis auf wenige Details nicht näher definierbar. Gestik und Bewegungen der Apostel bestimmen das Bildgeschehen, dessen Hauptfigur Jesus ist. Im Gegensatz zu den sehr geschäftig wirkenden Aposteln scheint Jesus in Gedanken vollkommen bei Gott zu sein, der in nahezu geisterhaften Zügen über ihm schwebt.

Genauso geisterhaft erscheint die Darstellung eines Mannes zur Linken Jesu. (Abb. 39) Im Gegensatz zu den restlichen Apostelfiguren wirken dessen Gesichtszüge stark individualisiert. Es stellt sich daher die Frage, ob es sich hierbei um ein weiteres Portrait handelt. Insgesamt befinden sich nämlich nicht zwölf, sondern dreizehn „Apostel“ im Gemälde. Wie bereits erwähnt, wurde im Kirchenführer darauf hingewiesen, dass Cimbal selbst im Bild des Refektoriums als Apostel auftritt.[152] Dass es sich, wie behauptet, bei dem knienden Apostel im linken Bildvordergrund um eine Selbstdarstellung Cimbals handelt, halte ich jedoch für sehr unwahrscheinlich. Vielmehr spricht die individualisierte Figur rechts neben Jesus für ein Selbstportrait. Nicht nur die Gesichtszüge, auch die

[152] Vgl. KONVENT DER BARMHERZIGEN BRÜDER (HG.) 1990, S. 19.

Tatsache, dass die dargestellte Person keinen Bart trägt und somit aus dem Rahmen der ikonographischen Vorgaben für Aposteldarstellungen fällt, weisen darauf hin.[153] Eventuell gibt eine Druckgrafik Cimbals weitere Anhaltspunkte dafür. Das signierte Blatt zeigt einen Maler mit dem Portrait einer jungen Dame. (Abb. 40) Slavíček vermutet aus mehreren Gründen Cimbal habe sich hier, gemeinsam mit seiner Gemahlin, selbst dargestellt.[154] Vergleicht man den besagten Bildausschnitt aus dem Letzen Abendmahl mit dem Portrait der Druckgrafik, vergleicht man das Bildnis eines jungen Mannes mit dem eines älteren. Abgesehen von der ähnlichen Kopfform zeigen die Augen- und Mundpartien meiner Meinung nach jedoch erstaunlich viele Gemeinsamkeiten. Ein schmaler Mund, dichte, rundlich geformte Augenbrauen und die Anlage zu Augenringen sind beiden Männern gemein.

Ob es sich bei jenen portraithaften Darstellungen tatsächlich um Selbstbildnisse Cimbals handelt, ist zwar nicht eindeutig nachweisbar, meines Erachtens jedoch durchaus möglich.

Aus ikonographischer Sicht, ist die Tatsache bemerkenswert, dass Cimbal hier ein zeitgenössisches Moment in sein Gemälde des Letzten Abendmahls einbringt. Im Bildvordergrund kann man die Darstellung eines kleinen „Mohren“ erkennen. Wie die Geschichtsschreibung zeigt, war der Reiz und das Interesse am Fremdartigen, wie beispielsweise an Menschen mit schwarzer Hautfarbe aus Afrika, seit je her gegeben. Auch im 18. Jahrhundert war man stark angetan von exotischen Zeitgenossen. Bereits im Kindesalter an europäische Höfe gebracht, wurden zahlreiche Afrikaner christianisiert, unterrichtet und zu Dienern erzogen.[155] Die Popularität dieser Sitte hinterlässt ihre Spuren auch in den Gemälden jener Zeit, wie das Letzte Abendmahl Cimbals und andere Werke zeigen. Exemplarisch kann ein Gemälde des berühmten italienischen Malers Bernardo Bellotto[156] von 1759/1760 genannt werden. Er stellt den Fürsten von Liechtenstein in der Parkanlage seines Gartenpalais in Begleitung seines „Hofmohren“ dar. (Abb. 41-42)

---

[153] Dem jüngsten Apostel Johannes ist eine bartlose Darstellung vorbehalten. Dieser sitzt im Bild jedoch bereits links neben Jesus.
[154] Siehe dazu SLAVÍČEK 1999, S. 108-112.
[155] BAUER 1993, S. 10.
[156] Der Maler ist auch unter dem Namen „Canaletto“ bekannt.

Was die Datierung betrifft, so wird häufig das Entstehungsjahr 1763 erwähnt.[157] Weshalb man die Jahreszahl 1763 anführt geht jedoch nicht hervor. Eine Datierung in die 1760er Jahre erscheint jedoch plausibel. Vor allem, da aufgrund bisheriger Vergleiche davon ausgegangen werden kann, dass jene drei Werke in den Kapellen aus der ersten Hälfte der 1760er Jahre stammen und deren stilistische Eigenschaften mit jenen im Werk des Refektoriums übereinstimmen.

5.2.3 Weitere Gemälde in der Sammlung des Konvents

Schwierig gestaltete sich zunächst die Suche nach einzelnen, kleinformatigeren Werken im Konvent, die unter anderem bei Anna Jávor und Lubomír Slavíček als Werke Cimbals verzeichnet sind. Mehrere Darstellungen des heiligen Johannes von Gott[158], die Gemälde „Erzengel Michael“ und „Erzengel Raphael“ sowie eine Immaculata-Darstellung sollen sich laut Slavíček im Konvent befinden.[159] Zudem werden bei Jávor Bildnisse von Maria Theresia und Franz Stephan von Lothringen erwähnt, die jedoch übermalt wurden.[160] Mehrmalige Rundgänge in den Räumlichkeiten des Konvents und die tatkräftigen Unterstützung der Konvent-Mitarbeiter haben dazu geführt, dass ich immerhin zwei Bilder entdecken konnte, die den beschriebenen Bildinhalt und die Handschrift Cimbals aufweisen. Die restlichen Werke waren bis zur Fertigstellung meiner Arbeit nicht auffindbar.[161]

Die Darstellungen der beiden Erzengel Raffael (Abb. 43) und Michael (Abb. 44) befinden sich nun im Stiegenaufgang, welcher vom Kreuzgang in den ersten Stock zu den Büroräumlichkeiten des Konvents führt.[162] In beiden Bildern werden die Erzengel halbfigurig, fast die gesamte Bildfläche einnehmend, dargestellt. Der Dämon, welcher links unten im Bild des Erzengel Michaels zu erkennen ist und seine erhobene Hand, die die Feuerblitze umfasst, weisen darauf hin, dass dieser

[157] Vgl. DEHIO-HANDBUCH WIEN 1973, S. 96. – DEHIO-HANDBUCH WIEN 1995, S. 6. – SLAVÍČEK 1979, S. 159. – JÁVOR 1998, S. 228.
[158] „Heiliger Johannes von Gott bei den Kranken“, „Kreuzigung mit heiligem Johannes von Gott“ und „Heiliger Johannes von Gott“. Vgl. SLAVÍČEK 1979, S. 159.
[159] Vgl. SLAVÍČEK 1979, S. 159.
[160] Vgl. JÁVOR 1998, S. 228.
[161] Es ist zu vermuten, dass ein Teil der erwähnten Bilder in privaten Räumlichkeiten des Konvents verwahrt wird. Da der Schwerpunkt des Ordens seit je her in der Fürsorge und der Organisation des Spitals lag, darf es nicht verwundern, dass den Kunstwerken nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt werden konnte und Aufzeichnungen damals wie heute knapp ausfallen.
[162] Beide Werke sind in Öl auf Leinwand ausgeführt und messen circa 81 x 71 cm. – Vermerk: Im Bild des Erzengels Michael ist im unteren Bilddrittel an der Leinwand ein Riss festzustellen.

hier als Kämpfer gegen Satan auftritt.[163] Der Erzengel Raphael wird als Reisender mit Wanderstab und Tasche dargestellt.[164]

Angaben zum Künstler oder dem Entstehungszeitpunkt fehlen. Während man die Darstellung Michaels aufgrund der Ausarbeitung des Gesichtes und der Figurengestaltung sofort in Verbindung mit dem Werk Cimbals bringt, bemerkt man im Antlitz des Erzengels Raffaels deutlich andere, fast portraithafte Züge. Beide Werke gleichen sich jedoch nahezu im Bildaufbau, der Ausführung der Gewänder, der Farbwahl und Malweise.

Die Parallelen zu den Figuren in den Altarbildern in der Kirche des Konvents lassen eine Zuschreibung an Cimbal und eine Datierung in die 1760er Jahre naheliegend erscheinen.

5.3 Die Ausstattung der Franziskus Regis Kapelle in der Kirche am Hof

Die Kirche am Hof im ersten Wiener Gemeindebezirk hat eine bewegte Geschichte hinter sich, die bis ins 12. Jahrhundert zurückreicht.[165] Unter den Karmelitern kam es zum Neubau einer hochgotischen Hallenkirche, die im Kern bis heute erhalten geblieben ist.[166] Später wurde die Kirche dem Orden der Jesuiten überlassen, die nach einem Brand im Jahr 1607 diverse Umbauten unternahmen.[167] Im Inneren der einst wichtigen Grabeskirche der Jesuiten und des Adels, kann man bis heute Werke bedeutender Künstler wie Andrea Pozzo, Daniel Gran oder Franz Anton Maulbertsch finden.[168] Aus der Bauphase der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammt auch die nördliche Kapellenreihe, in der sich an zweiter Stelle die Franziskus Regis-Kapelle befindet.[169]

Die Beteiligung Cimbals an der neuen Ausstattung kann weder durch Quellen, mündliche Überlieferung noch durch eine Signatur belegt werden. Die Zuschreibung an Cimbal erfolgte, im Vergleich zu den bisher genannten Werken, relativ

[163] Vgl. SCHMIDT 1995, S. 149-157.
[164] Vgl. Ebendort, S. 158-160.
[165] Sie wird auch als Kirche zu den neun Chören der Engel bezeichnet (entsprechend dem Patrozinium) und dient heute als Gotteshaus der kroatischen Gemeinschaft in Wien. Vgl. DEHIO-HANDBUCH 2003, S. 3.
[166] Vgl. DEHIO WIEN 2003, S. 3-9.
[167] Vgl. Ebendort, S. 3-9.
[168] Vgl. Ebendort, S. 3-9.
[169] Vgl. Ebendort, S. 3-9.

spät. Wieder sind es Slavíček und Jávor, die Cimbal als Urheber angeben, während in den Kirchenführern und Lexika nach wie vor kein Künstler namentlich erwähnt wird.[170] Es spricht jedoch nichts gegen eine Zuschreibung. Ganz im Gegenteil, die Erläuterungen und Erkenntnissen der vorangegangenen Beschreibungen und die Aufmachung der beiden Gemälde sprechen deutlich für die Autorschaft Cimbals.

Höhepunkt der Kapellenausstattung stellt das Deckenfresko „Die Verherrlichung des heiligen Franziskus Regis“ dar, das von Franz Anton Maulbertsch gemalt wurde und uns leider in schlechtem Zustand erhalten ist.[171] Es befinden sich noch weitere Darstellungen in der Kapelle, die Szenen aus dem Leben des Heiligen schildern. Die Informationen zu den relativ großformatigen Gemälden zur Rechten und Linken des Kapellen-Altars fallen, wie bereits erwähnt, äußerst bescheiden aus. Bis auf die ikonographische Bestimmung der zwei dargestellten Episoden, eine Predigt (Abb. 45) und das Weizenwunder des heiligen Franz de Regis (Abb. 46),[172] sowie eine grobe Datierung Mitte des Jahrhunderts und der Hinweis auf einen Maler aus dem Maulbertsch-Kreis, gibt es kaum nähere Angaben.[173] Sowohl Slavíček als auch Jávor sehen in diesen Bildern jedenfalls die Arbeit Cimbals aus den 1750er Jahren.[174]

Ob die Gesichter der dargestellten Figuren, die Farbwahl oder auch die Bildkomposition, die sich in einen schattigen Bildvordergrund, eine gut beleuchtete Hauptszene und einen wage angedeuteten Bildhintergrund unterteilt - die Verwandtschaft zu anderen Werken Cimbals ist unverkennbar. Vor allem das Bild des heiligen Nepomuk als Almosenspender bei den Barmherzigen Brüdern (Abb. 31) ist sowohl inhaltlich als auch darstellerisch mit der Abbildung des Weizenwunders vergleichbar. Die glatte, kompakte Malweise und die Anordnung der Figuren erzeugen, wie für Cimbal typisch, eine klare, beruhigte Bildwirkung. Der Maler zeigt sich außerdem äußerst erzähl- und detailfreudig.[175] Die Anordnung der Figuren wirkt etwas aufgelockert und im Bild der Predigt des heiligen Franziskus Regis gibt er den Blick auf die Umgebung im Hintergrund frei und verleiht dem Bild so mehr Tiefe. Der Maler scheint sich hier tatsächlich

[170] Vgl. SLAVÍČEK 1979, S. 162-163. – JÁVOR 1998, S. 228.
[171] Vgl. DEHIO-HANDBUCH WIEN 2003, S. 9.
[172] Beide Bilder haben circa die Maße 184 x 245 cm.
[173] Vgl. DEHIO-HANDBUCH WIEN 2003, S. 9.
[174] Vgl. SLAVÍČEK 1979, S. 162-163. – JÁVOR 1998, S. 228.
[175] Vgl. SLAVÍČEK 1979, S. 163.

stärker an Künstlern wie Maulbertsch gehalten zu haben.[176]

Obwohl uns keine gesicherten Werke Cimbals aus den 50er Jahren bekannt sind, erscheint eine Datierung in diese Dekade plausibel. Die Ausarbeitung der Figuren, der klare Bildaufbau und die kompakte Malweise sprechen für einen Entstehungszeitpunkt nach dem heiligen Sebastian 1749 (Abb. 6), die kleineren Figuren für eine Datierung vor den 1760er Jahren. Da die neue Einrichtung der Kapelle, inklusive der Fresken von Maulbertsch, 1753 gestiftet wurde,[177] kann man zudem annehmen, dass auch diese beiden Bilder in den Jahren 1753/1754 entstanden sind.[178]

5.4 Zusammenfassung

Alle Werkzuschreibungen an Cimbal, die in diesem Kapitel diskutiert wurden, konnten letztlich erneut bestätigt werden. Bildvergleiche mit gesicherten Werken des Künstlers haben die Zuschreibungen zusätzlich untermauert. Ein einheitliches Erscheinungsbild vermitteln die vorgestellten Werke jedoch nicht – zeitliche Abstände, die persönliche Entwicklung des Malers sowie unterschiedliche Einflüsse werden anhand der einzelnen Gemälde sichtbar.

Das Hauptaltarbild in der Konventkirche der Elisabethinen ist bereits Ende der 1740er Jahre entstanden. (Abb. 26) Der Vergleich mit den beiden Gemälden in der Franziskus Regis-Kapelle in der Kirche am Hof, die in die Jahre 1753/1754 datiert werden, zeigt, dass der Künstler hier auf eine vollkommen anderen Bildkomposition setzt. (Abb. 45-46) Die Anordnung der Figuren in den Bildern ist nicht wie bisher auf ein Zentrum konzentriert, die Lichtführung wirkt etwas dynamischer. Zudem werden die Gestalten kleiner und vor allem detailreicher geschildert. In den etwas später entstandenen Arbeiten aus der ersten Hälfte der 1760er Jahre bei den Barmherzigen Brüdern, (Abb. 31-33) kehrt Cimbal wieder zu konservativeren Bildkompositionsformeln zurück. Die Figuren werden wieder größer und auf ein Zentrum ausgerichtet.

---

[176] Näheres dazu im Kapitel „7.1.2 Franz Anton Maulbertsch und Cimbal?“, S. 63-64.
[177] DEHIO-HANDBUCH WIEN 2003, S. 9.
[178] Vgl. SLAVÍČEK 1979, S. 162-163. – JÁVOR 1998, S. 228.

Der zeitliche Abstand, der zwischen dem Werk bei den Elisabethinen und jenen Gemälden in der Franziskus Regis-Kapelle besteht, ist nicht außerordentlich groß. Cimbal scheint hier, wie auch in der Darstellung des heiligen Sebastian, auf bestimmte Impulse aus seinem künstlerischen Umfeld zu reagieren. Während die Franziskus Regis-Darstellungen auf eine Orientierung an Zeitgenossen wie Maulbertsch hinweisen, scheinen bei den zugeschriebenen Werken im Konvent der Barmherzigen Brüder wieder andere Einflüsse maßgebender gewesen zu sein. Auf jeweilige Vorbilder möchte ich jedoch an anderer Stelle näher eingehen.[179] Bestimmte Eigenschaften sind jedenfalls in allen Werken konstant vertreten: Der schichtenweise Aufbau von Vordergrund- und Hintergrundszenerie, die Gesichtsformen, die kompakte Malweise und die reduzierte Farbwahl weisen eindeutig auf die Arbeit Cimbals hin.

Zum Teil konnte auch auf Aspekte im künstlerischen Schaffen des Malers eingegangen werden, die in dieser Arbeit bisher noch nicht besprochen wurden. Etwa, dass der Künstler auch in der Portraitmalerei geschult war, wie die beiden Herrscherportraits seitlich der Abendmahl-Darstellung beweisen. (Abb. 33) Umso interessanter schien es daher, dem bisher kaum beachteten Hinweis auf ein Selbstportrait des Künstlers nachzugehen, das sich im besagten Bild unter den Jüngern befinden soll. (Abb. 39) Die Wahrscheinlichkeit, dass es sich bei der bartlosen Person rechts von Jesus tatsächlich um Cimbal handelt, ist sogar relativ groß – die individuellen Züge sowie die Darstellung ohne Bart weisen jedenfalls deutlich auf ein Portrait hin. Der Portraitmalerei könnte, wie Slavíček bereits anmerkt, eventuell eine größere Rolle zugekommen sein als wir bisher vermutet haben.[180]

Von den erwähnten kleinformatigen Bildern die sich in der Sammlung des Konvents der Barmherzigen Brüder befinden sollen, konnte ich bedauerlicherweise nur zwei ausfindig machen, die mit Cimbal in Verbindung gebracht werden können. Die beiden Engelsdarstellungen behandeln ein Bildsujet, das in den Wiener Werken bisher noch nicht vorgekommen ist und zeigen, wie der Künstler in den 1760er Jahren mit kleineren Bildformaten umgeht.

Erwähnenswert ist auch die Abbildung des kleinen „Mohren“ im Bildvordergrund der Abendmahl-Darstellung bei den Barmherzigen Brüdern. (Abb. 34) Der

---

[179] Siehe Kapitel „ 7. Einflüsse, Umkreis und Vorbilder – Beispiele anhand der Wiener Werke“, S. 56-69.

[180] Vgl. SLAVÍČEK 1999, S. 108-112.

Wunsch nach „Exotischem“ und „Außergewöhnlichem“ zeigt sich in der adeligen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts in vieler Hinsicht. Unter anderem wird in einigen Kunstwerken dieser Zeit die Vorliebe des Adels für Dienstpersonal aus fernen Ländern dokumentiert. Indirekt schildert auch Cimbal diese zeitgenössische Angewohnheit.

6. Umstrittene Zuschreibungen

Nach wie vor existieren jedoch auch einige Werke, deren Zuschreibung an Cimbal nicht ganz so einheitlich von den Fachleuten übernommen wurde. Diese Werke gilt es genauer zu analysieren. Zudem sollen verschiedene Zu- oder Abschreibungsbegründungen aufgezeigt und eingeschätzt werden.

6.1 Die Heilige Dreifaltigkeit – Pendant zum heiligen Sebastian in Oberlaa?

Der Name Johann Cimbal wird bis heute mit der malerischen Ausstattung der Pfarrkirche in Oberlaa in Verbindung gebracht. Die Meinungen über den Umfang seiner Tätigkeit in dieser Kirche gehen jedoch auseinander. Die Darstellung des heiligen Sebastian am rechten Seitenaltar kann durch ihre Signatur als gesichertes Werk Cimbals gelten. (Abb. 6) Darüber, ob Cimbal auch das linke Seitenaltarbild geschaffen hat, ist man sich nicht einig.

Eduard Kreuzer gibt im Kirchenführer an, dass beide Seitenaltarbilder von Cimbal stammen.[181] Wobei er zusätzlich erwähnt, das Bild der Heiligen Dreifaltigkeit (Abb. 47) sei in Anlehnung an das Gnadenbild der Wallfahrtskirche vom Sonntagberg bei Waidhofen an der Ybbs entstanden.[182] (Abb. 48) Auch das ovale Aufsatzbild oberhalb des Altars mit der Darstellung der heiligen Apollonia (Abb. 49), stammt laut Kreuzer von Cimbal.[183] Lubomír Slavíček sieht in diesen Bildern ebenfalls die Arbeit Cimbals.[184] Rudolf Schmidt nähert sich dieser Frage vorsichtig. Er gibt an, die Darstellung der Heiligen Dreifaltigkeit sei „wahrscheinlich“ vom selben Künstler des Sebastian-Altarbildes.[185] Anna Jávor erwähnt in Zusammenhang mit den Oberlaaer Seitenaltarbildern hingegen nur die Darstellung des heiligen Sebastian und die der heiligen Apollonia.[186]

Die für Cimbal etwas ungewöhnliche Bildkomposition im Dreifaltigkeits-Bild mag

[181] Vgl. KREUZER 1973, S. 12.
[182] Ebendort, S.12. – Die Wallfahrtkirche am Sonntagberg gehörte im 18. Jahrhundert zu den beliebtesten Wallfahrtorten in Österreich. Zahlreiche Kopien und Stiche wurden nach dem Vorbild des Gnadenbildes geschaffen. Vgl. ÜBERLACKER 1979, keine Seitenzahlenangaben.
[183] Vgl. KREUZER 1973, S. 12.
[184] Vgl. SLAVÍČEK 1979, S. 161, S. 165.
[185] Vgl. SCHMIDT 1980, S. 335.
[186] Vgl. JÁVOR 1998, S. 228.

zunächst irritierend sein. Der Künstler hält sich jedoch, wie Kreuzer schon erwähnt, an das Gnadenbild vom Sonntagberg, woraus sich auch die Art der Bildkomposition erklärt. Cimbal passt seine Farbwahl der himmlischen Szene an und wendet weichere, pastellige Farbtöne und deutlich weniger Hell-Dunkel-Kontraste an. Die einzelnen Figuren und Gesichter weisen wiederum Ähnlichkeit mit jenen im Altarbild des heiligen Sebastian und den beiden dazugehörigen Heiligenbildern (Abb. 16-17) auf. Betrachtet man beide Seitenaltäre aus einer angemessenen Distanz, erhält man einen einheitlich wirkenden Gesamteindruck. Sowohl die Seitenaltarbilder als auch die Darstellungen der weiblichen Schutzheiligen ober- und unterhalb der Bilder scheinen von ein und demselben Künstler zu stammen. Eine Datierung in das Jahr 1749 erscheint mir daher ebenso überzeugend.

6.2 Das Hauptaltarbild der Pfarrkirche Oberlaa

Eduard Kreuzer erwähnt im Kirchenführer der Pfarre Oberlaa von 1973, dass der von Sebastian Haupt um 1759 geschaffene Hochaltar mit einem Hochaltarbild des Wiener Porträtmalers „Johann Zimbal“ geschmückt wird.[187] Er bezieht sich dabei auf einen Vermerk im Pfarrgedenkbuch aus den Jahren 1753 bis 1786. Dort heißt es:

> „[…] des ganz schwarz marmornen Hochaltars in der Pfarr Kirche zu Oberlaa, und Todtenkapelle, zu welcher S=ner Eminenz Kardinal Graf Kollonitz 1000 f gaben: wurde gebaut 1761…16 tens dem Mahler in Wien Hern Johan Cimbal für das Altarplattbild…300 fl 48 x […]“.[188]

Cimbal-Kenner wie Anna Jávor und Lubomír Slavíček erkennen die Zuschreibung ebenfalls an.[189] In der aktuellen Version des Kirchenführers, die 1991 publiziert wurde, zweifelt man trotz dieser Angaben an der Autorschaft.[190] Nach Aussagen des letzten Restaurators, Ludmil Siskov, der das Bild 1987 restauriert hat, stamme es nicht von Cimbal - Stil und Linienführung sprechen seiner Meinung nach für

[187] Vgl. KREUZER 1973, S. 10.
[188] PFARRGEDENKBUCH VON OBERLAA 1753-1786, S. 9.
[189] Vgl. SLAVÍČEK 1979, S. 163, S. 165. – JÁVOR 1998, S. 228.
[190] Man erwähnt zwar den Eintrag, verweist aber auf die Aussage des Restaurators. – Vgl. PILSHOFER 1991, S. 14-15.

einen unbekannten Meister, der der Schule Trogers nahestehen dürfte.[191] Da man davon ausgehen kann, dass der Eintrag im Gedenkbuch damals allseits bekannt war – immerhin bezieht man sich im Kirchenführer von 1973, wie auch im Kirchenführer von 1991 darauf – scheint es jedoch fraglich, einen derart vollständigen, erst kurz nach Werkentstehung verfassten Vermerk, wie jenen im Pfarrgedenkbuch, außer Acht zu lassen. Weitere Untersuchungen sowie Bildvergleiche sollen zur Aufklärung beitragen.

Das Hauptaltarbild, welches eine Länge von 490 cm und eine Breite von 240 cm misst, ist dem heiligen Ägidius gewidmet. (Abb. 50) Der Aufbau des Bildes lässt sich grob in zwei Bereiche einteilen. In der unteren Bildhälfte wird ein Figurenpaar hervorgehoben, das aus einer aufwändig gekleideten Frau und einem spärlich bekleideten Mann besteht. Auf einer Trage sitzend, wird der offensichtlich schwer erkrankte Mann von der Frauenfigur hinter ihm umsorgt. Zu ihrer Rechten haben sich bereits zwei weitere Figuren eingefunden, die der Szene beiwohnen. Laut mündlicher Überlieferungen wird hierbei den großzügigen Taten einer Ortsansässigen gedacht, die Kranke und Kriegsinvalide des Siebenjährigen Krieges unterstützte.[192] Denkbar wäre auch, dass eine der Wundertaten des heiligen Ägidius in den Vordergrund gestellt wurde.[193]

In der oberen Bildhälfte zeichnet sich eine Waldlandschaft ab. Auf einem Hügel steht der Heilige mit Krumstab und wird von seinem Attribut, der Hirschkuh begleitet. Auch der Pfeil, vor dem der Heilige die Hirschkuh der Legende nach beschützt, ist schwebend am rechten Bildrand abgebildet. Zu seinen Füßen werden weitere, zum Teil betende Figuren dargestellt.

Das Hervorheben des Vordergrunds mit Hilfe einer farbreichen Farbpalette und der Lichtführung sowie die blasse, eher farblose Gestaltung des Hintergrundes ist bereits ein Hinweis auf die Arbeit Cimbals. Das Wirken der eigentlichen Hauptfigur tritt nicht so sehr durch seine Erscheinung selbst, als durch die Darstellung im Vordergrund hervor. Eine Reihe von Blicken und Gesten leitet den Betrachter durch das Bildgeschehen, bis hin zum heiligen Ägidius, der mit seiner Rechten in den Himmel weist. Doch nicht nur der Bildaufbau, die Farbgebung und

[191] Vgl. PILSHOFER 1991, S. 14-15.
[192] Vgl. PILSHOFER 1991, S. 16. – Näheres zum Geschichtsverlauf: HANTSCH 1947, S. 177-188.
[193] Der Legende nach lässt er den Sohn des Fürsten von Nimes zum Leben erwecken. Vgl. KELLER 1968, S. 19-20.

die Gestik der Figuren weisen auf die Autorschaft Cimbals hin. Sowohl das Gesicht der, für Cimbal typischen einleitende Figur im linken Bildvordergrund, als auch die Gesichtszüge nahezu aller im Bild dargestellten Figuren finden sich in ähnlicher Weise in anderen Werken wieder. (Abb. 51-54) An dieser Stelle soll auch erwähnt werden, dass sich die Figur des „Kranken“ in vollkommen gleicher Gestalt in einer Cimbal zugeschriebenen Wandmalerei bei den Wiener Elisabethinen wiederfindet. (Abb. 55-56) Es ist nicht nur die Haltung, die der Gichtbrüchige in der Wandmalerei einnimmt – auch die Gesichtszüge und die Ausführung der Ober- und Unterarme sind ident. Aufgrund der Angaben im Gedenkbuch der Elisabethinen, die besagen, dass die Ausstattung der Apotheke 1749 gestiftet wurde, ist anzunehmen, dass Cimbal die Figur des Gichtbrüchigen für seine Darstellung im Ägidius-Altarbild übernommen hat und nicht umgekehrt.

Vergleiche mit anderen Werken Cimbals und die bisher genannten Eigenschaften des Bildes weisen, entgegen der Aussagen des Restaurators, demnach deutlich auf ein Werk Cimbals hin.

Aufklärungsbedarf herrscht auch bei der Frage, ob Cimbal die laut Pfarrchronik geforderten Portraits der Bauherren in das Altarbild eingefügt hat. Kreuzer erwähnt, dass der damalige Pfarrer Anton Donati sich und seinen Vorgänger im Altarbild verewigt wissen wollte.[194] Er beauftragte den Maler des Ägidius-Bildes damit, nach dem Vorbild zweier bereits vorhandener Portraits im Pfarrhof, neue Portraits in das Altarbild einzufügen.[195]

Heute befindet sich im Hauptaltarbild allerdings nur noch eines davon. Die individuellen Züge der Person mit Birett ganz rechts im Altarbild, verraten, dass es sich bei der Darstellung um ein Portrait handelt. (Abb. 57) Das zweite Pfarrerportrait, welches sich links im Bild befinden sollte, sucht man vergeblich. Auf der Abbildung in Slavíčeks Beitrag von 1979 ist es noch zu sehen. (Abb. 58) Es wurde erst bei der letzten der insgesamt sechs Restaurierungen, 1987 entfernt.[196] Man habe laut Kirchenführer das Bildnis eines Mannes links unter dem Baum wieder abnehmen lassen, da es später hinzugefügt worden sei.[197] Dass der ausführende Maler nur eines der gleichzeitig in Auftrag gegebenen Portraits

[194] KREUZER 1973, S. 12.
[195] Ebendort, S. 12.
[196] PILSHOFER 1991, S. 15.
[197] Ebendort, S. 15.

eingefügt hat und ein weiteres erst später hinzugekommen ist, erscheint allerdings unlogisch. Eventuell zwangen der Erhaltungszustand und die vielen vorherigen Restaurierungen den letzten Restaurator bei seinen Arbeiten zu dieser Maßnahme.[198]

Es stellt sich für mich weiters die Frage, ob Jávors Angaben zu den Arbeiten Cimbals in Oberlaa eventuell korrigiert werden müssen. Jávor erwähnt zusätzlich zwei Pfarrerportraits Cimbals in Oberlaa.[199] In der Pfarre wusste man jedoch nicht über weitere Portraits Bescheid. Bei meinen Recherchen vor Ort konnte ich keines der beiden Werke entdecken und auch in anderen Publikationen wird darüber nicht berichtet. Sind damit die beiden älteren Portraits gemeint, die Cimbal als Vorbild für die Portraits im Hochaltarbild gedient haben sollen, so möchte ich erwähnen, dass diese sich, laut Angaben des Kirchenführers, bereits in der Pfarre befunden haben und bisher nicht in Zusammenhang mit der Kunst Cimbals erwähnt wurden.[200] Zudem gingen beide Werke, laut Kreuzer und Auskunft des Pfarrbüros, bereits bei den Franzosenwirren verloren.[201] Fest steht demnach, dass sich zum Zeitpunkt meiner Recherchen keine weiteren Pfarrerportraits Cimbals in der Pfarre Oberlaa befunden haben.

Im Pfarrgedenkbuch heißt es weiter:

> „…17 tens Herrn Philipp Gütel Kupferstecher in Wien für Zeichnung et Stich des Blattes von neuen Hochaltar…84 fl 7x“.[202]

Es wurde demnach ein Kupferstich nach dem Vorbild des Hochaltars angefertigt. Dank der Hilfe der Pfarrsekretärin konnte ich den Stich vor Ort begutachten und für meine Untersuchungen heranziehen. (Abb. 59) Beim Vergleich wird jedoch sofort klar, dass die Grafik nicht exakt nach dem Vorbild des uns bekannten Altarbildes entstanden sein kann. Die Grundzüge der Bildkomposition weichen nicht gravierend voneinander ab, doch Einzelheiten wie die Anzahl und Positionierung der Figuren differieren. Die Platzierung des Kranken oder der Hirschkuh variieren beispielsweise und auch die Stifterportraits sind in der

---

[198] Da ich bis zum heutigen Zeitpunkt nicht die Möglichkeit hatte, mit dem Restaurator über die genaueren Umstände der Restaurierung zu sprechen, muss es bei dieser Vermutung bleiben.
[199] „ […]X.Bez., Oberlaa, Pfarrk., Hochaltar: Hl. Aegidius, 1761; Hl. Sebastian und Apollonia, Seitenaltarblatt mit Oberbild, sign., 1749; 2 Pfarrer-Portr.“. JÁVOR 1998, S. 228.
[200] KREUZER 1973, S. 12.
[201] Ebendort, S. 12.
[202] PFARRGEDENKBUCH VON OBERLAA 1753-1786, S. 9.

Darstellung der Druckgrafik noch nicht hinzugefügt. (Abb.60) Die Druckgrafik wurde zusätzlich mit folgender Inschrift versehen:

> „Abbildung deß von Marmor A. 1759 Errichten Hochen Altars deß h. Nothhelffer Aegidii in der Pfarr-kirchen Ober Laa:“.

Darunter befinden sich links und rechts weitere Beschriftungen, die namentlich den Schöpfer des Hauptaltars, Sebastian Haupt, und den ausführenden Grafiker, Phillip Gütel erwähnen. (Abb. 61) Es anzunehmen, dass man vor allem den neuen Altar in Szene setzten wollte. Die Darstellung in der Grafik und der heute noch bestehende Hochaltar sind ident. Es wäre auch möglich, dass das in Auftrag gegebene Altarbild zum Entstehungszeitpunkt der Grafik noch nicht vollständig oder erst in Entwürfen vorhanden war – die Nummerierungen im Gedenkbuch sind nur bedingt als verbindlich anzusehen.[203]

6.3 Die Apothekenausstattung bei den Elisabethinen und den Barmherzigen Brüdern in Wien – ein Vergleich

Sowohl die Wandmalereien bei den Elisabethinen auf der Landstraße, als auch jene Ausstattung in der Hausapotheke der Barmherzigen Brüder im zweiten Bezirk, wurden lange Zeit keinem bestimmten Maler zugeschrieben.

Im Falle der Malereien im dritten Bezirk gliedert man den Künstler allgemein in den Maulbertsch- und Troger-Umkreis ein und datiert sie in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts.[204] Obwohl Kunsthistoriker wie Anselm Weissenhofer und in den letzten Jahrzehnten auch Slavíček und Jávor sich für eine Zuschreibung an Cimbal ausgesprochen haben,[205] ist diese Information bisher kaum in das Bewusstsein einer breiten Öffentlichkeit vorgedrungen. Denn auch in unlängst veröffentlichten Büchern, wie dem 2009 erschienenen Buch von Eva Drechsler und Maria Mayrhofer[206] setzt man sich lobenswerter Weise mit der Ausstattung der Apotheke

---

[203] An sechzehnter Stelle werden Johann Cimbal und das Altarbild erwähnt, an siebzehnter Stelle folgen die Zeichnung und der Stich von Philipp Gütel. Da es sich jedoch um ein Gedenkbuch handelt, ist nicht zwingender Maßen davon auszugehen, dass die Aufzählungen in der richtigen Reihenfolge der Entstehungszeitpunkte genannt werden.

[204] OETTINGER 1974 S. 75. – Man verweist auf den Maulbertsch-Umkreis und eine Zuschreibung von Gerbert Frodl an Joseph Ignaz Mildorfer.

[205] Vgl. WEISSENHOFER 1948, S.361-363. – SLAVÍČEK 1979, S. 165. – JÁVOR 1998, S. 228.

[206] Siehe DRECHSLER / MAYRHOFER 2009.

genauer auseinander, will sich jedoch auf keinen Künstler festlegen.[207] Auch im Konvent wusste man nur über einen vagen Verweis auf den Maulbertsch-Umkreis Bescheid. Man war hoch erfreut über meine Untersuchungen und darüber, dass man womöglich den Urheber der gelungenen Fresken beim Namen nennen könne.

Die Wandmalereien in der Apotheke der Barmherzigen Brüder unterscheiden sich in ihrer Aufmachung gänzlich von jenen in der Apotheke im dritten Bezirk und scheinen früher entstanden zu sein. Genaue Angaben zum Künstler und dem Entstehungszeitpunkt fehlen. Mündlich überliefert ist lediglich die Information, dass es sich bei den Malereien eventuell um das Werk eines Bruders handelt.[208] Weissenhofer verwirft allerdings den Gedanken an einer Autorschaft Cimbals 1948 in seiner Studie zu den Ausstattungen barocker Apotheken.[209] Es ist Anna Jávor die Cimbal als Maler dieser Apothekenausstattung vorschlägt,[210] während der Cimbal-Kenner Slavíček in seinem Beitrag von 1979 dazu keine Angaben macht.

Fest steht, das Cimbal für beide Konvente Aufträge ausgeführt hat. Anhand prägnanter Bildbeschreibungen und stilistischen Vergleichen innerhalb des Cimbal-Oeuvres soll das Für und Wider einer Zuschreibung an Cimbal erläutert werden. Bereits bestehende Begründungen sollen überprüft und durch eigene Schlussfolgerungen ergänzt werden.

6.3.1 Werkanalyse – Die Wandmalereien bei den Elisabethinen

Die heute noch genutzte Spitalsapotheke der Elisabethinen liegt im Nordtrakt des Klosters und umfasst insgesamt zwei Räumlichkeiten – die Offizin[211] und einen Materialraum, die miteinander verbunden sind.[212] Besonders hervorzuheben ist die Tatsache, dass die gesamte Ausstattung der Apotheke aus den 1750er Jahren bis heute vollständig erhalten geblieben ist.[213] Der insgesamt gute Zustand der

---

[207] Vgl. DRECHSLER / MAYRHOFER 2009, S. 53. – Die Zuschreibungen an Joseph Ignaz Mildorfer durch Frodl sowie jene an Johann Cimbal, die von Weissenhofer unternommen wurde, werden erwähnt.
[208] Vgl. WEISSENHOFER 1948, S. 356-357.
[209] Vgl. Ebendort, S. 357.
[210] Vgl. JÁVOR 1998, S. 228.
[211] Lat. für Werkstätte, Arbeitsraum.
[212] Vgl. DRECHSLER / MAYRHOFER 2009, S. 46.
[213] Vgl. DEHIO-HANDBUCH WIEN 1973, S. 103. – DRECHSLER / MAYRHOFER 2009, S. 46. Die Elisabethinen an der Landstraße sowie die sogenannte Materialkammer der Apotheke der Barmherzigen Brüder und die Hausapotheke des ehemaligen Ursulinenkonvents sind mit einheitlichem, spätbarocken Inventar ausgestattet.

Fresken, die eigentlich in Tempera ausgeführt wurden, erklärt sich dadurch, dass sie 1957 von mehrfachen Übermalungen und einer dichten Ölfirnisschicht befreit wurden.[214] Im Gedenkbuch wird zum Jahr 1748 vermerkt:

> „Die prachtvolle Herrichtung der Apotheke mit den herrlichen Frescogemälden besorgte nach der Tradition die Großmut der Kaiserin Maria Theresia".[215]

Ein Hinweis auf den ausführenden Maler lässt sich jedoch nicht finden. Zwischen den Fenstern beider Räume unterteilen breite Gurtbögen die Segelgewölbe in zwei Felder.[216] Im nördlichen Segelgewölbe der Offizin befindet sich die Darstellung der heiligen Elisabeth, die allerdings in der Fachliteratur auch häufig mit der heiligen Teresa von Avila in Verbindung gebracht wird.[217] (Abb. 62)

Das südliche Segelgewölbe zeigt eine Darstellung des heiligen Franziskus (Abb. 63) Im Gewölbeabschluss schmücken insgesamt vier Lünettenbilder den Raum. Thematisiert werden die Wunderheilungen Christi. An der Südwand ist die Heilung eines Gichtbrüchigen dargestellt (Abb. 64), an der Westwand werden ein Blindgeborener (Abb. 65) und ein Taubstummer von ihren Leiden befreit (Abb. 66) und an der Nordwand stellt der Maler die Heilung eines Lahmen dar (Abb. 67).[218]

Ab und an begleiten Spruchbänder die einzelnen Darstellungen. Wie Drechsler bereits bemerkt, sollten diese zum allgemeinen Verständnis beitragen.[219] In barockem Wiener Dialekt geschriebenen, konnten sie den Botschaften der Bilder mehr Nachdruck verleihen und waren jedermann verständlich.[220] Gemalte

---

[214] Vgl. DRECHSLER / MAYRHOFER 2009, S. 61. – Als Weissenhofer seine Beschreibung der Wandmalereien verfasst, sind diese noch davon bedeckt: „Eigentümlich das speckige Glänzen der ganz gemalten Wände. Sollten sie später mit Ölfirnis übertüncht worden sein?". Vgl. WEISSENHOFER 1948, S. 357.
[215] Vgl. DRECHSLER / MAYRHOFER 2009, S. 46. Die Angaben wurden aus dem Gedenkbuch des Klosters und den Angaben zum Jahr 1748 entnommen.
[216] Vgl. Ebendort, S. 53.
[217] Die Darstellung einer Ordensstifterin mit Schreibrohr und Buch ist ikonographisch eigentlich für die heilige Theresa bestimmt, da sie ihre Ordensregeln niederschreibt. Weissenhofer bezieht sich auf die Blumendarstellung die sich im abgebildeten Buch befindet, assoziiert es mit einem Kräuterbuch und die dargestellte Person demnach mit der heiligen Elisabeth. Vgl. WEISSENHOFER 1948, S. 360. – Es ist aber ebenso möglich, dass man in Hinblick auf die Stifterin, Maria Theresia, die Darstellung der heiligen Teresa wählte. Vgl. DRECHSLER / MAYRHOFER 2009, S. 55.
[218] Vgl. DRECHSLER / MAYRHOFER 2009, S. 56.
[219] DRECHSLER / MAYRHOFER 2009, S. 56.
[220] Ebendort, S. 56.

Rocaillerahmen trennen die einzelnen Felder voneinander. Die verbleibenden Wandreste in den Fenstern und Gurtbögen der Offizin werden ebenfalls durch Bemalungen geschmückt. In den Gurtbögen befinden sich Putti mit Fahnen[221] und Apothekerutensilien (Abb. 68), während in den Gewänden der Fenster Arzneipflanzen dargestellt sind. (Abb. 69)

Die Bildkomposition in den beiden Segelgewölben der Offizin zeichnet sich durch einen klaren, lockeren Bildaufbau aus. Die heilige Elisabeth und der heilige Franziskus werden auf einem Wolkengebilde zentral im Gewölbe angeordnet, umgeben von blauem Himmel. Sie erscheinen beide in ihren Ordensgewändern und werden von Engeln und Putti in farbenfroher Bekleidung begleitet. Ein leuchtendes Rot und ein zartes Ocker-Gelb kleiden jeweils zwei Engeldarstellungen in den Gewölbemalereien. Abgesehen vom bräunlichen Ton der Ordensgewänder, zeigt sich die restliche Komposition in zarten, pastelligen Grün-, Gelb- und Rosatönen. Der Fokus liegt beide Male auf wenigen Figuren, die sich in ihrer intensiven Farbgebung von den dezent gehaltenen Hintergrundfiguren abheben.

Die Schriftbänder hängen mit dem Bildinhalt zusammen. Die heilige Elisabeth selbst schreibt in das vor ihr geöffnete Buch die Worte „diß schreib ich / allen ins ge/mein“. (Abb. 70) Der Satz „Der Geist spricht hör die liebe mein“ im Inschriftenband oberhalb der heiligen Elisabeth (Abb. 71) bezieht sich auf den heiligen Geist, der im Bild als Taube über dem Haupt der Heiligen schwebt. Die Inschrift „Der Vater siehet die Geduld“ (Abb. 72) ist auf die Abbildung Gottvaters mit Zepter in der Hand rechts im Bild zu beziehen. Die Darstellung eines Kranken und einer flügellosen Figur mit nacktem Oberkörper und Kreuz ist daher mit Jesus und dem Satz „Der Sohn sagt koste meine Unschuld“ in Verbindung zu bringen. (Abb. 73) Der Finalsatz „Lieb Gott hülff deinem Nächsten hir / so gibt dir Gott die Cron darfür“ (Abb. 74) soll, unter dem Vorbild der heiligen Elisabeth, zu Nächstenliebe animieren.

Die Darstellung des heiligen Franziskus wird ebenfalls von Schriftzügen begleitet. Die beiden Formulierungen „Francisco Rucht die Rossen gern, die er am Creutz

[221] In den Fahnen erkennt man kleine, rote Dreiecke, sogenannte „Sigma Pharmacentia usualia“. Dies sind gebräuchliche Apotheker-Kürzel, die mittels Dreiecke die vier Elemente Feuer, Wasser, Erde, Luft bezeichnen. DRECHSLER / MAYRHOFER 2009, S. 55.

angreift mit Ehrn./Creutz Leyden Warr Nur sein begehrn, Wir alle sollen dieses Lehrn“ und „das Laster kann den Sinn verblenden/Drum Thu ich mich zum Leyden wenden“ geben das Geschehen im Bild ebenfalls wieder. (Abb. 75-76) Franziskus wird unter dem Kreuz mit einer Rose dargestellt, während die Allegorie des Lasters in Form einer weiblichen Gestalt mit verbundenen Augen in die Dornen des Rosenstrauchs greift.[222] (Abb. 63)

Die Darstellungen in den vier Lünetten (Abb. 64-67) folgen ebenso einem bestimmten Schema. Je nach Größe der Bildfläche ordnet der Maler unterschiedlich viele Figuren an. Generell sieht man aber auch hier die Tendenz, sich auf wenige Figuren im Vordergrund zu konzentrieren und in der Bildebene dahinter mit blass gezeichneten Hintergrunddarstellungen zu arbeiten. Fragmente von Bauwerken oder kulissenhafte Gebäude kommen mehrmals zum Vorschein. Zudem arbeitet der Künstler wiederholt mit einleitenden Figuren im Bildvordergrund. Dieser schichtenweise Aufbau des Bildes wird, wie auch in den Gewölbedarstellungen, durch das variieren der Farbintensität und der Farbwahl erreicht. Der Heiler Jesus tritt in allen vier Bildern in unterschiedlicher Pose, aber in immer gleichbleibender, blau- und rosafarbener Gewandung auf. Je nach Geschlecht und Alter der dargestellten Figuren, unterscheiden sich die Merkmale der typisierten Gesichtszüge. Die Inschrift „Siehe Nur auff Jesum hin. Er heylet ohne Medizin“ rechts unten im nördlichen Lünettenbild fasst die Thematik der Bilder zusammen. (Abb. 67)

Die Anordnung und der Bildaufbau der einzelnen Wandmalereien im darauffolgenden Raum bleiben gleich.[223] Von der Farbwahl bis hin zum Bildaufbau, einzelnen Bildelementen und der Figurengestaltungen lassen sich die gleichen stilistischen Besonderheiten feststellen. Teilweise sind allerdings gröbere Beschädigungen in den Malereien des Materialraumes festzustellen.
Im Gegensatz zum ersten Raum wird hier kein religiöses Bildprogramm ausgeführt. Die Darstellungen in den Lünetten des Materialraums haben die vier Erdteile zum Thema.[224] An der Nordwand zeigt sich Europa als weibliche Figur mit Kräutern und Blumen. (Abb. 77) Sie wird von einem Mann mit Stab und Birett

[222] Vgl. DRECHSLER / MAYRHOFER 2009, S. 55.
[223] Es ergeben sich durch den Gurtbogen in der Mitte zwei Gewölbefelder sowie vier Bildfelder in den Lünetten.
[224] Jedes der Bilder ist mit einer Inschrift des jeweiligen Erdteils versehen.

zu ihrer Linken begleitet. Ein Mörser, ein Geweih und ein Huf, Medizinflaschen sowie ein Straußenei mit einem Krebs an einenm Stab gebunden, sind rund um das Figurenpaar angeordnet.[225] In der südlichen Lünette zeigt sich Asien, versinnbildlicht durch einen orientalisch gekleideten Herrscher und einem Bischof[226] im Hintergrund. (Abb. 78) Prominent im Bildvordergrund befindet sich die Darstellung eines „Einhorns". In den beiden westlichen Lünetten folgt die Abbildung Amerikas und Afrikas. (Abb. 79-80) Die exotisch anmutenden Figuren in der Darstellung Amerikas werden mit Federkopfschmuck und Schlangen dargestellt.[227] Personifiziert von zwei dunkelhäutigen Figuren und begleitet von Details wie Korallen, Perlen und Elefantenstoßzähnen, wird der Erdteil Afrika dargestellt. Die unterschiedlichsten, für die jeweiligen Erdteile als typisch angesehenen Heilmittel und Utensilien werden in den Bildern gezeigt. Sie weisen indirekt darauf hin, mit welch exotischen Arzneien man in Apotheken umzugehen weiß.[228]

Im Gegensatz zu den beiden Gewölbedarstellungen in der Offizin, kennt man den genauen inhaltlichen Zusammenhang der beiden allegorischen Gewölbemalereien im Materialraum nicht. Im nördlichen Feld sieht man eine weibliche Figur auf einer Wolke sitzend, die ihre linke Hand auf dem Kopf eines weißen Elefanten platziert und in ihrer Rechten einen Stab hält. (Abb. 81) Während sie sich dem Engel zuwendet, erscheinen links im Hintergrund ein fassähnliches Gefäß sowie ein Hirsch und weitere, nicht näher bestimmbare Tierdarstellungen. Das südliche Feld zeigt zwei, einander zugewandte Engel, die von verschiedenen Heilpflanzen umgeben werden. (Abb. 82)

6.3.2 Werkanalyse – Die Wandmalereien bei den Barmherzigen Brüdern

Der Materialraum der Apotheke bei den Barmherzigen Brüdern ist ebenfalls in Tempera-Technik ausgemalt worden. Die Malereien sind in außergewöhnlich gutem Zustand, wurden laut Auskunft des Konvents, jedoch bisher noch nie restauriert. Wie im Materialraum der Elisabethinen-Apotheke ist das Hauptthema

[225] Vgl. DRECHSLER / MAYRHOFER 2009, S. 59.
[226] Denkbar wäre, dass es sich dabei um den Heiligen Nikolaus von Myra handelt, der wie Elisabeth caritativ tätig war. Vgl. DRECHSLER / MAYRHOFER 2009, S. 59-60.
[227] Vgl. Ebendort, S. 60.
[228] Vgl. WEISSENHOFER 1948, S. 360.

die Darstellung der vier Erdteile. Die Umsetzung und der Gesamteindruck ist jedoch ein völlig anderer. Unterschiede machen sich nicht nur im gesamten Aufbau der Darstellungen sondern auch in stilistischen Einzelheiten bemerkbar.

Die Rocaille-Formen dominieren die Wandflächen. (Abb. 83) Sie dienen nicht nur zur Trennung einzelner Bildfelder sondern nehmen einen Großteil des Platzes ein und werden von Engeln und Putti bevölkert. Im Gewölbe existieren, in regelmäßigen Abständen, vier kleinere Bildflächen, die wie Fenster einen Ausblick in den Himmel gewähren. Die darin dargestellten Figuren und ihre Beigaben symbolisieren die vier Erdteile. Zwei Frauenfiguren mit Äskulapstab und einem Buch mit Kräuterdarstellungen versinnbildlichen Europa (Abb. 84), während im Bildfeld rechts davon der Erdteil Afrika von einer dunkelhäutigen Frau mit Einhorn vertreten wird.(Abb. 85) Im Bildfeld links von Europa folgt Amerika, dargestellt von einem Mann mit mehreren Schlangen in den Händen, deren Gift in einem Gefäß von einem Genius aufgefangen wird. (Abb. 86) Eine weitere Frauendarstellung, begleitet von Korallen und Perlen personifiziert Asien (Abb. 87). In den insgesamt drei Lünetten schmücken Grisaille-Malereien die Bildfelder, die sich aus den Rocaille-Mustern ergeben. (Abb. 88)

Hier steht die dekorative Wirkung mehr im Vordergrund als der Bildinhalt. Die in Gold und Weiß gehaltenen, aufwendig gestalteten Rocaille-Muster dominieren das Bild auch farblich. Der Maler konzentriert sich in den Bildfeldern des Gewölbes auf kleine Figurengruppen, wobei auf eine Gestaltung des Hintergrundes verzichtet wird und keine Tiefenwirkung entsteht. Die angemessene Proportionierung gelingt nicht immer und so wirken einzelnen Figuren etwas schwerfällig und plump. Die Ausarbeitung einzelner Körperteile, besonders die der Hände und Füße, fällt zum Teil sehr grob aus. Auch in den Gesichtern bemerkt man eine gewisse Derbheit, die an manchen Stellen sogar fratzenähnliche Züge annimmt. Dahingehend muss jedoch darauf hingewiesen werden, dass der Eindruck entsteht, die Figuren seien überzeichnet, beziehungsweise übermalt worden – entgegen der Aussagen des Apothekenpersonals, könnten die Malereien demnach bereits „überarbeitet“ worden sein.

6.3.3 Gegenüberstellung und eigene Schlussfolgerungen

Wie die beiden Werkanalysen bereits veranschaulicht haben, handelt es sich um zwei sehr verschiedene Ausführungen von Wandmalereien. Es stellt sich die Frage, ob beide Arbeiten Werke Cimbals sind und ob die unterschiedliche Bildauffassung durch einen zeitlichen Abstand erklärt werden kann.

Der Grund, weshalb Kunsthistoriker wie Slavíček und Jávor in den Darstellungen der Elisabethinen-Apotheke die Arbeit Cimbals sehen, liegt auf der Hand. Die typischen, kompositorischen Merkmale, die sich bereits bei den Werkanalysen der gesicherten Altarbilder Cimbals herauskristallisiert haben, lassen sich auch bei den Wandmalereien feststellen. Vergleiche im Detail sollen diese Zuschreibung jedoch einmal mehr untermauern. Das Gesicht des Engels unter dem Kreuze Jesu, sowie die Darstellung Gottes und die der alten Männer im signierten Altarbild von Allhau lassen sich nahezu in unveränderter Form und Haltung in den Wandmalereien wiederfinden. Da Cimbal bekannter Weise sparsam mit Variationen umgeht, trifft diese Feststellung auch auf einzelne Darstellungen im signierten Annengemälde der Barmherzigen Brüder zu. Detailaufnahmen der Engelfiguren im Hauptaltarbild der Elisabethinenkirche sehen jenen im Gewölbe der Apotheke zum Verwechseln ähnlich und auch die Darstellung des Kranken im Hauptaltarbild von Oberlaa findet sich in einer der Wunderheilungsszenen in den Lünetten der Offizin wieder. (Abb. 55-56) Selbstverständlich lassen sich Altarbild und Freskenausstattung nur bedingt miteinander vergleichen. Abgesehen von perspektivischen und technischen Gründen sowie den großräumigen, teils unebenen Flächen, die der Künstler hierbei in Szene setzen muss, ergeben sich auch thematisch Unterschiede. Der Kontrast von Hell und Dunkel in den Altarbildern tritt in den Wandmalereien zugunsten einer unbeschwerten Darstellung himmlischer Sphären entschieden zurück. Daher zeigt sich der Künstler auch in der Farbwahl deutlich zu helleren Farben hingezogen. Der Vergleich mit anderen Freskenausstattungen Cimbals, beispielsweise in Ungarn (Abb. 89), überzeugt dennoch davon, dass es sich bei der Apothekenausstattung der Elisabethinen um eines seiner Werke handelt. Eine Datierung in den Zeitraum 1755-1760 scheint aus stilistischen wie auch baugeschichtlichen Gründen plausibel.

Sieht man, wie Jávor, in den Temperamalereien der Apotheke der Barmherzigen Brüder ebenfalls das Werk Cimbals, so kann man nur davon ausgehen, dass es vor der Ausstattung bei den Elisabethinen entstanden ist. Der Künstler geht dort wesentlich routinierter vor. Eine vergleichbare Ausführung von Wandmalereien innerhalb des uns bekannten Cimbal-Oeuvres konnte ich jedoch nicht finden. Gesicherte Freskenarbeiten, die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts von Cimbal ausgeführt wurden, sind uns leider nicht bekannt.

Bis auf ikonographische Ähnlichkeiten, wie beispielsweise die Schlangendarstellungen in den Bildfeldern des asiatischen Erdteiles, fallen auf den ersten Blick kaum Übereinstimmungen auf. Lediglich bei genauerer Betrachtung der Putti-Darstellungen in den Gewölbebögen der Offizin fällt auf, dass eine gewisse Ähnlichkeit mit jenen im Gewölbe des Materialraums bei den Barmherzigen Brüdern besteht. Zu berücksichtigen ist allerdings, dass aufgrund von Übermalungen das ursprüngliche Escheinungsbild der Malereien beeinträchtigt wird. Es erscheint zudem naheliegend, anzunehmen, der anonyme Laienbruder, der diese Malereien laut Überlieferung ausgeführt haben soll, sei Cimbal gewesen. Es wäre jedoch auch gut möglich, dass Cimbal in seiner Zeit vor der Akademie einen Bruder im Konvent bei den Arbeiten unterstützt hat. Eine eindeutige Zuschreibung an Cimbal, wie bei den Arbeiten bei den Elisabethinen, kann meiner Meinung nach, ob der fehlenden Vergleichsmöglichkeiten, jedoch nicht vorgenommen werden.

7. Einflüsse, Umkreis und Vorbilder – Beispiele anhand der Wiener Werke

In den vorangegangen Kapiteln galt die Aufmerksamkeit vor allem Cimbal und seinem Schaffen in Wien. Allgemeine Charakteristiken und Eigenheiten seiner Arbeiten konnten festgemacht und näher definiert werden.
Woher nahm der Künstler allerdings seinen Formenschatz und vor allem wer oder was hatte ihn nachhaltig in seinen Arbeiten beeinflusst? Um den Künstler im Kontext seiner Zeit sehen zu können, gilt es diesen spannenden Fragen nachzugehen.
Zahlreiche Faktoren sind hierbei zu berücksichtigen. Der Stadt Wien und seinen schaffenden Künstlern wird jedoch ein besonderer Stellenwert eingeräumt. Zum einen, weil der Schwerpunkt in der Erfassung der Wiener Arbeiten liegt, zum anderen, weil Wien als impulsgebendes Kunstzentrum des Habsburgerreiches zu gelten hat. Hier nimmt die Malerkarriere Cimbals ihren Anfang. Der Zugang zu den großen Malern der Gegenwart und Vergangenheit erfolgt daher einerseits über die Akademie und ihre Lehrmittel, andererseits über den Reichtum an Arbeiten großer Meister, der in Kirchen, Palais und an anderen zugänglichen Plätzen Wiens sichtbar war.
Da Cimbal hauptsächlich Altarbilder und Wandmalereien ausgeführt hat, kommt der italienischen Malerei besondere Bedeutung zu – sie nahm nach wie vor einen wichtigen Platz auf beiden Gebieten ein.[229] Die Arbeiten renommierter Professoren und erfolgreicher Malerzeitgenossen an der Akademie standen zunächst auch unter dem Eindruck ausländischer Künstler und Strömungen. Die eigenständigen Umsetzungen die daraus entstanden sind, waren für das Schaffen Cimbals richtungsweisend und beinahe noch bedeutender. Auf die Frage, in wie fern Cimbal dabei den Idealen des sogenannten antiklassischen Stils an der Akademie und seinen Vertretern folgte, wird auf den folgenden Seiten immer wieder Bezug zu nehmen sein.

Manierierte Figuren, barocke, wie auch klassizistische Elemente zeigen sich im Laufe seiner Malerkarriere und lassen uns verstehen, welche Vielfalt an Stilelementen und Kunstströmungen sein Werk und das seiner berühmten Zeitgenossen bestimmt hat. Wie Karl Maria Swoboda treffend formuliert, erkennt man in der

[229] Vgl. SWOBODA 1982, S. 217-221.

Kunst des 18. Jahrhunderts generell die Tendenz, verschiedenartige, zeitlich neben- und nacheinander vorhandene Stilmerkmale zusammenzufassen.[230] Welche Eindrücke aber sind für Cimbal bestimmend und worin unterscheidet er sich möglicherweise von seinen Zeitgenossen?

7.1 Die italienische Malerei als Konstante im Werk Cimbals und ihre Übermittlung in Österreich

7.1.1 Der Akademische Formenschatz – Paul Troger und Michael Angelo Unterberger

An erster Stelle möchte ich auf das Schaffen Paul Trogers (1698 - 1762) eingehen. Mit Sicherheit war er eine zentrale Leitfigur an der Akademie. Entscheidende Impulse, die letztlich eine ganze Generation von Malern beeinflussen sollten, gingen von seiner Malerei aus. Anhand einzelner Werkbeispiele, aber auch im Überblick soll das Werk des gebürtigen Südtirolers mit jenem Cimbals in Beziehung zueinander gesetzt werden.

Die Darstellung des heiligen Sebastian in Oberlaa ist das erste, uns bekannte Bild Cimbals, das vollständig signiert ist. (Abb. 6) Da Cimbal zwar bereits 1742 der Akademie beitrat, bis heute jedoch keine weiteren Frühwerke Cimbals erfasst werden konnten, kann allein dieses Werk aus dem Jahr 1749 eine Vorstellung von den Malanfängen Cimbals bieten. Anhand dieser Darstellung und den beiden Heiligenbildern unter- und oberhalb des Seitenaltarbildes, weist man in der Cimbal-Forschung auf die „manieristischen“ Tendenzen hin. Slavíček und Jávor erwähnen in diesem Zusammenhang beispielsweise die gelängten Figuren, die Ausführung der Hände und eine, in gewisser Weise unnatürlich anmutende Haltung, die an Vertreter der rudolfinischen Malerei denken lassen.[231] Vergleicht man das Seitenaltarblatt exemplarisch mit Werken eines Joachim Sandrart (Abb. 90) oder eines Bartholomäus Spranger (Abb. 91), fällt ferner auf, dass er sich hier, wie in keinem anderen uns bekannten Bild, auch sehr an deren Gesichtszügen und Kopfformen orientiert.

[230] SWOBODA 1982, S. 8.
[231] SLAVÍČEK 1979, S. 161, S. 165. – JÁVOR 1998, S. 228.

Der Künstler hat die Arbeiten beider Maler mit großer Wahrscheinlichkeit nicht nur über die Akademie oder verbreitete Druckgrafiken kennengelernt. Da Bartholomäus Spranger sowie Joachim Sandrart temporär in Wien gearbeitet haben, fand Cimbal auch einige Originale vor.[232] Der entscheidende Impuls, auf eben diese stilistischen Eigenschaften zurückzugreifen, scheint jedoch von österreichischen Zeitgenossen und Wegbereitern der antiklassischen Malerei wie Paul Troger ausgegangen zu sein. Sowohl bei Paul Troger als auch bei Michael Angelo Unterberger findet man ab den 1730er Jahren gelängte Figuren in expressiver Haltung. Der Vergleich Slavíčeks mit dem Bild „Christus am Ölberg", das Troger in den 1730er Jahren gemalt hat und sich heute im Stift Sankt Peter in Salzburg befindet (Abb. 92),[233] sowie eine etwas jüngere Version davon, die in der Sammlung barocker Werke im Wiener Belvedere aufbewahrt wird (Abb. 93), veranschaulichen die unübersehbaren Gemeinsamkeiten in der Ausarbeitung der Figuren. Zudem könnten beide Werke Vorbild für seine Darstellung des heiligen Johannes Nepomuk in der Pfarrkirche von Žilina gewesen sein. (Abb. 24)

In Bezug auf das Seitenaltarbild in Oberlaa wird der Rückgriff auf Troger anhand der Darstellung „Heiliger Sebastian und die Frauen" von 1746 jedoch noch nachvollziehbarer. (Abb. 94) Das Werk befindet sich in der Stiftskirche der Benediktiner in Melk und steht der Arbeit Cimbals hinsichtlich des Bildtypus sehr nahe. Wie Wanda Aschenbrenner erwähnt, wird dieser vielfach in der Malerei und der Plastik des 18. Jahrhunderts ausgeführt.[234] Unter anderem ist uns eine Version Unterbergers von 1748 in der Neuklosterkirche in Wiener Neustadt erhalten geblieben. (Abb. 95) Hat es, wie Aschenbrenner vorschlägt, ursprünglich ein Akademiemodell dazu gegeben, würde dies das häufige Erscheinen erklären.[235] Der Zugang Cimbals über Troger, Unterberger und ferner über die Akademie selbst, erscheint daher naheliegend.

Werkbeispiele aus den späten 1760er Jahren, wie die Altarbilder in Székesfehérvár zeigen, dass der Künstler das manierierte Figurenideal in gewisser Weise auch noch in seinen späteren Arbeiten miteinbezieht. Die Gestalt des heiligen Nepomuk in der Pfarrkirche von Székesfehérvár erscheint gelängt. (Abb. 25) Die Ausarbei-

[232] Abgesehen von Werken die sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien befinden, findet man von Sandrart beispielsweise eine Darstellung der Heiligen Glorie aus dem Jahr 1652 in der Schottenkirche.
[233] SLAVÍČEK 1979, S. 161.
[234] ASCHENBRENNER / SCHWEIGHOFER 1965, S. 107.
[235] Ebendort, S. 107.

tung der Köpfe und das Arrangement der Figuren weisen allerdings deutlich andere Züge als im Seitenaltarbild von Oberlaa auf. Zudem wirkt die Haltung der Gestalten natürlicher. Dem zeitlichen Abstand entsprechend, kommt hier die eigene Handschrift des Künstlers stärker zum Vorschein.

Dass Cimbal keinesfalls der Einzige seiner Generation ist, bei dem man diese Anleihen findet, wurde bereits erwähnt. Auf der Basis des Barock kommt man dem manierierten Figurenideal in der „Rokokomalerei“ wieder näher.[236] Italienische Maler wie Giovanni Battista Pittoni (1687-1767)[237] haben sich schon früh damit auseinandergesetzt. (Abb. 96) Auf österreichischer Ebene sind es beispielsweise Franz Anton Maulbertsch oder Johann Wenzel Bergl, die sich daran orientieren. (Abb. 97, Abb. 4) Dem antiklassischen Vorbild entsprechend und im Gegensatz zu Cimbal, sind die Figuren hier jedoch meist Teil einer, in vieler Hinsicht bewegten Gesamtkomposition. Die Maler kombinieren die ausgeprägten Bewegungen ihrer Figuren immer mehr mit einer offenen Malweise und lassen sie in ihren Werken als Bestandteil eines flüchtig erscheinenden Gesamtbildes wirken.[238] Cimbal hingegen hält, ähnlich wie Troger, in seinen Altarbildern fortwährend an einer kompakten, körperlichen Malweise fest, weshalb eine derartige Wirkung von seinen Bildern kaum ausgeht.

In der Darstellung des letzten Abendmahls bei den Barmherzigen Brüdern (Abb. 34) erkennt man zudem, dass sich der Künstler auch kompositorisch an Troger orientiert hat. Da die räumlichen Gegebenheiten für Trogers „Letztes Abendmahl“ aus den Jahren 1748-49 im Refektorium des Stiftes Zwettl ähnlich waren (Abb. 98), bietet sich ein Vergleich an. Formal, wie auch aus bildkompositorischer Sicht kommt Cimbal seiner Version sehr nahe. Zwar ordnet dieser seine Figuren in weitaus extremeren Posen an, das Größenverhältnis und die Distanz zum Betrachter sind aber nahezu ident. Zudem sind es in beiden Werken vor allem die Licht- und Schattenpartien, die eine ähnliche Atmosphäre erzeugen. Einzelne Figuren, die des händefaltenden Apostels im linken Bildvordergrund oder die des dahinter stehenden Jüngers, der sich mit den Händen am Tisch abstützt (Abb. 99), könnte Cimbal

[236] Vgl. HEINZL 1964, S. 25. – SWOBODA 1982, S. 7-11.

[237] Pittoni war Nachfolger Tiepolos an der Akademie in Venedig und sehr erfolgreich. In seiner weniger klassizistischen Art ist er hinsichtlich der Figuren eher mit Sebastiano Ricci in Verbindung zu bringen. Seine Werke waren auch auf österreichischem Gebiet vorhanden. Das Gemälde „Hannibals Schwur“ kann heute noch im Kunsthistorischen Museum in Wien betrachtet werden. Vgl. SWOBODA 1982, S. 186.

[238] Vgl. BUCHOWIECKI 1955, S. 99-103.

bereits bei Troger gesehen haben. An Rubens hingegen erinnert die nachdenkliche Apostelfigur im rechten Bildvordergrund, die sich an ihr Kinn fasst und gleichzeitig Blickkontakt mit dem Betrachter aufnimmt. (Abb. 100)

Die vorangegangen Bildvergleiche haben gezeigt, wie Cimbal im Speziellen mit einigen Umsetzungen des Südtirolers umgeht und sie für seine Arbeiten adaptiert. Will man die zentralen Anknüpfungspunkte für Cimbal deutlich machen, muss man die Altarbildmalerei Trogers im Allgemeinen betrachten. In Punkto Raumkonstruktion, Lichtführung und Figurentypen zeigt sich Cimbal unübersehbare von ihm beeinflusst. Zunächst fällt auf, dass beide ihre Hauptfiguren relativ nahe an den Betrachter rücken. In den Arbeiten des Südtirolers wird dies in vielen Werken der 1720er und 1730er Jahre nachvollziehbar (Abb. 92-93, Abb. 101-102). Bei Cimbal denkt man beispielsweise an die drei Altarbilder aus der ersten Hälfte der 1760er Jahre in der Klosterkirche der Barmherzigen Brüder. (Abb. 1, 31-32) Die relativ großen Figuren im Bildvordergrund lassen nicht viel Platz für eine nähere Definition des Raumes in dem sie sich befinden. Zusätzlich verzichtet Troger häufig auf eine genaue Schilderung der Hintergrundszenerie – der atmosphärische Moment steht bei ihm im Vordergrund. Das wechselhafte Spiel von Licht und Schatten, das einen Großteil der Werke Trogers dominiert und den Maler vor allem für jüngere Anhänger der antiklassischen Richtung attraktiv macht, ist ebenso wesentlicher Bestandteil in den Arbeiten Cimbals. In seinen Werken ist es meist die einleitende Vordergrundfigur im Schatten, die den Kontrast zu den gut beleuchteten Hauptfiguren erzeugt. Sie wird häufig, wie auch bei Troger, vom Licht allenfalls gestreift.[239] Die Gegensätzlichkeit, die durch das Hervorheben einzelner, kleinerer Flächen im gesamten Bild bei Troger entsteht (Abb. 98, 103), findet man bei Cimbal allerdings seltener. In diesem Sinne vergleichbar erscheinen das Altarbild in Markt Allhau (Abb. 18) oder die Darstellung des Letzten Abendmahls bei den Barmherzigen Brüdern. (Abb. 34) Vorwiegend differenziert der Künstler aber Vorder-, Mittel- und Hintergrund mittels atmosphärischer Lichtführung voneinander.

In einigen Arbeiten der 1740er Jahre führt Troger seine Figuren tiefer in den Raum hinein und lässt sichtbar mehr Platz zwischen den agierenden Gestalten. (Abb. 103-105) Diese räumliche Auffassung macht sich in späteren Werken Cim-

[239] Siehe DACHS 2003, S. 8-10.

bals ebenfalls bemerkbar, wie die Darstellung des Heiligen Johannes Nepomuk im Dom zu Székesfehérvár aus dem Jahr 1769 zeigt. (Abb. 25)

Die kompakte Malweise und die häufige Verwendung schematisierter Figurentypen, denen Troger bereits in seiner Zeit in Italien mehrfach begegnet ist, verbinden beide Künstler miteinander.

Ein Blick auf den Personalstil zeigt allerdings auch, wodurch sich beide Maler voneinander unterscheiden. Weitaus variabler und in komplizierteren Posen gibt Troger seine Figuren wieder. Glanzlichter und eine feinere Ausführung der Protagonisten stehen der Vereinfachung der Form in den Werken Cimbals gegenüber. Die zum Teil drastische und spontane Lichtregie setzt Cimbal nur vereinzelt um. Eine impulsive Wirkung, wie sie von vielen Bildern Trogers ausgeht, ist in seinen Arbeiten nur bedingt zu spüren. Im ersten Moment mag eine Orientierung an ihm daher weniger relevant erscheinen. Obwohl sich beide Maler in ihrem Temperament voneinander unterscheiden, sollte man jedoch nicht übersehen, dass Cimbal grundlegende Anhaltspunkte für seine Kunst in den Werken Trogers gefunden hat.

In Zusammenhang mit seinen Arbeiten muss auch die Malerei Michael Angelo Unterbergers (1695 - 1758) gesehen werden. Unterberger zeigt sich jedoch deutlich gemäßigter und auf einen ausgewogenen Gesamteindruck bedacht, weshalb sein Name in Bezug auf Cimbal häufiger fällt.[240] Einige Vergleichsbeispiele zeigen, dass auch er Übermittler bestimmter Kompositions- und Figurenschemata war, die von Cimbal übernommen oder abgewandelt wurden.

Im Hochaltarbild der Elisabethinen-Kirche (Abb. 26), das kurz nach dem Heiligen Sebastian entstanden sein dürfte, sind die Proportionierungen der Figuren und ihre Gesichtszüge ausgewogener. Ein harmonisches Zueinander steht im Vordergrund. In der Bildkomposition, wie auch im Detail erkennt man in diesem Werk das Vorbild Michael Angelo Unterberger stärker. Slavíček merkt sogar an, dass die schwebende Putto-Darstellung im unteren Bilddrittel zur Gänze aus Unterbergers Rosenkranzmadonna übernommen wurde.[241] (Abb. 28, Abb. 106-107) Besonders an den Gesichtszügen der Putti- und Kinderdarstellungen nimmt sich Cimbal ein Beispiel. Ob im Hochaltarbild der Konventkirche, in den Wandmalereien der Apotheke (Abb. 74, Abb. 108) oder im Gemälde „Predigt des heiligen Franziskus Regis“

[240] Vgl. SLAVÍČEK 1979, S. 165.

[241] Vgl. Ebendort, S. 160. – Die Darstellung der Rosenkranzmadonna von Unterberger fand großen Anklang und wurde unter anderem von seiner Werkstatt kopiert.

in der Kirche am Hof (Abb. 109) - sie sehen jenen Unterbergers oft zum Verwechseln ähnlich. (Abb. 110-111) Auch die einleitenden Figuren Cimbals, die in nahezu all seinen Wiener Ölgemälden erscheinen, sowie die Darstellung greiser Männer, findet man in annähernd gleicher Ausführung bei Unterberger oder Pittoni. (Abb. 96) Der Vergleich mit einer Darstellung der Heiligen Anna und Maria von Michael Angelo Unterberger aus den 1740er Jahren (Abb. 112) mit dem Annen-Bild bei den Barmherzigen Brüdern (Abb. 1), veranschaulicht dies exemplarisch. In beiden Werken gleichen sich die Figuren der Greise im linken Bildvordergrund unübersehbar in ihrer Positionierung sowie auch in ihrer Haltung und Aufmachung.

Einleitende Rückenfiguren, die im Schatten versinken, erinnern aber ebenso an italienische Malergrößen wie Giovanni Battista Piazzetta (1683-1754)[242]. (Abb. 113) Slavíček weist 1978 bereits auf jene Parallelen hin.[243] Der direkte Kontakt mit den Werken Piazzettas ist im Falle Cimbals jedoch nicht nachweisbar.[244] Die Vermittlung dieser typisch venezianischen Lichtmalerei und der schematisierten Köpfe Piazzettas und Pittonis erfolgt zu einem großen Teil durch Unterberger und Troger.[245] (Abb. 114)

In der Darstellung des heiligen Ägidius in der Pfarrkirche Oberlaa (Abb. 50) erkennt man kompositorische Anleihen an Michael Angelo Unterberger. Cimbal scheint in diesem Fall nahezu den gesamten Bildaufbau aus dem Werk „Predigt Johannes des Täufers“ von Unterberger übernommen zu haben, welches dieser um 1755 für die Piaristenkirche in Kremsier ausgeführt hat.[246] Eine vorbereitende Ölskizze ist uns bis heute ebenfalls in Innsbruck erhalten geblieben. (Abb. 115) Sie gelangte nach dem Tod Michael Angelo Unterbergers 1758 an seinen Bruder Franz Sebald, der sie ebenfalls für sein Werk zu nutzen wusste.[247]

Weitere Vergleichsbeispiele im Zusammenhang mit den Arbeiten Trogers oder Unterbergers ließen sich noch in großer Anzahl fortführen – ihre Wirkung auf das Schaffen Cimbals ist offensichtlich. Auf den ersten Blick etwas weniger augen-

---

[242] Er lernt in Bologna bei Crespi und lernt dort die Hell-Dunkel-Malerei Caravaggios kennen. Er wird als Historien-, Genre- und später auch als Altarbildmaler vielbeschäftigt und hochgeschätzt. Vgl. SWOBODA 1982, S. 179.
[243] SLAVÍČEK 1979, S. 162.
[244] Eventuell hat Cimbal Druckgrafiken, die nach den Vorlagen Piazzettas gestochen wurden oder dessen eigene Illustrationen gekannt. Vgl. SWOBODA 1982, S. 179.
[245] Vgl. SWOBODA 1982, S. 231.
[246] Vgl. SLAVÍČEK 1979, S. 161.
[247] KRONBICHLER 1995, S. 95.

scheinlich sind die Elemente, die die Werke des Künstlers Franz Anton Maulbertsch mit jenen Johann Ignaz Cimbals verbinden.

7.1.2 Franz Anton Maulbertsch und Cimbal?

Wie aus den bisher vorgestellten Werken hervorgeht, gehört Cimbal nicht zu den experimentierfreudigen Malern seiner Zeit. In den Grundzügen bleibt er den altbewährten Bildkompositionen und Gestaltungsprinzipien vorangegangener Generationen treu. Ein herausragendes Beispiel dafür, wie unterschiedlich jene vorgefassten Bildformeln verarbeitet und weiterentwickelt werden können, zeigt das Schaffen Franz Anton Maulbertschs (1724 - 1796). Stark von den Idealen der antiklassischen Bewegung an der Akademie geprägt, setzt er diese Tendenzen in seinen Werken so innovativ und phantasievoll um wie kaum ein anderer.
Beide Maler unterscheiden sich offenkundig in ihrem Vorstellungsvermögen, wie auch in ihren persönlichen Auffassungen voneinander. Glanzlichter und aufwendig gestaltete Kleider, sowie der fließende Eindruck, der viele Maulbertsch-Arbeiten auszeichnet, sucht man bei ihm vergebens. Ein direkter Vergleich erscheint daher nicht sinnvoll. Die Wirkung, die er und die antiklassische Malerei im Allgemeinen auf Cimbal gehabt haben, gilt es dennoch zu erörtern. An der Akademie, in den Malereien seines engen Freundes und Maulbertsch-Anhängers Felix Ivo Leicher sowie in den Werken, auf die er bei seinen Arbeiten in Brno und Székesfehérvár gestoßen ist, [248] war Maulbertsch allgegenwärtig.
Slavíček führt zwei Immaculata-Darstellungen der beiden Künstler an,[249] auf dessen Vergleich ich, ob der fehlenden Version Cimbals bei den Barmherzigen Brüdern, jedoch nicht eingehen werde.[250] Um den Einfluss Maulbertschs greifbar zu machen, bietet sich aber die Auseinandersetzung mit den beiden Ölgemälden Cimbals (Abb. 45-46) und dem Deckenfresko Maulbertschs in der Franziskus Regis-Kapelle mehr als alles andere an. (Abb. 116)

---

[248] In Brno, wo Cimbal in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts für die Barmherzigen Brüder arbeitete, befand sich in der Augustinerkirche St. Thomas ein Hochaltarbild Maulbertschs (Christus erscheint dem heiligen Thomas, um 1764). Bei seinen Arbeiten in Székesfehérvár wurde er eventuell mit seinen Fresken und Altarbildern in der Karmeliterkirche konfrontiert. – Vgl. DACHS 2003, S. 244, S. 252.
[249] Vgl. SLAVÍČEK 1979, S. 162.
[250] Da ich die Immaculata-Darstellung, die Slavíček anführt, zum Zeitpunkt meiner Recherchen im Konvent der Barmherzigen Brüder in Wien nicht auffinden konnte und mir keine Abbildung davon bekannt ist, ist ein Vergleich mit dem Werk von Maulbertsch nicht möglich.

Es ist schon bezeichnend, dass die beiden Gemälde im Dehio-Handbuch einem Künstler aus dem Maulbertsch-Umkreis zugeschrieben werden.[251] Die unmittelbare, räumliche Nähe zu seinen Fresken scheinen Cimbal in der Tat zu den, für ihn teils untypischen Umsetzungen veranlasst zu haben. Die asymmetrische Bildkomposition an sich erscheint bereits unüblich für ihn. Er lässt seine Figuren außerordentlich zierlich und tänzerisch erscheinen, wie man anhand des Jungen im Bildvordergrund in der „Predigt des Franziskus Regis" gut erkennen kann und zeigt sich außerordentlich detailfreudig.[252] Fast genrehaft Züge erhalten die Bilder durch die zufällig wirkende Anordnung der Gestalten und ihre Haltung. Mehr als in bisherigen Werken des Künstlers, tragen vor allem die zeitgenössischen Gewänder, Hüte und Hauben der Figuren zu diesem Eindruck bei. Diese Art der Darstellung religiöser Bildinhalte könnte er bereits im Werk eines Michael Angelo Unterberger gefunden haben. (Abb. 117) Betrachtet man einzelne Bildausschnitte des Maulbertsch-Freskos erkennt man allerdings, dass Cimbal hier vor allem auf die Arbeit Maulbertschs eingeht. In ähnlicher Haltung und modischer Gewandung wie die Frauengestalt in der Weizenwunder-Darstellung wendet sich im Fresko die Mutter ihrem Kind zu. (Abb. 118) Das grazile Auftreten und die Beinstellung des Knaben im Werk Cimbals erinnern sehr an den schnauzbärtigen Mann im Fresko der Kapelle. (Abb. 119) Beide Figuren wurden zudem mit zeitgemäßen Accessoires ausgestattet. Ungewöhnlich leger arrangiert wirkt die liegende Frauengestalt, die der Predigt des heiligen Franziskus Regis lauscht. Man könnte fast annehmen, Cimbal reagiere hier auf die, in Rückenansicht wiedergegebene Frau im Fresko. (Abb. 120) Cimbal taucht beide Szenen zudem in ein dynamisches, atmosphärisches Spiel von Licht und Schatten.
Diese Lichtführung bestimmt viele Arbeiten Maulbertschs und die seiner Anhänger. Der Anschein, es habe sich bei dem ausführenden Künstler um einen Maler aus dem Maulbertsch-Kreis gehandelt, wird daher verstärkt. Das Vibrieren der Farben und der flüchtige Eindruck, der beispielsweise in seinen Fresken in der Wiener Piaristenkirche (Abb. 121) oder in den Werken Leichers entsteht (Abb. 122) fehlen bei Cimbal allerdings. Der Kontur kommt bei ihm stets mehr Bedeutung zu als der Farbe.

[251] DEHIO-HANDBUCH WIEN 2003, S.9.
[252] Vgl. SLAVÍČEK 1979, S. 162, S. 165.

7.1.3 Bartolomeo Altomonte – Verwandtschaft in Geist und Bild

Der Vergleich mit Bartolomeo Altomonte (1694 - 1783) bot sich aus mehreren Gründen an. Zum einen, weil in der Cimbal-Forschung auf stilistische Ähnlichkeiten verwiesen wurde, zum anderen weil aus den Arbeiten Altomontes hervorgeht, dass zwischen Cimbal und ihm eine gewisse Geistesverwandtschaft besteht.
Slavíček erwähnt, dass der Einfluss Altomontes beispielsweise in den Darstellungen „Unterweisung Mariens“ (Abb. 1) und „Tod des heiligen Joseph“ (Abb. 32) in der Klosterkirche der Barmherzigen Brüder in Wien zu spüren seien.[253] Eine ähnliche Drapierung der Gewänder und wörtliche Zitate beim Typus der Gestalten können, laut Slavíček, ausgemacht werden.[254] Der Vergleich mit dem Annen-Bild Altomontes in der Ursulinen-Kirche in Linz aus dem Jahr 1743 veranschaulicht diese Behauptung. (Abb. 123) Abgesehen vom Bildthema, das an sich kaum Spielraum für stark voneinander abweichende Umsetzungen lässt, lassen sich Gemeinsamkeiten in der Bildkomposition und der Malweise feststellen. Die Hauptfiguren sind nahe an den Betrachter gerückt und nehmen mehr als die Hälfte des gesamten Bildes ein. Die Hintergrundszenerie wird deutlich schemenhafter abgebildet - der Architektur wird wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Zudem wird auf eine Tiefenwirkung weitgehend verzichtet. Die Darstellung des Engels mit Rosen, der über der heiligen Anna und Maria schwebt, erscheint auch in der Version Cimbals in ähnlicher Haltung. Ebenso ist die flächige Behandlung der Gewänder beiden Malern gemein. Generell herrscht die Tendenz zur Vereinfachung – sowohl in der Ausarbeitung und Oberflächenbehandlung der Figuren, als auch im Hintergrund und in den einzelnen Details. Der Vergleich mit anderen Werken selben Bildinhaltes aus einem entsprechenden Zeitraum, zeigt was an Bildlösungen ebenso möglich gewesen wäre. (Abb. 124)

Stellt man die Darstellung des heiligen Josef bei den Barmherzigen Brüdern von Johann Cimbal einer Version von Bartolomeo Altomonte aus dem Jahr 1746 gegenüber, (Abb. 125) erkennt man ebenfalls, weshalb man diese beiden Künstler miteinander in Verbindung bringt. Der Bildaufbau wird – wie schon in den beiden Annen-Bildern – durch die zentral in der Bildmitte zusammengefasste Gruppe von

[253] Vgl. SLAVÍČEK 1979, S. 162.
[254] Ebendort, S. 162.

Figuren bestimmt. Diese werden nahezu auf selber Linie angeordnet und kommen ohne extreme Verkürzungen aus – die Bilder vermitteln demnach kaum räumliche Dimensionen. Dazu trägt auch die schemenhafte Gestaltung des Hintergrundes bei. Im oberen Bilddrittel ist bei Altomonte, wie auch bei Cimbal eine schwebende Figur zu sehen, die über den Köpfen der Protagonisten auf Wolkenformationen platziert wurde. Zusammenfassend lässt sich von beiden Künstlern behaupten, dass sie sich hier von einer sehr konventionellen Seite zeigen.

Ein Ölgemälde Altomontes aus dem Jahr 1726, das Cimbal eventuell schon in jungen Jahren gesehen haben könnte, befindet sich heute im Wiener Diözesanmuseum und zeigt die Verklärung des Heiligen Urban. (Abb. 126) Laut Heinzl befand es sich jedoch ursprünglich im Konvent der Barmherzigen Brüder in Wien.[255] Womöglich hinterließ es bleibenden Eindruck und war bei Bildkompositionen, wie der des Hauptaltarbildes bei den Elisabethinen nicht irrelevant. (Abb. 26) Der Ausblick auf eine kleinfigurige Nebenhandlung im unteren Bilddrittel, wie auch der restliche Aufbau des Bildes und die Gestik des Heiligen, zeigen, dass sich Cimbal hier an älteren Werken, vergleichbar mit jenem Altomontes, orientiert hat.

Bei seinen Reisen durch Italien gerät dieser unter den Einfluss Solimenas, aber auch unter den Einfluss der venezianischen Maler Sebastianio Ricci, Giovanni Battista Pittoni und Antonio Pellegrini, die unter anderem auch in Österreich tätig waren.[256] Das Werk seines Vaters, Martino Altomonte und die Zusammenarbeit mit ihm, nachdem er 1722 von seinen Reisen nach Österreich zurückgekehrt war, waren ebenso bedeutend für seinen Werdegang.[257] Die vielen Aufträge, vor allem in den Stiften von Ober- und Niederösterreich, sprechen für seinen Erfolg. Er überschritt, wie Wilhelm Mrazek anmerkt, jedoch nie den Kreis der klösterlichen Auftraggeber.[258] Im Vergleich zu Troger und Gran, die beide seiner Generation angehörten, bleibt er vielmehr althergebrachten Kompositionsmustern verbunden.

Brigitte Heinzl schreibt in ihrer Monographie zum Leben und Werk Bartolomeo Altomontes, dass sich dieser als Routinier bei seinen Freskenausstattungen

[255] HEINZL 1964, S. 22.
[256] Ebendort, S. 25. Pellegrini hat in Wien die Salesianerinnenkirche 1717 ausgemalt, Pittoni und Ricci haben Auftragswerke nach Wien gesendet. Zum Teil wurde auch Stiche nach ihren Werken angefertigt. Vgl. Ebendort, S. 25.
[257] Ebendort, S. 13.
[258] MRAZEK 1960, S. 6.

erweist, sich jedoch kaum um neue Formen und Kompositionsprinzipien bemüht.[259] Altomonte schätzt zwar die Bewegung aber keine Dramatik.[260] Immer wieder geht er auf Neues ein. Er entwickelt seine Figuren hin zu grazilen, in die Länge gestreckten Gestalten[261], orientiert sich, gemäß des Zeitgeschmacks, an einer helleren Farbpalette oder nähert sich in seinen späteren Arbeiten wieder an die barockklassizistischen Werke Daniel Grans an.[262] Dabei verlässt er jedoch nicht den Rahmen des Konventionellen. Die Parallelen zu Cimbal und seiner Vorgehensweise sind nicht von der Hand zu weisen.

7.1.4 Der Einfluss Daniel Grans und die Wandmalereien in der Elisabethinen-Apotheke

Das Schaffen Daniel Grans spielt auch im Werk Johann Ignaz Cimbals eine Rolle. In der Vergangenheit hat bereits Anna Jávor auf die klassischen Schemata Grans hingewiesen, die auch in den Fresken Cimbals zu sehen seien.[263]

Betrachtet man die Wandmalereien in der Elisabethinen-Apotheke im dritten Bezirk (Abb. 62- 82), erhält man einen außergewöhnlich klar strukturierten und harmonischen Eindruck. Cimbal wendet, wie schon in seinen Ölbildern, bereits erprobte Kompositionsformeln an und führt die Figuren in einer flächigen, kompakten Malweise aus. Sowohl die Wand- als auch die Deckenmalereien erscheinen reduziert im Detail wie auch in der Figurenanzahl. Zudem steht wiederholt das Zusammenspiel von Gesten im Vordergrund – exaltierte Bewegungen oder dramatische Szenerien findet man nicht. Die Arbeiten Grans scheinen in dieser Hinsicht den Umsetzungen Cimbals am nächsten zu kommen. Zwar experimentiert dieser, ebenso wie andere Künstlergrößen seiner Zeit, anfänglich mit unterschiedlichen Farb- und Lichtwerten sowie Kompositionsmustern, doch zeigt sich bei ihm konstant die Tendenz zu übersichtlichen Bildkompositionen und klassischen Figurenschemen. Nimmt man die Deckenmalereien im Marmorsaal des Stifts Klosterneuburg, die Gran 1749 schuf als Beispiel (Abb. 127), zeigt sich was gemeint ist. Zurückhaltende Bewegungen, die zart-pastellige Farbwahl und das Herauslösen ein-

[259] HEINZL 1964, S. 11.
[260] Ebendort, S. 21.
[261] Ebendort, S. 21-26.
[262] Ebendort, S. 43-48.
[263] Vgl. JÁVOR 1999, S. 228.

zelner Figurengruppen erzeugen bei Gran, wie später auch in den Deckenmalereien Cimbals bei den Elisabethinen, jenen barockklassizistischen Eindruck. Der Aufbau einzelner Szenen erfolgt bei beiden in wenigen Schichten, die nicht allzu sehr in die Tiefe führen.[264] Während die Hauptakteure deutlich zu sehen sind, verlieren die anderen Figuren und Gegenstände zusehends an Farbe und Gestalt.

Die Reduktion der Figurenanzahl an sich lässt sich bei den Arbeiten in der Elisabethinen-Apotheke jedoch auch auf die Raumverhältnisse zurückführen. Sie hätten für ein umfangreiches Bildprogramm kaum Platz geboten. In der Pfarrkirche von Zalaegerszeg in Ungarn beispielsweise, siedeln sich in der Deckenausstattung weitaus mehr Figuren an. (Abb. 128) Diese erscheinen, im Gegensatz zu den Malereien in der Apotheke, auch am gemalten Bildrand. Seit Troger, der Anleihen an der neapolitanischen Malerei nimmt und am Bildrand Figuren auf der Erde wiedergibt,[265] wird dieses Prinzip von vielen anderen Malern übernommen. Im Unterschied zu einigen Arbeiten Trogers (Abb. 129) oder Maulbertschs (Abb. 121) bleibt der Fokus jedoch auf die himmlische Sphäre gerichtet. Zu einer Verschmelzung weltlicher und überirdischer Bereiche kommt es nicht.[266] Wie Bartolomeo Altomonte, verzichtet auch er weitgehend auf Genreartiges oder Szenerien, die augenscheinlich auf der „Erde“ stattfinden.[267] In Bezug auf Daniel Gran fühlt man sich an Teile seiner Wandmalereien in der Hofbibliothek in Wien erinnert. (Abb. 130) Hochgeschätzt und allen Malern an der Wiener Akademie ein Begriff, ist es gut möglich, dass Cimbal sich hier Anregungen geholt hat.

Troger kommt im Stift Zwettl zu ähnlichen Lösungen. (Abb. 131) Seine Putto-Figur, die ihre Beine keck über die gemalte Balustrade baumeln lässt (Abb. 132), erinnert wiederum an die Darstellung im Deckenbild der heiligen Elisabeth in der Konvent-Apotheke. (Abb. 74) Troger arbeitet Zeit seines Lebens jedoch immer wieder mit expressiven Gesten und Gesichtsausdrücken sowie einer kräftigeren Farbpalette und zeigt sich generell detailfreudiger. (Abb. 133) Bewegung und Dramatik bestimmen zahlreiche seiner Arbeiten.

Der Gesamteindruck, den die beiden vorgestellten Arbeiten Cimbals hinterlassen, bleibt trotz einiger Unterschiede dennoch derselbe - aufgrund der klaren Formen,

---

[264] Vgl. HEINZL 1964, S. 27.

[265] Ebendort, S. 26. Luca Giordano (1632-1705) gilt als einer der ersten, der in seinen Deckenfresken neben schwebenden Figuren, auch welche auf einem Bodenstreifen mit landschaftlichen Elementen anordnet. Vgl. SWOBODA 1982, S. 176.

[266] MRAZEK 1960, S. 6.

[267] HEINZL 1964, S. 26-27.

einer reduzierten Farbpalette und sachten Bewegungen, fällt dieser übersichtlich und harmonisch aus. Eine Orientierung an Gran, dessen klassisches Bildideal kontinuierlich vorhanden ist und im Laufe seiner Künstlerkarriere immer konkreter wird, scheint für Cimbal daher naheliegender.

7.2 Die Künstlerpersönlichkeit Johann Ignaz Cimbal im Kontext ihrer Zeit

Die Altarbild- und Großmalerei des 18. Jahrhunderts in Österreich wurde von einigen herausragenden Künstlern geprägt, die mit ihren Werken darauffolgende Generationen dazu bewegt haben, immer eigenständiger in ihren Umsetzungen zu werden. Die italienische Malerei gilt zwar immer noch als Basis, sie wird jedoch von Rottmayr[268], Gran und Troger bis hin zu Maulbertsch, immer mehr mit spezifisch „österreichischen" Bildlösungen vermischt.[269] Der Ausgangspunkt ist primär eine akademische Ausbildung, weshalb jene Maler an der Wiener Akademie in gewisser Hinsicht eine Einheit bilden. Der sogenannte antiklassische Stil, der sich dieser Orts entwickelt und hier auch die meisten Anhänger findet, formt die Malerei der 1730er Jahre bis knapp Ende des Jahrhunderts dabei entscheidend.[270]

Rückblickend wurden die Werke dieser Künstler sehr unterschiedlich bewertet. War der Begriff „Einheitsstil" zunächst nicht negativ behaftet, hört man in den Äußerungen des vergangenen Jahrhunderts deutliche Kritik heraus.[271] Slavíček zitiert dazu Bruno Bushart aus dem Jahr 1962, und weist so darauf hin, dass man vor nicht allzu langer Zeit dazu geneigt war, jene Arbeiten mit einer gewissen Monotonie in Verbindung zu bringen und ihnen „fabrikmäßigen" Charakter zu zuschreiben.[272] Dass diese Behauptung auf die großen Meister dieser Kunstströmung nicht zutrifft, muss nicht erwähnt werden. Aber auch Maler wie Cimbal, die nicht in der Liga eines Troger oder Maulbertsch spielen, die sich nicht durch besonderen

[268] Er gilt als einer der ersten Konkurrenten der italienischen Maler in Österreich und ist einer der wenigen Österreicher, der große Freskenaufträge erhält. Sein jahrelanger Aufenthalt in Venedig macht ihn zu einem wichtigen Vermittler der italienischen Malerei, die er für sich allerdings eigenständig weiterentwickelt. Vgl. MRAZEK 1960, S. 6.
[269] Vgl. DACHS 2003, S. 7-8.
[270] Vgl. KRAPF 1985, S. 68-73.
[271] Vgl. SLAVÍČEK 1999, S. 97.
[272] Vgl. Ebendort, S. 97.

Erfinderreichtum hervortun oder sich generell weniger variabler in ihren Werken zeigen, bestätigen, dass dieser Ansatz zu überdenken ist.
Denn man muss, wie Konstanty Kalinowski in seinem Beitrag „Kunstzentrum und Provinz: Wien und die schlesische Kunst des 18. Jahrhunderts“ treffend formuliert, bedenken, dass der Maler sich nach wie vor nach den Forderungen des Auftraggebers und an ein bestimmtes Publikum richtet.[273] Die emotionale und rationale Ebene des Bildes waren vor allem für kirchliche Auftraggeber maßgebend.[274] Das Bildprogramm musste an das intellektuelle Niveau angepasst und die Verständlichkeit durfte keinesfalls beeinträchtigt werden.[275] Abgesehen von den malerischen Fähigkeiten Cimbals, die einen gewissen Rahmen vorgeben, sind es diese Forderungen, denen er nachzukommen hat. Allein daraus entsteht bereits eine gewisse Verwandtschaft zwischen ihm und anderen Malern, die vorwiegend im kirchlichen Bereich in den Provinzen tätig waren. Das bedeutet jedoch nicht, dass das Erscheinungsbild der Arbeiten vollkommen homogen ist. Die Künstlerpersönlichkeit Cimbal veranschaulicht, wie unterschiedlich die antiklassischen Tendenzen innerhalb dieser Kreise aufgenommen wurden. Sie zeigt zudem, dass auch zweitrangigen Malern ihre persönliche Note nicht abgesprochen werden sollte.
Im Gesamtkontext gesehen ist er definitiv Teil dieser akademischen Strömung gewesen, als „einheitlich“ betrachtet kann diese jedoch nur werden, setzt man sich nicht genauer mit ihr auseinander.
Cimbal wird zudem eine Art Vermittlerrolle zugesprochen.[276] Zwischen der Residenzstadt Wien und den Provinzen fand ein reger Austausch statt – berühmte österreichische Bauherren wie Prinz Eugen von Savoyen errichteten in Ungarn große Bauwerke, während ungarische Adelige, beispielsweise aus den Familien Palffy oder Esterhazy, sich ihre Stadtpaläste in Wien einrichteten.[277] Nicht selten schuf man in den Provinzen Kunstwerke, die bestimmten „Originalen“ in Österreich nachempfunden waren.[278] Aus den umliegenden Ländern kamen Künstler an die Wiener Akademie um dort ihre Ausbildung zu absolvieren - oder aber, ortsansässige Maler verließen ihre Heimat um in den Provinzen zu

[273] KALINOWSKI 1986, S. 104.
[274] Ebendort, S. 105.
[275] Ebendort, S. 105.
[276] Vgl. GARAS 1955, S. 60-63. – SLAVÍČEK 1979, S. 163. – KOSTYÁL 1987, S. 185. – JÁVOR 1998, S. 228.
[277] GARAS 1986, S. 83-84.
[278] Ebendort, S. 86-87.

arbeiten.[279] Eine Reihe von Malern tat dies. Unter anderem hinterließen Paul Troger, Franz Anton Maulbertsch, Felix Ivo Leicher, Michael Angelo Unterberger sowie Franz Sigrist, Vinzent Fischer oder auch Johann Kracker und die Brüder Palko ihre Spuren in den Provinzen.[280] Die an Italien orientierten österreichischen Maler brachten ihr akademisches Können mit ihren Arbeiten in die umliegenden Länder.[281]

Cimbal, der schon in den Wiener Werken einen Hang zur Vereinfachung erkennen lässt, erfüllt seine Aufgaben in den Provinzen zur Zufriedenheit aller – die Anzahl der Aufträge spricht für sich. Ob im bischöflichen Palast in Vesprém oder in den Ausstattungen der kleineren Pfarrkirchen: Dem Künstler gelingt es, den jeweiligen Anforderungen gerecht zu werden. Das Zusammenfassen und Vereinfachen dürfte aber vor allen bei letzteren den didaktischen Ansprüchen der Auftraggeber entgegengekommen sein.

7.2. Zusammenfassung der Ergebnisse

Zusammenfassend ist festzustellen, dass sowohl das Werk Paul Trogers, als auch das Werk Michael Angelo Unterbergers nachhaltig auf Cimbal gewirkt haben. Zum einen wird der Einfluss anhand einzelner Zitate deutlich, zum anderen wird er oft in der gesamten Bildkompositionen sichtbar. Sowohl die Lichtführung und die einleitenden Figuren im Schatten, die an der venezianischen Malerei orientiert sind, wie auch die Hell-Dunkel-Kontraste und die körperlichen Figuren, die an die neapolitanische Malerei denken lassen, sind durch ihr Werk an Cimbal übermittelt worden.[282] An einer kompakten, konturbetonten Malweise hält Cimbal, ebenso wie Troger und Unterberger, Zeit seines Lebens fest. Dadurch unterscheidet er sich deutlich von Malerzeitgenossen wie Franz Anton Maulbertsch oder seinem Freund Felix Ivo Leicher.[283] So groß die Unterschiede aber auch sein mögen – der Wirkung Maulbertschs konnte auch er sich zeitweise nicht entziehen. Expressives und Dramatisches wie bei Troger oder Maulbertsch kommt, wie Slavíček bereits

[279] GARAS 1986, S. 86-87. – PETROVÁ-PLESKOTOVÁ 1986, S. 111-115.
[280] PETROVÁ-PLESKOTOVÁ 1986, S. 111-112.
[281] Vgl. GARAS 1986, S. 83-90. – PETROVÁ-PLESKOTOVÁ 1986, S. 111-115.
[282] Vgl. BUCHOWIECKI 1955, S. 73-103. – SWOBODA1982, S. 176-181.
[283] ASCHENBRENNER / SCHWEIGHOFER 1965, S. 160.

bemerkt, in seinen Werken zwar nur äußerst selten vor,[284] Berührungspunkte gibt es dennoch. Selbst wenn sich Cimbal in den meisten seiner Werke kaum auf die bewegten, ausdrucksstarken Bilderfindungen der antiklassischen Strömung einlässt, konnte anhand der beiden Franzikus-Regis-Bilder gezeigt werden, dass dieser, wenn auch nur temporär, davon inspiriert wurde. Cimbal reagiert auf die tänzerischen Figuren im Maulbertsch-Fresko und übernimmt die zeitgenössische Aufmachung detailgetreuer als in seinen bisherigen Werken. Die dynamische Lichtführung und die asymmetrische Bildkomposition zeugen ebenfalls von einer Auseinandersetzung mit antiklassischen Elementen.

Der große Anklang, den Maulbertsch bei seinen Malerkollegen fand, spricht für die Präsenz seiner Arbeiten, denen Cimbal nicht nur an der Akademie, sondern auch bei seinen Aufträgen in den Provinzen begegnet ist. Anders als Felix Ivo Leicher, gerät Cimbal jedoch nie ganz so stark in dessen Bann. Bartolomeo Altomonte, der wie Cimbal als ein Vertreter der konservativen Richtung gesehen werden kann,[285] scheint ihm wesensverwandter gewesen zu sein. Das zeigt sich anhand konkreter Werkbeispiele – vielmehr jedoch in den Parallelen und Gemeinsamkeiten die sich ergeben, überblickt man die Personen und ihr Werk im Gesamten.

Da Cimbal nur peripher und nie extrem von den antiklassischen Bildmotiven Gebrauch macht, überrascht es nicht, dass seine Wandmalereien relativ modern erscheinen, als es in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts darum geht, die sinnlichen und bewegten Bildkompositionen zu Gunsten klassizistischer Ideale aufzugeben.[286] Daniel Gran, der zu Lebzeiten bereits zu großem Ruhm gelangt ist, wird, ob seiner zurückhaltenden Farbwahl und Bildgestaltung in seinen reifen Werken, erneut als Vorbild herangezogen. Das Schaffen Cimbals auf diesem Gebiet der Malerei verläuft zwar nicht einheitlich – in den Freskenarbeiten des Künstlers in Böhmen, Mähren und Ungarn kommen bestimmte Tendenzen einmal mehr, einmal weniger zur Geltung – doch herrschen vorwiegend zarte Farben und klare Formen vor. Cimbal, der seine Figuren ohnedies nie allzu emotional oder expressiv erscheinen lässt, findet bei Gran am ehesten Anregungen für seine Freskenarbeiten.

---

[284] SLAVÍČEK 1979, S. 165.
[285] Ebendort, S. 165.
[286] Vgl. MRAZEK 1960, S. 6. – HEINZL 1964, S. 43-50.

Das Einordnen der Künstlerpersönlichkeit in einen größeren, kunstgeschichtlichen Kontext gestaltete sich schwieriger als zunächst angenommen. Um die Komplexität einer ganzen Kunstepoche aufzulösen, griff man zu verallgemeinernden Begriffen,[287] die der Vielfalt an parallelen Strömungen nicht gerecht werden konnte. Cimbal ist jedenfalls Teil einer ganzen Generation von Künstlern, deren Schaffen auf den Lehrmethoden der Wiener Akademie basieren. Während einige Künstler durch einen auffälligen Personalstil herausragen, tendiert er dazu, bestimmte Elemente seiner Vorbilder und Zeitgenossen aufzugreifen und sie, seinem Naturell entsprechend, weiterzuverarbeiten. Extreme Lösungen vermeidet Cimbal jedoch fortwährend. Der Hang zur Vereinfachung in den Gewändern, in den Gesichtern, in der Hintergrundgestaltung sowie auch in den Details zeichnet mehr oder weniger alle Wiener Werke aus. Cimbal muss sich daher nicht großartig umorientieren als die Ideale der klassizistischen Malerei gegen Ende des Jahrhunderts immer verbindlicher wurden.[288] Für manche der Arbeiten in den Provinzen, kam diese Tendenz den didaktischen Wünschen der Besteller sogar entgegen.[289] Cimbal, der bei weitem nicht so erfinderisch war wie manch ein Zeitgenosse, schuf dennoch, den Anforderungen entsprechend, solide Werke, die einem Vertreter der akademischen Richtung gerecht wurden. Wie bereits früh von Klára Garas erkannt wurde, gehört Cimbal daher zur Mittlergeneration der akademischen Wiener Malerei.[290] Die großen österreichischen Malermeister des 18. Jahrhunderts sowie auch viele zweitrangige Vertreter wie Cimbal haben entscheidende Impulse für die künstlerische Entwicklung der habsburgischen Provinzen gegeben.

---

[287] Vgl. SLAVÍČEK 1999, S. 97-98.
[288] Vgl. HEINZL 1964, S. 49-50. – Brigitte Heinzl äußert sich gleichermaßen zu Bartolomeo Altomonte.
[289] Vgl. KALINOWSKI 1986, S. 105.
[290] Vgl. GARAS 1955, S. 60-63.

8. Schlussbetrachtung

8.1 Resümee

Wenn die Untersuchung der Wiener Werke Cimbals eines gezeigt hat, dann, dass diese sich trotz überschaubarer Anzahl, hervorragend dazu eignen, die persönliche Entwicklung des Künstlers, sowie jene der österreichischen Malerei des 18. Jahrhunderts, aufzuzeigen. Zunächst war es jedoch wichtig diese auch als Werke Cimbals zu verifizieren. Immerhin waren einige Jahrzehnte seit der Veröffentlichung Slavíčeks von 1979 vergangen.

Mündlich überlieferte Werkzuschreibungen an Cimbal, wie im Falle des Hochaltarbildes bei den Elisabethinen, haben sich letztlich durch Vergleiche mit gesicherten Arbeiten erneut bestätigt. Alte und neu aufgekommene Zweifel an der Autorschaft Cimbals konnten relativiert werden.

Obwohl man sich auch nach den Untersuchungen Slavíčeks bei der Heiligen-Dreifaltigkeitsdarstellung in Oberlaa nicht recht auf diesen Künstler festlegen wollte, denke ich, dass die, für den Maler ungewöhnliche Bildumsetzung aus der Orientierung am Gnadenbild vom Sonntagberg resultiert.[291] Zusätzlich sprechen die Ähnlichkeiten mit den Gesichtern im signierten „Heiligen Sebastian“ für eine Zuschreibung. Dass es sich, entgegen der Aussagen des letzten Restaurators von 1986, bei dem Oberlaaer Hauptaltarbild um ein Werk Cimbals handelt, wurde nicht nur durch stilistische Übereinstimmungen, sondern auch durch die namentliche Erwähnung im Pfarrgedenkbuch bekräftigt. Festzuhalten ist, dass sich, mittlerweile nicht mehr zwei, sondern nur noch eines der, im Pfarrgedenkbuch erwähnten Pfarrerportraits im Bild befindet - weshalb man eines der Portraits bei der letzten Restaurierung entfernt hat, konnte nicht in Erfahrung gebracht werden.

Die Zuschreibungen der Wandmalereien in der Elisabethinen-Apotheke und der beiden Bilder in der Franziskus Regis-Kapelle in der Kirche am Hof, die bisher nicht allzu verbreitet waren, konnten, durch stichhaltige Bildvergleiche innerhalb des gesicherten Künstler-Oeuvres, als sehr schlüssig eingestuft werden. In den Wandmalereien, die sich in den Räumlichkeiten der Apotheke der Barmherzigen

[291] Vgl. KREUZER 1973, S. 12.

Brüder befinden, sieht Anna Jávor ebenfalls das Werk Cimbals.[292] Einige stilistische Übereinstimmungen würden ferner auf seine Autorschaft hinweisen. Zudem spräche die Nähe des Künstlers zum Konvent für seine Beteiligung an der Ausstattung. Ganz überzeugen konnte der Vorschlag, ob der fehlenden, eindeutigen Anhaltspunkte nicht, weshalb ich mich weder für, noch gegen Cimbal als Urheber dieser Malereien aussprechen möchte.

Erfreulicherweise musste keine der Zuschreibungen des Cimbal-Kenners Slavíčeks von 1979 revidiert werden. Das Überdenken der Angaben und das Hinzufügen neuer Informationen brachte das Wissen über den Künstler und seine Werke in Wien allerdings auf den letzten Stand der Dinge.

Diese entstanden vor den großen Ausstattungen in den Provinzen. Die Grundzüge, die seine Malerei auch in seinen späteren Werken bestimmen, können jedoch bereits festgemacht werden. Durch seinen Werdegang, der eng mit der Wiener Akademie verbunden war, kam er in Kontakt mit unterschiedlichen – vergangenen wie auch zeitgenössischen - Richtungen der Malerei. In der Darstellung des heiligen Sebastian in Oberlaa bemerkt man zunächst eine starke Orientierung am rudolfinischen Figurenideal, wovon in seinen späteren Werken jedoch lediglich das gelängte Erscheinungsbild übrig bleibt - in den Gesichtsformen und Proportionierungen zeigt er sich weitaus gemäßigter und idealistischer. Altbewehrte Bildkompositionen mit statisch wirkenden, körperlichen Figuren die ins Zentrum des Bildes gerückt werden, findet man ebenso wie zarte Gestalten, die sich in einem aufgelockerten, von wechselhaften Licht- und Schattenspielen geprägten Bildgefüge tummeln.

Im Vergleich zu den Ölbildern spielt das Hell-Dunkel in den erhaltenen Wandmalereien Cimbals bei den Elisabehinen jedoch eine untergeordnete Rolle. Weniger Pathos und mehr Übersicht kündigen sich generell in den Deckenausstattungen vieler Zeitgenossen an. Cimbals Malereien bei den Elisabethinen oder in der Pfarrkirche Zalaegerzeg erinnern durch die, für ihn typische Vereinfachung der Formen, die behutsamen Bewegungen und die Reduktion der Farben und Details jedoch mehr als manch andere, zeitgleich entstandenen Fresken, an klassische Ideale.

[292] Vgl. JÁVOR 1998, S. 228.

Auf die Frage, wie der Künstler in Beziehung zu seinem künstlerischen Umfeld zu setzten ist, habe ich ebenfalls versucht einzugehen. Wie man nach heutigem Wissensstand beurteilen kann, hat Cimbal im Vergleich zu den teils umfangreichen Ausstattungen in den Provinzen, in Österreich vergleichsweise wenige Aufträge erhalten. In Wien zeugen die beiden Gemälde in der Franziskus Regis- Kapelle in der Kirche am Hof allerdings davon, dass der Künstler auch bei Ausstattungen bedeutender Kirchen herangezogen wurde. Prominent ist ferner die Stifterin der Elisabethinen-Apothekenausstattung – Kaiserin Maria Theresia. Eine derart aufwändige Gestaltung der Apothekenräumlichkeiten war, wie man heute annimmt, auch zur Zeit Cimbals nicht üblich. Abgesehen von seinen Arbeiten für den Konvent der Barmherzigen Brüder in Wien und deren Niederlassungen in den Provinzen, an die er weiterempfohlen wurde, zog man ihn auch in der Pfarrkirche von Oberlaa mehrmals als Künstler heran. Zu den beiden Seitenaltarbildern kam später die Darstellung des heiligen Ägidius als Hauptaltarbild hinzu.

Cimbal erfüllt die an ihn gestellten Ansprüche demnach in jeder Hinsicht. Von richtungsweisenden Meistern wie Daniel Gran, Paul Troger und Michael Angelo Unterberger zeigt er sich ebenso beeinflusst, wie von Bartolomeo Altomonte und den innovativen Werken eines Franz Anton Maulbertsch. Zur Spitze führt er jedoch keine dieser, manchmal unterschiedlichen Kunstauffassungen. Er wagt sich nur selten aus bewährten Mustern heraus - die oftmals bemängelte Phantasielosigkeit ist ihm nicht abzusprechen. Das oberste Credo scheint zu lauten: Über Wiederholung zu routinierten Lösungen gelangen.[293] Dabei variiert jedoch der Einfluss bestimmter Kunstströmungen in seiner Ausprägung. Obwohl er vieles von zeitgenössischen Malern übernimmt, sie teilweise sogar „bildlich“ zitiert, bleibt er sich in gewisser Hinsicht treu. Niemals schließt er sich einem seiner mutmaßlichen Vorbilder bedingungslos an. Die rückblickend relativ modern anmutenden klassizistischen Tendenzen, die sich in seinen Freskenmalereien zeigen, sind einerseits auf seine Mentalität, andererseits wahrscheinlich auch auf seine künstlerischen Fähigkeiten zurückzuführen. Weil Cimbal Schlichtheit gegenüber Dramatik oder Pathos generell bevorzugt, bedarf es keiner Formberuhigung, als diese gegen Ende des Jahrhunderts immer mehr

[293] Vgl. JÁVOR 1998, S. 228.

gefordert wird.[294] Der Grund, weshalb er „nur“ bestimmte Lösungen anbietet, ergibt sich anzunehmender Weise jedoch auch aus seinen handwerklichen Möglichkeiten.

Cimbal ist ein Maler zweiten Ranges – seine solide Arbeitsweise überzeugt allerdings, weshalb er als Vertreter der akademischen Malerei in den Provinzen beauftragt wird. In seiner formalen Schlichtheit, der, wie Slavíček anmerkt, eine gewisse Volkstümlichkeit anhaftet,[295] scheint sich der Künstler gut in den Gegebenheiten einzufinden. Eben in dieser Verbindung von akademischem Formengut und volkstümlichen Anleihen, liegt seine Bedeutung als Vermittler der „Wiener Malerei“ in den umliegenden Habsburgerregionen.
Er ist Teil einer Generation von Künstlern, deren vielschichtiges Schaffen auf der Kenntnis akademischen Wissens beruht – die Abläufe paralleler Entwicklungen werden auch anhand seiner Malereien sichtbar. Neben den Werken herausragender Maler, wurden die Arbeiten weniger bahnbrechender Zeitgenossen wie jene Cimbals, lange Zeit als „monoton“ empfunden. Man muss jedoch beachten, dass nicht in allen Fällen Innovatives dem allseits Verständlichen vorgezogen wurde. Deshalb erschien es mir, auch in Bezug auf diesen Künstler, von Bedeutung auf die Orientierung an der Abnehmergruppe und die daraus resultierende „Konformität“ hinzuweisen. Dass dies das Können jener Maler nicht schmälert und sich auch in ihren Werken eine bestimmte Facette der Wiener Rokokomalerei des 18. Jahrhunderts zeigt, soll hervorgehoben werden.

8.2 Ausblick

Über die Jugendjahre oder die Ausbildung Cimbals vor Eintritt an der Wiener Akademie weiß man auch heute so gut wie nicht Bescheid. So lange keine neuen Quellen oder Anhaltspunkte ausgemacht werden können, müssen diese Fragen offen bleiben. Ähnlich schwierig gestalten sich auch die Untersuchungen zur Klärung der Werkstattverhältnisse. Auf die Mitarbeit der Söhne wurde in meiner Arbeit nur kurz hingewiesen, da ihre Unterstützung in den Wiener Werken des

[294] Vgl. Zu Bartolomeo Altomonte: HEINZL 1964, S. 50.
[295] Vgl. SLAVÍČEK 1979, S. 63.

Künstlers, ob der frühen Entstehungszeitpunkte und dem „kleineren“ Umfang der Aufträge, nicht zu vermuten ist. In Hinblick auf die umfassenderen Ausstattungen, beispielsweise in Vesprém, Zalaegerszeg oder Székesfehérvár, stellt dies einen weitaus wichtigeren Aspekt dar. Aufgrund der geringen Anzahl belegter Werkbeispiele der Söhne und fehlender Angaben, muss jedoch davon ausgegangen werden, dass neue Ergebnisse nach heutigem Wissenstand, auch in näherer Zukunft nur begrenzt erzielt werden können.

Mehr Aussicht auf die Entdeckung neuer Facetten in der Kunst Cimbals würde eine umfassende Auseinandersetzung mit dem gesamten Werk des Künstlers versprechen. Aus der Verbindung bisheriger Erkenntnisse über die Werke in Wien, beziehungsweise in ganz Österreich, und den Forschungsergebnissen zu den Werken in den ehemaligen Provinzen, könnte - womöglich erstmals - ein Überblick über das gesamte künstlerische Schaffen Cimbals bewirkt werden. Die erneute Erfassung und Überprüfung sämtlicher relevanter Einzelheiten wird dabei erforderlich sein – auch hier hat sich in den letzten Jahrzehnten einiges getan. Laut Jávor wurden manche der an Cimbal zugeschriebenen Werke in Westungarn mittlerweile dem Künstler Xaver Ferenc Bucher zugeschrieben.[296] Über das Verhältnis der beiden Maler zueinander und eine eventuelle Vorbildwirkung Cimbals könnte eine nähere Untersuchung Aufschluss geben.

Weiters wurden vor nicht allzu langer Zeit die Restaurierungsarbeiten an den Deckenfresken Cimbals in der Pfarrkirche Zalaegerszeg beendet. Diese waren von einer dunklen Schmutzschicht überzogen und in äußerst schlechtem Zustand. Abgesehen von dem neuen Erscheinungsbild, können möglicherweise neue Auskünfte aus den Restaurierungsberichten bezogen werden.

Eine Auseinandersetzung mit den druckgrafischen Arbeiten des Künstlers wurde 1999 bereits von Lubomír Slavíček vorgenommen. Seine Ergebnisse sind hinsichtlich der Erfassung des Cimbal-Oeuvres in seiner Gesamtheit, ebenfalls von großer Bedeutung. Zeichnungen oder Studien des Künstlers sind bis zum heutigen Zeitpunkt kaum bekannt oder können ihm nicht eindeutig zugeschrieben werden. Daher stellen die signierten Radierungen die einzige Möglichkeit dar, das grafische Können Cimbals näher zu betrachten.

[296] JÁVOR 1998, S. 228.

9. Werkkatalog

Gemälde und Wandmalereien

❖ Gesicherte Werke in Österreich

in chronologischer Reihung

Heiliger Sebastian (Abb. 6)

Wien (10. Bezirk), Pfarrkirche Oberlaa, rechtes Seitenaltarbild.
1749
Öl / Lw., ca. 220 x 143 cm, mittig unten signiert und datiert: „Joann Zimbal invenit et pinxit 1749“.

Das Bild aus dem Jahr 1749 ist das älteste uns bekannte Werk Cimbals, das signiert ist. In keinem der Wiener Werke ist so viel von einem manierierten Figurenideal zu spüren wir hier – der Einfluss Trogers wird hier besonders greifbar. Nicht signiert, aber dazugehörig zum Oberlaaer Seitenaltarblatt sind zwei kleinformatige Gemälde. Die heilige Barbara als Vorsatzbild unterhalb des Altarblattes, wie auch das Aufsatzbild mit der heiligen Katharina gleichen in der Gestaltung der Figuren und Gesichter jenen des Seitenaltarbildes, weshalb sie ebenfalls Cimbal zugeschrieben werden können.
Lit.: JÁVOR 1998, S. 228. – KREUZER 1973, S. 12. – SCHMIDT 1980, S. 335. – SLAVÍČEK 1979, S. 160.

Christus als Retter der Seelen (Abb. 18)

Markt Allhau (Bezirk Oberwart, Burgenland), Kath. Pfarrkirche Markt Allhau, Hauptaltarbild.
1760 (?)
Öl / Lw., 320 x 160 cm, rechts unten signiert: „Q.J.Zimbal inv.“.

Die S-förmige Figurenanordnung sowie die atmosphärische Lichtführung bestimmen dieses Altarbild und erzeugen so eine gewisse Dynamik. Cimbal hält sich hier an traditionelle Kompositionsmuster. Eine Datierung um 1740, wie sie von Schmeller-Kitt vorgenommen wurde, erscheint dennoch fragwürdig, da die routinierte Ausarbeitung der Figuren darauf hinweist, dass das Werk deutlich nach dem Seitenaltarbild in Oberlaa von 1749 entstanden ist. Slavíček und Jávor schlagen eine Datierung in das Jahr 1760 vor. Ein späterer Entstehungszeitpunkt ist jedenfalls nicht anzunehmen, da die Arbeiten der 1760er Jahre deutlich anderen Kompositionsprinzipien folgen.
Lit.: JÁVOR 1998, S. 228. – SCHMELLER-KITT 1974, S. 258-259. – SLAVÍČEK 1979, S. 165.

Wunder des Apostel Paulus (Abb. 20)

Zwettl (Niederösterreich), Pfarrkirche Zwettl, linkes Seitenaltarbild.
1764
Öl / Lw., 234 x 150 cm, links unten am Stein signiert und datiert: „Zimbal 764“. Weitere Inschrift links davon: „ Rest. von Fr. Mayerhofer 1891“.

Die gesamte Bildkomposition weist die Handschrift Johann Cimbals auf. Doch in der Ausarbeitung der Figuren sowie in den Farben wird bedauerlicher Weise auch deutlich, dass jenes Werk nicht nur restauriert, sondern vielmehr übermalt wurde. Durch diese Übermalung fehlt auch der für Cimbal so typische Kontrast zwischen detailliert gestaltetem Bildvordergrund und schemenhaft wirkendem Hintergrund. Dennoch stellt die Signatur mit Jahreszahl einen wichtigen Anhaltspunkt für weitere Zuschreibungen und Datierungen dar. Obwohl das zweite Seitenaltarbild, die „ Befreiung Petri“, mit keiner Signatur versehen ist, besteht aufgrund stilistischer Ähnlichkeiten kein Zweifel seitens der Cimbal-Forschung, auch in diesem Bild das Werk Cimbals zu sehen.
Lit.: BUBERL 1911, S. 447. – JÁVOR 1998, S. 228. – SCHMIDT 1980, S. 334.

Unterweisung Mariens (Abb. 1)

Wien (2. Bezirk), Konventkirche der Barmherzigen Brüder, Altarbild der Annen-Kapelle (dritte südl. Seitenkapelle).
1.Hälfte der 1760er Jahre
Öl / Lw., 246 x 102 cm, am Sockel rechts signiert: „Zimbal i.VR.“.

Obwohl Cimbal für den Konvent der Barmherzigen Brüder zahlreiche Werke ausgeführt hat, ist es das einzige, das vom Künstler signiert wurde. Es zeichnet sich, wie die Altarbilder in den angrenzenden Kapellen, durch eine klaren, auf ein Zentrum ausgerichteten Bildaufbau aus. Die wenigen Figuren nehmen zudem einen Großteil der Bildfläche ein. Eine Datierung in die erste Hälfte der 1760er Jahre erscheint aufgrund der Ähnlichkeiten mit dem Bild des heiligen Paulus in Zwettl, welches 1764 entstanden ist, plausibel.
Lit.: JÁVOR 1998, S. 228. – SLAVÍČEK 1979, S. 165.

Unterweisung Mariens (Abb. 23)

Drassburg (Bezirk Mattersburg, Burgenland), Pfarrkirche Drassburg, Hauptaltarbild.
Um 1778
Öl / Lw., 320 x 145 cm, rechts unten signiert: „(JAN)OS CIMBAL“.

Laut Rechnungsbeleg im Diözesan-Archiv Eisenstadt, wurde dem „Wienerischen Mahler“ für das Bild eine Summe von 40 fl. ausbezahlt. Da es Mitte der 1770er Jahre zu einer Neuausstattung der Kirche kam und 1778 drei neue Altäre bestellt wurden, nimmt man generell eine Datierung um das Jahr 1778 vor. Die Darstellung der heiligen Anna, der Bildaufbau an sich sowie die Anordnung der Figuren wurden nahezu ohne Abweichung aus dem themengleichen Bild bei den Barmherzigen Brüdern übernommen. Die Ausführung der Figuren weicht allerdings vereinzelt ab – ob die Restaurierung unter Pfarrer Joseph Jež 1962 zu einem verfälschten Eindruck beigetragen hat, oder ob die Unterschiede Hinweis auf die Mitarbeit seiner Gehilfen, vor allem seines Sohnes Johann, hinweisen, muss offen bleiben.
Lit.: BRÜCKLER/PACKPFEIFER/SCHMELLER-KITT 1993, S. 112-120. – JÁVOR 1998, S. 228. – SCHMELLER-KITT 1993, S. 112. – SLAVÍČEK 1979, S. 159.

❖ Zugeschriebene Werke in Wien

in chronologischer Reihung

Glorifizierung der heiligen Elisabeth (Abb. 26)

Landstraße, Konventkirche der Elisabethinen, Hauptaltarbild.
Um 1748/1749
Öl / Lw., ca. 239 x 152 cm.

Die Zuschreibung an Cimbal erfolgte relativ früh und ist weit verbreitet. Die Erwähnung seines Namens im Gedenkbuch des Klosters, das allerdings erst später geschrieben wurde, führte dazu, dass er fortwährend als Autor genannt wurde. Aufgrund einer falschen Datierung in das Jahr 1711, schrieb man das Bild teilweise bis in die 1980er Jahre dem vermeintlich älteren „Quirin Johann Cimbal“ zu, der jedoch mit Johann Cimbal ident ist. Aus stilistischen Gründen wird oft auf das signierte Altarbild in Markt Allhau verwiesen. Aufgrund der Bildkomposition und Aufmachung der Figuren lässt es sich gut mit dem Bild bei den Elisabethinen vergleichen. Eine Zuschreibung an Cimbal erscheint plausibel.
Lit.: DEHIO-HANDBUCH WIEN 1973, S. 103. – DEHIO-HANDBUCH WIEN 1995, S. 47-51. – FUCHS 1972, S. 56. – JÁVOR 1998, S. 228. – OETTINGER 1974, S. 75-76. – SCHMIDT 1980, S. 334-335. – SLAVÍČEK 1979, S. 160. – TIETZE 1989, S. 604 (unveränderter Abdruck von 1912). – WEISSENHOFER 1948, S. 361-362.

Heilige Dreifaltigkeit (Abb. 47)

Oberlaaer Platz, Pfarrkirche Oberlaa, linkes Seitenaltarbild.
Um 1749
Öl /Lw., 220 x 143 cm.

Die für Cimbal ungewöhnliche Bildkomposition im Dreifaltigkeits-Bild mag zunächst irritierend sein. Die Zuschreibung an den Künstler erfolgt uneinheitlich und zaghaft. Cimbal hält sich jedoch, wie Kreuzer schon erwähnt, an das Gnadenbild vom Sonntagberg bei Waidhofen an der Ybbs, woraus sich auch die Art der Bildkomposition erklärt. Die einzelnen Figuren und Gesichter weisen wiederum Ähnlichkeit mit jenen im signierten Altarbild des heiligen Sebastian und den beiden dazugehörigen Heiligenbildern auf. Eine Datierung in das Jahr 1749 erscheint daher ebenso überzeugend.
Lit.: JÁVOR 1998, S. 228. – KREUZER 1973, S. 12. – SCHMIDT 1980, S. 335. – SLAVÍČEK 1979, S. 161, S. 165.

Die Predigt des heiligen Franziskus Regis (Abb. 45)

Am Hof, Jesuitenkirche „Zu den neun Chören der Engel“, Franziskus Regis-Kapelle (zweite nördl. Seitenkapelle), Gemälde.
1.Hälfte der 1750er Jahre
Öl / Lw., ca. 184 x 245 cm.

Die Autorschaft Cimbals kann weder durch Quellen, mündliche Überlieferungen oder eine Signatur belegt werden. Die Zuschreibung an ihn erfolgte relativ spät, da sich der Künstler hier ungewöhnlich stark an Maulbertsch orientiert. Die für Cimbal typischen Gesichtsformen, die Malweise und der schichtenweise Bildaufbau sprechen jedoch deutlich für eine Zuschreibung. Da die gesamte neue Einrichtung der Kapelle 1753 gestiftet wurde, kann man zudem annehmen, dass auch dieses Bild in den Jahren 1753/1754 entstanden ist.
Lit.: DEHIO-HANDBUCH WIEN 2003, S. 9. – JÁVOR 1998, S. 228. – SLAVÍČEK 1979, S. 162-163.

Das Weizenwunder des heiligen Franziskus Regis (Abb. 46)

Am Hof, Jesuitenkirche „Zu den neun Chören der Engel“, Franziskus Regis-Kapelle (zweite nördl. Seitenkapelle), Gemälde.
1.Hälfte der 1750er Jahre
Öl / Lw., ca. 184 x 245 cm.

Das Bild ist das Pendant zur Darstellung der Predigt des heiligen Franziskus Regis und scheint ebenfalls in den Jahren 1753/1754 entstanden zu sein. Auch hier zeigt sich der Einfluss der antiklassischen Malerei wie kaum in einem anderen Wiener Werk des Künstlers. Trotz untypischer Bildkomposition, kann es aufgrund von Vergleichen mit

gesicherten Arbeiten ebenfalls Cimbal zugesprochen werden.
Lit.: JÁVOR 1998, S. 228. – SLAVÍČEK 1979, S. 162-163.

Wandmalereien in der Apotheke der Elisabethinen (Abb. 62-82)

Landstraße, alte Konventapotheke der Elisabethinen, Decken- und Wandmalereien in der Offizin und im Materialraum.
2.Hälfte der 1750er Jahre
Temperamalerei

Die Wandmalereien in der Apotheke der Elisabethinen sind die einzigen in Wien, die bisher mit dem Schaffen Cimbals in Verbindung gebracht wurden und ihm auch zugeschrieben werden können. Obwohl in der Vergangenheit mehrmals auf eine mögliche Autorschaft hingewiesen wurde, ist die Zuschreibung an ihn kaum verbreitet.
Die Malereien in der Offizin zeigen Darstellungen der heiligen Elisabeth (heilige Teresa von Avila?) und des heiligen Franziskus im Gewölbe. Zusätzlich schmücken insgesamt vier Lünettenbilder den Raum, die die Wunderheilungen Christi thematisieren. Die beiden Gewölbefelder im Materialraum werden von allegorischen Darstellungen geschmückt, während in den Lünetten die vier Erdteile allegorisch abgebildet werden. Die Malereien in diesem Raum weisen zum Teil gröbere Beschädigungen auf.
Die typischen, kompositorischen Merkmale, die sich bereits bei den Werkanalysen der gesicherten Altarbilder Cimbals herauskristallisiert haben, lassen sich auch bei den Wandmalereien feststellen.
Lit.: DEHIO-HANDBUCH WIEN 1995, S. 50-51. – JÁVOR 1998, S. 228. – SLAVÍČEK 1979, S. 165. – WEISSENHOFER 1948, S. 361-363.

Heiliger Ägidius (Abb. 50)

Oberlaaer Platz, Pfarrkirche Oberlaa, Hauptaltarbild.
1761
Öl /Lw., 490 x 240 cm.

Nicht nur der Bildaufbau, die Farbgebung und die Gestik der Figuren weisen auf die Autorschaft Cimbals hin. Ein Eintrag im Gedenkbuch der Pfarre Oberlaa nennt einen „Hern Johan Cimbal“ als Maler des Hauptaltarbildes. Die Datierung ergibt sich ebenfalls aus den Angaben im Pfarrgedenkbuch, wo das Jahr 1761 als Entstehungszeitpunkt verzeichnet ist. Die Gesichtszüge nahezu aller im Bild dargestellten Figuren finden sich in ähnlicher Weise in anderen Werken wieder. Die Zweifel an der Autorschaft Cimbals durch den bisher letzten Restaurator von 1987 erscheinen angesichts dieser Tatsachen nicht berechtigt. Von den beiden Pfarrerportraits (Anton und Franz Anton Donati), die sich ur-

sprünglich im Bild befunden haben, existiert nur noch eines. Weshalb man das Portrait links im Bild 1987 entfernt hat, konnte nicht geklärt werden.
Ein Stich von Phillip Gütel, der den Hauptaltar von Sebastian Haupt im Detail und das Altarbild in seinen Grundzügen wiedergibt, befindet sich im Pfarrbüro.
Lit.: JÁVOR 1998, S. 228. – KREUZER 1973, S. 10-12. – PFARRGEDENKBUCH VON OBERLAA 1753-1786, S. 9. – PILSHOFER 1991, S. 14-15. – SLAVÍČEK 1979, S. 163, S. 165

Heiliger Johannes Nepomuk als Almosenspender (Abb. 31)

Taborstraße, Konventkirche der Barmherzigen Brüder, Johannes Nepomuk-Kapelle, Altarbild.
1.Hälfte der 1760er Jahre
Öl / Lw., 146 x 102 cm.

Die Ähnlichkeiten mit der signierten Darstellung der heiligen Anna in der angrenzenden Kapelle sind unübersehbar. Bildkomposition, Malweise, Farbgebung und Figuren stimmen überein, weshalb davon ausgegangen werden kann, dass das Bild ebenfalls in der ersten Hälfte der 1760er Jahre entstanden ist.
Lit.: JÁVOR 1998, S. 228. – KONVENT DER BARMHERZIGEN BRÜDER (HG.) 1990, S. 18-21. – SLAVÍČEK 1979, S. 165.

Tod des heiligen Joseph (Abb. 32)

Taborstraße, Konventkirche der Barmherzigen Brüder, Johannes Nepomuk-Kapelle, Altarbild.
1.Hälfte der 1760er
Öl / Lw., 142 x 100 cm.

Im Vergleich zu den beiden anderen Kapellen-Altarbildern, „Johannes Nepomuk als Almosenspender“ und „Unterweisung Mariens“, wirken die Konturen weicher und die Farben wesentlich matter. Der schlechtere Erhaltungszustand führt zu einem verfälschten Gesamteindruck. Deutlich an Cimbal erinnern hingegen der Bildaufbau, die reduzierte Farbwahl und die Figurentypen.
Lit: JÁVOR 1998, S. 228. – KONVENT DER BARMHERZIGEN BRÜDER (HG.) 1990, S. 18-21. – SLAVÍČEK 1979, S. 165.

Das Letzte Abendmahl (Abb. 33)

Taborstraße, Refektorium im Konvent der Barmherzigen Brüder, dreiteiliges Gemälde.
1.Hälfte der 1760er
Öl / Lw., 518 x 233 cm.

Die Zuschreibung an Cimbal erfolgt nahezu lückenlos. Das Werk trägt

eindeutig die Handschrift Cimbals. Wie die Darstellung des heiligen Joseph in der Konventkirche ist es allerdings in schlechtem Zustand. Womöglich hat sich der Künstler im Hintergrund rechts neben Jesus selbst dargestellt.
Die beiden ganzfigurigen Portraits von Maria Theresia und ihrem Mann Kaiser Franz Stephan von Lothringen, die seitlich angebracht wurden, weisen auf Cimbals Können als Porträtmaler hin.

Lit.: DEHIO- HANDBUCH WIEN 1973, S. 96. – DEHIO-HANDBUCH WIEN 1995, S. 6. – JÁVOR 1998, S. 228. – KONVENT DER BARMHERZIGEN BRÜDER (HG.) 1990, S. 19.– SCHMIDT 1980, S. 334. – SLAVÍČEK 1979, S. 159.

Erzengel Raphael (Abb. 43) und Erzengel Michael (Abb. 44)

Taborstraße, Konvent der Barmherzigen Brüder, Stiegenabgang zum Kreuzgang, Gemälde.
1.Hälfte der 1760er
Öl / Lw., 81 x 71 cm.

Slavíček und Jávor erwähnen die Werke in Zusammenhang mit einer kleinen Anzahl von Bildern, die sich im Konvent der Barmherzigen Brüder befinden sollen. Die Darstellungen der beiden Erzengel Raffael und Michael veranschaulichen, wie der Künstler mit kleinen Formaten umgeht. Bis auf einen schmalen Riss im Bild des Erzengels Michael sind beide Werke in gutem Zustand. Angaben zum Künstler oder dem Entstehungszeitpunkt fehlen. Die Parallelen zu den Figuren in den Altarbildern in der Kirche des Konvents lassen eine Zuschreibung an Cimbal und eine Datierung in die 1760er Jahre jedoch naheliegend erscheinen.
Lit.: JÁVOR 1998, S. 228. – SLAVÍČEK 1979, S. 159.

❖ Fragliche Zuschreibungen in Wien

Wandmalereien in der Apotheke der Barmherzigen Brüder (Abb. 83-88)

Taborstraße, alter Materialraum der Apotheke bei den Barmherzigen Brüdern, Decken- und Wandmalereien.
2. V. 18. Jahrhundert
Temperamalerei

Wie im Materialraum der Elisabethinen-Apotheke ist das Hauptthema die Darstellung der vier Erdteile. Die Wandmalereien in der Apotheke der Barmherzigen Brüder unterscheiden sich in ihrer Aufmachung gänzlich von jenen in der Apotheke im dritten Bezirk und scheinen früher entstanden zu sein. Rocaille-Formen dominieren die Wandflächen,

die Bildfelder im Gewölbe sind wesentlich kleiner. Mündlich überliefert ist lediglich die Information, dass es sich bei den Malereien um das Werk eines Bruders handelt. Wurde der Gedanke an Cimbal in der Vergangenheit mehrmals verworfen, ist es zuletzt Anna Jávor, die ihn als Maler dieser Apothekenausstattung vorschlägt. Die Ausarbeitung einzelner Körper- und Gesichtspartien fällt zum Teil sehr grob aus – eventuell ist dies jedoch auf „Überarbeitungen" in der Vergangenheit zurückzuführen. Es erscheint zudem naheliegend, anzunehmen, der Laienbruder, der die Malereien laut Überlieferung ausgeführt haben soll, sei Cimbal gewesen. Eine eindeutige Zuschreibung an ihn, wie bei den Arbeiten im Konvent der Elisabethinen, kann, ob der fehlenden Vergleichsmöglichkeiten, jedoch nicht vorgenommen werden.
Lit.: DEHIO-HANDBUCH WIEN 1995, S. 6. – JÁVOR 1998, S. 228. – WEISSENHOFER 1948, S. 356-357.

❖ Verschollene Werke

Wettbewerbsarbeiten für die Wiener Akademie

1750, 1751, 1753
Öl / Lw.

Die Wettbewerbsarbeiten aus den Jahren 1750 („Akademie mit ihren Attributes bey den Füßen der Minerva"), 1751 („Der israelitische Richte Jephte schlachtet seine Tochter") und 1753 („Der junge Tobias heilet seinen Vater mit einer Fisch gallen das verlorene Gesicht") gelten bis heute als verschollen. Die Tatsache, dass Cimbal für sein Werk von 1751 vier Stimmen erhielt und für seine Arbeit von 1753 immerhin drei Stimmen für sich verbuchen konnte, zeugt davon, dass der Künstler nicht gänzlich erfolglos an den Wettbewerben teilnahm.
Lit.: ARCHIV DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE, Prämienprotokoll 1731-1754, S. 37, S. 39, S. 42.

Wiener Akademie-Ausstellungswerke im Redoutensaal

1777

Cimbals Werke, die bei der Ausstellung der Wiener Akademie der bildenden Künste im Jahr 1777 im Redoutensaal gezeigt wurden, sind uns heute lediglich per Bildinhalt und Maße bekannt. Insgesamt vier Bilder, ein Engelssturz, eine Darstellung von Christus mit Maria, dem heiligen Johannes und Magdalena, eine Madonnen-Darstellung sowie ein Letztes Abendmahl gelten als verschollen.
Lit.: KURZ 1924-1928, S. 193-198. – SLAVÍČEK 1979, S. 59, 164.

Zunftfahne mit Maria Immaculata-Darstellung

1781

Eine Immaculata-Darstellung Cimbals auf einer Zunftfahne der Lebzelter, die sich laut Slavíček und Jávor im Wien Museum befinden sollte, konnte nicht ausfindig gemacht werden. Die Fahne ist im Inventar verzeichnet, allerdings im Depot nicht auffindbar. Seitens des Museums wird darauf hingewiesen, dass es sich möglicherweise um einen Kriegsverlust handelt.

Lit.: SLAVÍČEK 1979, S. 165. – JÁVOR 1998, S. 228.

10. Literaturverzeichnis

Archive:

WIEN, ARCHIV DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE WIEN

WIEN, ARCHIV DER STADT UND DES LANDES WIEN

WIEN, PFARRGEDENKBUCH VON OBERLAA 1753-1786

WIEN, ARCHIV PFARRE ST. ULRICH

Sekundärliteratur:

ASCHENBRENNER/SCHWEIGHOFER 1965

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

BAUER 1993

Wilhelm A. Bauer, Angelo Soliman, der hochfürstliche Mohr. Ein exotisches Kapitel Alt-Wien, Berlin 1993.

BÖCKH 1821

Franz Heinrich Böckh, Wiens lebende Schriftsteller, Künstler und Dilettanten im Kunstfache, Wien 1821.

BÖCKH 1823

Franz H. Böckh, Merkwürdigkeiten der Haupt- und Residenz-Stadt Wien und ihrer nächsten Umgebungen, Wien 1823.

BRÜCKLER / PACKPFEIFER / SCHMELLER-KITT 1993

Theodor Brückler / Katharina Packpfeifer / Adelheit Schmeller-Kitt, Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirkes Mattersburg, in: Österreichische Kunsttopographie, Bundesdenkmalamt (Hg.), Wien 1993, S. 108-138.

BUBERL 1911

Paul Buberl, Die Denkmale des politischen Bezirkes Zwettl in Niederösterreich. Die Gerichtsbezirke Groß-Gerungs und Zwettl, in: Österreichische Kunsttopographie, Kunsthistorisches Institut der k.k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege (Hg.), Wien 1911, S. 421-47250.

BUCHOWIECKI 1955

Walther Buchowiecki, Geschichte der Malerei in Wien, in: Geschichte der bildenden Kunst in Wien, Verein für Geschichte der Stadt Wien (Hg.), Wien 1955. S. 1-223.

DACHS 2003

Monika Dachs, Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis. Studien zur Wiener Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Habil. Geistes- und Kunstwissenschaften (ms.), Wien 2003.

DEHIO-HANDBUCH WIEN 1973

Dehio-Handbuch Wien, Die Kunstdenkmäler Österreichs, herausgegeben vom Bundesdenkmalamt, Wien 1973.

DEHIO-HANDBUCH WIEN 1995

Dehio-Handbuch Wien, Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien, II. bis IX. und XX. Bezirk, herausgegeben vom Bundesdenkmalamt, Wien 1995.

DEHIO-HANDBUCH WIEN 2003

Dehio-Handbuch Wien, Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien, I. Bezirk – Innere Stadt, herausgegeben vom Bundesdenkmalamt, Wien 2003.

DRECHSLER / MAYRHOFER 2009

Eva Drechsler / Maria A. Mayrhofer, Starke Frauen im Wandel der Zeit. Die Wiener „Lieserln“ 1709-2009" 1709-2009, Linz 2009.

FUCHS 1972

Heinrich Fuchs, Cimbal Johann, in: Die österreichischen Maler des 19.Jahrhunderts, Heinrich Fuchs (Hg.), Wien 1972, S. 56.

GARAS 1955

Klára Garas, Magyarországi barokk festészet. Magyarorzági festészet a XVIII. században, II, Budapest 1955.

GARAS 1986

Klára Garas, Barockkunst in Ungarn in ihren Beziehungen zu Wien in der ersten Hälfte des 18.Jahrhunderts, in: Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Hermann Fillitz (Hg.), u.a. Wien 1986, S. 83-90.

HANTSCH 1947

Hugo Hantsch, Die Geschichte Österreichs. Die Grossmacht. Kampf um Sein und Sendung, Graz / Wien 1947.

HEINZL 1964

Brigitte Heinzl, Bartolomeo Altomonte, Wien / München 1964.

JÁVOR 1998

Anna Jávor, Cimbal Johann, in: Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Günther Meissner (Hg.), Leipzig 1998, S. 228-229.

KAISERILICH KÖNIGLICHE NORMALSCHULE (Hg.) 1781

Kaiserlich Königliche Normalschule (Hg.), Die ganze Heilige Schrift des alten und neuen Testamentes, 2, Prag 1781.

KALINOWSKI 1986

Konstanty Kalinowski, Kunstzentrum und Provinz: Wien und die schlesische Kunst des 18. Jahrhunderts, in: Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Hermann Fillitz (Hg.), u.a. Wien 1986, S. 103-110.

KELLER 1968

Hiltgart L. Keller, Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst, Stuttgart 1968.

KONVENT DER BARMHERZIGEN BRÜDER (HG.) 1990

Konvent der Barmherzigen Brüder (Hg.), Wien. Die Klosterkirche der Barmherzigen Brüder, Wien 1990.

KOSTYÁL 1987

László Kostyál, Johann Ignaz Cimbal Zala megyében, Zalai Múzeum I, 1987, S. 179-189.

KRAPF 1985

Michael Krapf; Paul Troger, Johann Ignaz Milldorfer, Michelangelo Unterberger. Beiträge zur Tiroler Antiklassik in Wien, in: Kunsthistoriker, 2, Nr. 4/5, 1985, S. 68-73.

KREUZER 1973

Eduar Kreuzer, Die Pfarrkirche von Oberlaa und die Filialkirchen in Unterlaa und Rothneusiedl, Wien 1973.

KRONBICHLER 1995

Johann Kronbichler, Michael Angelo Unterberger. 1695-1758, Salzburg 1995.

KURZ 1924-1928

Otto Kurz, Der Katalog des Wiener Kunstausstellung von Jahre 1777, in: Monatsblatt des Vereins für Geschichte der Stadt Wien, VI-X, 1924-1928, S. 193-198.

LIST 1967

Rudolf List, Cimbol Johann, in: Kunst und Künstler in der Steiermark. Ein Nachschlagewerk, Rudolf List (Hg.), Ried im Innkreis 1967, S. 72.

LÜTZWOW 1877

Carl F. A. Lützow, Geschichte der k.k. Akademie der bildenden Künste. Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademie-Gebäudes, Wien 1877.

MRAZEK 1960

Wilhelm Mrazek, Kunst aus Österreich. Barocke Deckenmalerei, Wien 1960.

NAGLER 1914 (unveränderter Abdruck von 1835)

Georg K. Nagler, Zimbal, in: Neues allgemeines Künstler-Lexikon. Georg K. Nagler (Hg.), 2. Auflage, unveränd. Abdruck der 1. Auflage 1835 – 1852, München 1914, S. 274-275.

OETTINGER 1974

Ricarda Oettinger, Die Kunstdenkmäler Wiens. Kirchen des III. Bezirks, in: Österreichische Kunsttopographie, Institut für österreichische Kunstforschung des Bundesdenkmalamtes (Hg.), Wien 1974.S. 51-112.

PETROVÁ-PLESKOTOVÁ 1986

Anna Petrová-Pleskotová, Die austroitalienischen und österreichischen Barockmaler in der Slowakei im 18.Jahrhundert, in: Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Hermann Fillitz (Hg.), u.a. Wien 1986, S. 111-116.

PILSHOFER 1991

Christa und Franz Pilshofer, Die Pfarrkirche zum Heiligen Aegidius in Oberlaa, Wien 1991.

RIESENHUBER 1924

Martin Riesenhuber, Die kirchliche Barockkunst in Österreich, Linz 1924.

SCHMELLER-KITT 1974

Adelheid Schmeller-Kitt, Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirkes Oberwart, in: Österreichische Kunsttopographie, Institut für österreichische Kunstforschung des Bundesdenkmalamtes (Hg.), Wien 1974. S. 258-266.

SCHMIDT 1980

Rudolf Schmidt, Titel, in: Österreichisches Künstlerlexikon. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Rudolf Schmidt (Hg.), Wien 1980, S. 334-335.

SCHMIDT 1995

Heinrich und Margarethe Schmidt, Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst. Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik, München 1995.

SCHÖNY 1970

Heinz Schöny, Wiener Künstler-Ahnen. Genealogische Daten und Ahnenlisten Wiener Maler. 1. Mittelalter bis Romantik, Wien 1970.

SLAVÍČEK 1979

Lubomír Slavíček, Poznámky k životu a dílu Johanna Cimbala, in: Umění, 27, Prag 1979, Bd. 27, S. 159-165.

SLAVÍČEK 1999

Lubomír Slavíček, Johann Cimbal as etcher, in: Ex fumo lucem. Baroque studies in honour of Klára Garas, presented on her eigthieth birthday, Szuszanna Dobos (Hrsg.), Budapest 1999, S. 97-116.

SLAVÍČEK 2007

Lubomír Slavíček, Felix Ivo Leicher, eine Maler ohne Eigenschaften? Versuch einer Stildefinition seines Oeuvres, in: Franz Anton Maulbertsch und Mitteleuropa. Festschrift zum 30-jährigen Bestehen des Museums Langenargen, Eduard Hindelang / Lubomír Slavíček (Hg.), Langenargen am Bodensee / Brno, 2007, S. 221-244.

SWOBODA 1982

Karl M. Swoboda, Die Kunst des 18.Jahrhunderts in: Die Geschichte der bildenden Kunst in 9 Bänden, Karl M. Swoboda (Hg.), Wien/München 1982.

TIETZE 1989 (unveränderter Abdruck von 1912)

Hans Tietze, Cimbal Johann, in: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart, Ulrich Thieme (Hg.), unveränderte Abdruck von 1912, Leipzig 1989, S. 604.

TIETZE 1908

Hans Tietze, Denkmale der Stadt Wien. XI.-XXI. Bezirk, in: Österreichische Kunst-topographie, K.K Zentralkommission für Kunst- und Historische Denkmale (Hg.) Wien 1908, S. 495-502.

ÜBERLACKER 1979

Franz Überlacker, Sonntagberg – Wallfahrtskirche und Barockjuwel, in: 250 Jahre Prandtauerkirche Sonntagberg.1729-1979.Festschrift anlässlich des 250jährigen Jubiläums der Kirchenweihe, Gemeinde Sonntagberg (Hg.), Amstetten 1979, ohne Seitenzahlenangabe.

WASTLER 1883

Josef Wastler, Cimbol Johann, in: Steirisches Künstler-Lexicon, Josef Wastler (Hg.), Graz 1883, S. 12.

WEINKOPF 1783

Anton Weinkopf, Beschreibung der K.K Akademie der bildenden Künste, Wien 1783.

WEISSENHOFER 1948

Anselm Weissenhofer, Die künstlerischer Ausstattung von Wiener Apotheken der Barockzeit, in: Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich, Verein für Landeskunde von Niederösterreich (Hg.),Wien 1948, S. 350-364.

11. Abbildungsteil

11. 1 Abbildungsnachweis

Abb. 1-2, 6-7, 9-17, 19, 26, 28-29, 31-39, 43-46, 49-57, 59-88, 108-109, 116, 120: Patricia Rikal, Wien.

Abb. 3-5: Dachs 2003, Abb.52 , Abb. 60, Abb. 61.

Abb. 8, 58: SLAVÍČEK 1979, Abb. 2, S. 160; Abb. 4, S. 161.

Abb. 18, 27, 30: Archiv der katholischen Pfarre Markt Allhau, Kirchengasse 11.

Abb. 20-22, 47: Oliver Capuder, Wien.

Abb. 23: Archiv der Gemeinde Drassburg, Eisenstädterstraße 7.

Abb. 24: Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Hermann Fillitz (Hg.), u. a. Wien 1986, Abb. 75, S. 200.

Abb. 25: Vizler Imre és Bajkó Ferenc, http://www.templom.hu/phpwcms/szfehervar_szekes/mellekoltarok/npsztj/P1100943.JPG .

Abb. 40: SLAVÍČEK 1999, Abb. 3, S.109.

Abb. 48: Gudrun Vogler, Institut für Kunstgeschichte Wien, UNIDAM.

Abb. 89: Erőss Antalné, http://www.martinus.hu/hirek/731/restauralas-a-zalaegerszegi-maria-magdolna-templom-fohajojaban.

Abb. 91: Kunsthistorisches Museum Wien, UNIDAM.

Abb. 92: Michael Krapf, Georg Raphael Donner 1693-1741, Wien 1993, Abb. 51, S. 117, UNIDAM.

Abb. 93: Elfriede Baum, Katalog des österreichischen Barockmuseums im unteren Belvedere, 2, Wien 1980, Abb. 508, S. 715, UNIDAM.

Abb. 94: ASCHENBRENNER/SCHWEIGHOFER 1965, Abb. 102.

Abb. 95: KRONBICHLER 1995, Abb. 102, S. 108.

Abb. 96: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d7/Pittoni%2C_Giambattista_-_St_Elizabeth_Distributing_Alms_-_1734.jpg .

Abb. 97: Dachs 2003, Abb. 39.

Abb. 100: Bilddatenbank SCALA, Florenz.

Abb. 101-105: KRONBICHLER 2012, S. 317, S. 109, S. 121, S. 130, S. 123.

Abb. 106-107: Dachs 2003, Abb. 13.

Abb. 110-111: KRONBICHLER 1995, Abb. 45, S. 60.

Abb. 112: KRONBICHLER 1995, Abb. 54, S. 68.

Abb. 113: Rodolfo Pallucchini, Piazzetta, Mailand 1982, Tafel XV., UNIDAM.

Abb. 114: Friedrich Polleroß, UNIDAM.

Abb. 115: KRONBICHLER 1995, Abb. 87, S. 94.

Abb. 117: KRONBICHLER 1995, Abb. 36, S.51.

Abb. 118-119: DACHS 2003, Abb. 72, Abb. 73.

Abb. 121: DACHS 2003, Abb. 63.

Abb. 122: Dommuseum zu Salzburg, UNIDAM.

Abb. 123: HEINZL 1964, Abb. 18.

Abb. 124: DACHS 2003, Abb. 138.

Abb. 125: Wolfgang Sauber,
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2d/Kollerschlag_-_Hochaltar_-_Altarbild.jpg?uselang=de.

Abb. 126: HEINZL 1964, Abb. 4.

Abb. 127: Stift Klosterneuburg, Marketingabteilung, Foto: Michael Himmel.

Abb. 130, 133: © Blaschke, UNIDAM.

Abb. 131-132: Institut für Kunstgeschichte Wien, Martin Engel, UNIDAM.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser
Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

11.2 Abbildungen

Abb. 2: Detail, siehe Abb. 1.

Abb. 1: Johann Ignaz Cimbal, Unterweisung Mariens, Öl auf Leinwand, ca. 246 x 102 cm, 1. Hälfte 1760er, Klosterkirche Barmherzige Brüder, Wien.

Abb. 3: Franz A. Maulbertsch, Die Akademie mit ihren Attributen zu Füßen Minervens, Öl auf Leinwand, 1750, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.

Abb. 4: Johann W. Bergl, Die Opferung der Tochter Jephtas, Öl auf Leinwand, 1751, Mestské múzeum, Sabinov.

Abb. 5: Johann W. Bergl, Job auf dem Misthaufen, von seinen Freunden verspottet, Öl auf Leinwand, 1752, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

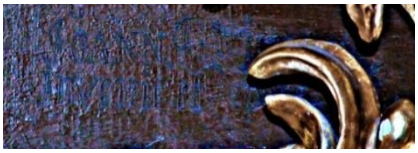

Abb. 7: Detail, Siehe Abb.6.

Abb. 6: Johann Ignaz Cimbal, Heiliger Sebastian, Öl auf Leinwand, x 143 cm, 1749, Pfarrkirche Oberlaa, Wien.

220

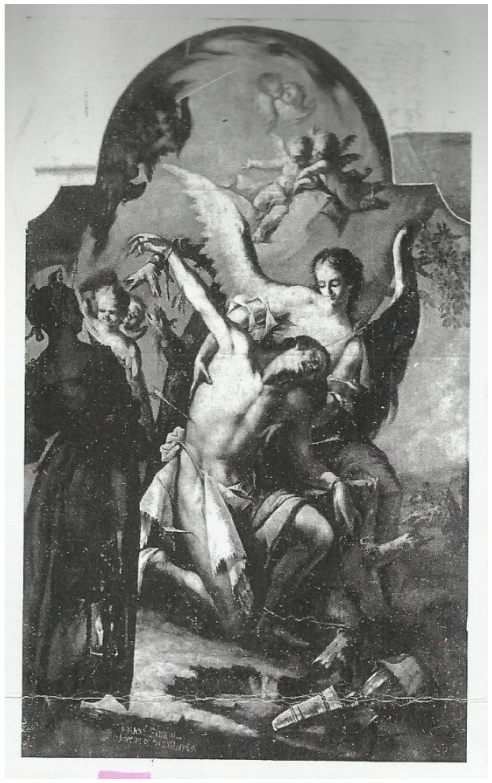

Abb. 8: Johann Ignaz Cimbal, Heiliger Sebastian, ohne Rahmen, Öl auf Leinwand, 1749, Pfarrkirche Oberlaa, Wien.

Abb. 9: Detail, Siehe Abb. 6.

Abb. 10: Detail, Siehe Abb. 6.

Abb. 11: Detail, Siehe Abb. 1.

Abb.12: Detail, Siehe Abb. 1.

Abb. 15: Detail, Siehe Abb. 6.

Abb. 13: Detail, Siehe Abb. 1.

Abb. 14: Detail, Siehe Abb. 1.

Abb. 16: Johann Ignaz Cimbal, Heilige Barbara, Öl auf Leinwand, 1749, Pfarrkirche Oberlaa 1749, Pfarrkirche Oberlaa, Wien.

Abb. 17: Johann Ignaz Cimbal, Heilige Katharina, Öl auf Leinwand, Pfarrkirche Oberlaa, Wien.

Abb. 19: Detail, Siehe Abb. 1.

Abb. 18: Johann Ignaz Cimbal, Christus als Retter der Seelen, Öl auf Leinwand, 320 x 160 cm, 1760 (?), Pfarrkirche Markt Allhau, Burgenland.

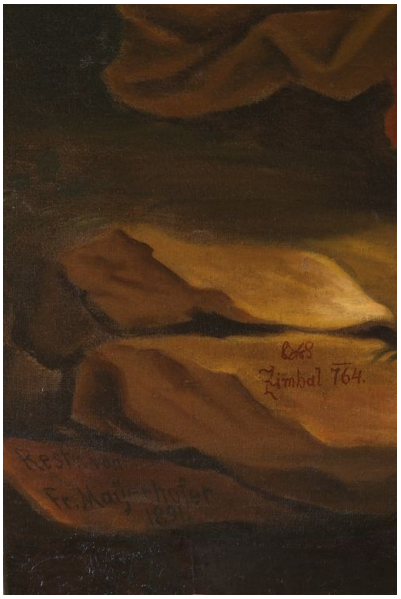

Abb. 21: Detail, Siehe Abb.20.

Abb. 20: Johann Ignaz Cimbal, Wunder des Apostel Paulus, Öl auf Leinwand, ca. 234 x 150 cm, 1764, Pfarrkirche Zwettl, Niederösterreich.

Abb. 22: Johann Ignaz Cimbal, Befreiung Petris, Öl auf Leinwand, ca. 234 x 150 cm, 1764, Pfarrkirche Zwettl, Niederösterreich.

Abb. 23: Johann Ignaz Cimbal, Unterweisung Mariens, Öl auf Leinwand, 320 x 145 cm, 1778, Pfarrkirche Drassburg, Burgenland.

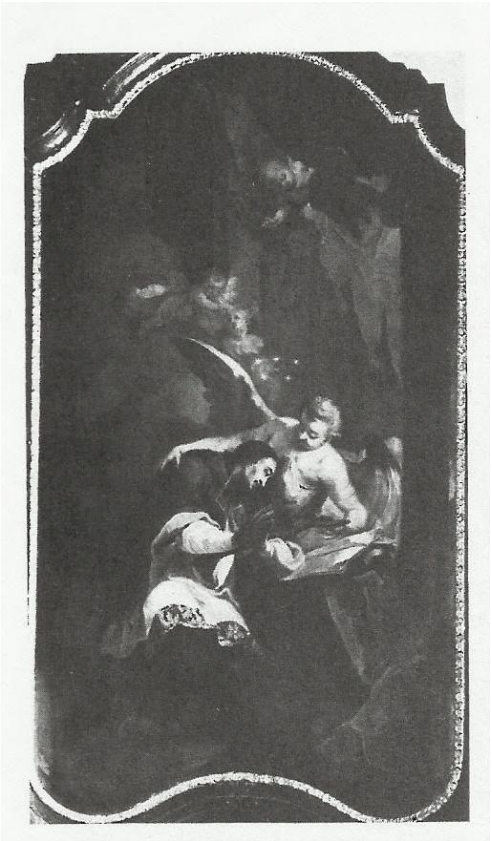

Abb. 24: Johann Ignaz Cimbal, Heiliger Johannes Nepomuk, Öl auf Leinwand, um 1770, Pfarrkirche von Žilina, Slowakei.

Abb. 25: Johann Ignaz Cimbal, Heiliger Johannes Nepomuk, Öl auf Leinwand, 1769, Dom Székesfehérvár, Ungarn.

Abb. 26: Johann Ignaz Cimbal, Glorifikation der heiligen Elisabeth, Öl auf Leinwand, ca. 239 x 152 cm, 1748/49, Klosterkirche der Elisabethinen, Wien.

Abb. 27: Detail, Siehe Abb. 18.

Abb. 28: Detail, Siehe Abb. 26.

Abb. 29: Detail, Siehe Abb. 26.

Abb. 30: Detail, Siehe Abb. 18.

Abb. 31: Johann Ignaz Cimbal, Heiliger Johannes Nepomuk, Öl auf Leinwand, ca. 146 x 102 cm, 1. Hälfte 1760er, Klosterkirche Barmherzige Brüder, Wien.

Abb. 32: Johann Cimbal, Tod des Heiligen Josef, Öl auf Leinwand, ca. 142 x 100 cm, 1. Hälfte 1760er, Klosterkirche Barmherzige Brüder, Wien.

Abb. 33: Johann Ignaz Cimbal, Letztes Abendmahl flankiert von Herrscherportraits, Öl auf Leinwand, ca. 518 x 233 cm, 1. Hälfte 1760er, Refektorium, Barmherzige Brüder, Wien.

Abb. 34: Detail, Siehe Abb. 33.

Abb. 35: Detail, Siehe Abb. 33.

Abb. 36: Detail, Siehe Abb. 33.

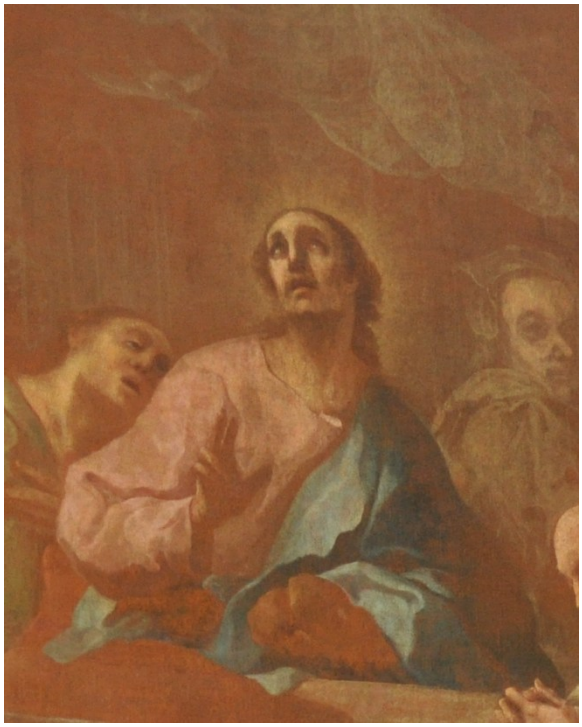

Abb. 37: Detail, Siehe Abb. 33.

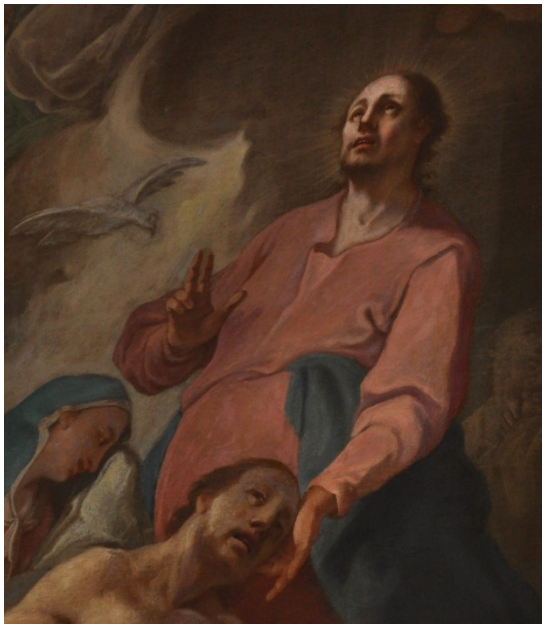

Abb. 38: Detail, Siehe Abb. 32.

Abb. 39: Detail, Siehe Abb. 33.

Abb. 40: Johann Ignaz Cimbal, Selbstportrait (?) mit Bildnis einer jungen Frau, Radierung, 1750er, Katalog Bassenge, Berlin.

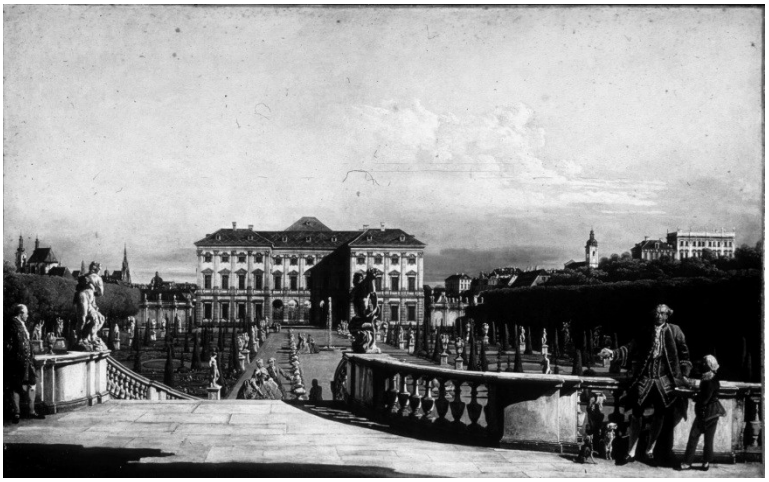

Abb. 41: Bernardo Bellotto (Canaletto), Fürst von Liechtenstein in seinem Gartenpalais, Öl auf Leinwand, 1759/60, Sammlung Liechtenstein, Wien.

Abb. 42: Detail, Siehe Abb. 40.

Abb. 43: Johann Ignaz Cimbal, Erzengel Michael, Öl auf Leinwand, ca. 81 x 71 cm, 1760er, Konvent der Barmherzigen Brüder, Wien.

Abb. 44: Johann Ignaz Cimbal, Erzengel Raffael, Öl auf Leinwand, ca. 81 x 71 cm, 1760er, Konvent der Barmherzigen Brüder Wien.

Abb. 45: Johann Ignaz Cimbal, Predigt des heiligen Franziskus Regis, Öl auf Leinwand, ca. 184 x 245 cm, 1. Hälfte 1750er, Kirche am Hof, Wien.

Abb. 46: Johann Ignaz Cimbal, Weizenwunder des heiligen Franziskus Regis, Öl auf Leinwand, ca. 184 x 245 cm, 1. Hälfte 1750er, Kirche am Hof, Wien.

Abb. 47: Johann Ignaz Cimbal, Heilige Dreifaltigkeit, Öl auf Leinwand, 220 x 143 cm, 1749(?), Pfarrkirche Oberlaa, Wien.

Abb. 48: Gustav A. Müller, Heilige Dreifaltigkeit, Detail aus dem Stich „Idealansicht des Stiftes mit Portrait des Abtes Paulus v. Vitsch sowie Sonntagberger Gnadenstuhl“, 1746, Stiftsammlung Stift Göttweig, Niederösterreich.

Abb. 49: Johann Ignaz Cimbal, Heilige Appolonia, Öl auf Leinwand, 1749, Pfarrkirche Oberlaa, Wien.

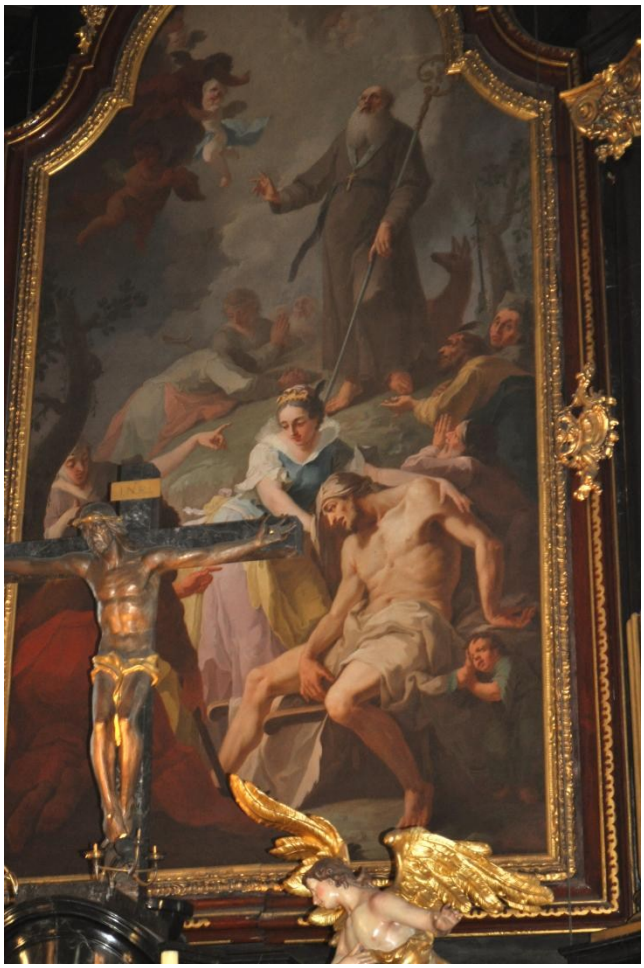

Abb. 50: Johann Ignaz Cimbal, Ägidius-Hochaltarbild, Öl auf Leinwand, 490 x 240 cm, 1761, Pfarrkirche Oberlaa, Wien.

Abb. 51: Detail, Siehe Abb. 50.

Abb. 52: Detail, Siehe Abb. 50.

Abb. 53: Detail, Siehe Abb. 50.

Abb. 54: Detail, Siehe Abb. 50.

Abb. 55: Detail, Siehe Abb. 50.

Abb. 56: Johann Ignaz Cimbal, Heilung eines Gichtbrüchigen, Detail, Tempera-Wandmalereien, 1750er, Apotheke der Elisabethinen, Wien.

Abb. 57: Detail, Siehe Abb. 50.

Abb. 58: Johann Ignaz Cimbal, Heiliger Ägidius, Detail, Öl auf Leinwand, 490 x 240 cm, 1761, Pfarrkirche Oberlaa, Wien.

Abb. 59: Philipp Gütel, Hochaltar der Pfarrkirche Oberlaa, 1759 (?), Kupferstich, Pfarrbüro Oberlaa, Wien.

Abb. 60: Detail, Siehe Abb. 59.

Abb. 61: Detail, Siehe Abb. 59.

Abb. 62: Johann Ignaz Cimbal, Die heilige Elisabeth (?), Temperamalerei, 1750er, Apotheke der Elisabethinen, Wien.

Abb. 63: Johann Ignaz Cimbal, Der heilige Franzsikus, Temperamalerei, 1750er, Apotheke der Elisabethinen, Wien.

Abb. 64: Johann Ignaz Cimbal, Heilung eins Gichtbrüchigen, Temperamalerei, 1750er, Apotheke der Elisabethinen, Wien.

Abb. 65: Johann Ignaz Cimbal, Heilung eines Blindgeborenen, Temperamalerei, 1750er, Apotheke der Elisabethinen, Wien.

Abb. 66: Johann Ignaz Cimbal, Heilung eines Taubstummen, Temperamalerei, 1750er, Apotheke der Elisabethinen, Wien.

Abb. 67: Johann Ignaz Cimbal, Heilung eines Lahmen, Temperamalerei, 1750er, Apotheke der Elisabethinen, Wien.

Abb. 68: Johann Ignaz Cimbal, Blick auf den Gurtbogen, Temperamalerei, 1750er, Apotheke der Elisabethinen, Wien.

Abb. 69: Johann Ignaz Cimbal, Blick auf die Bemalungen in den Gewänden der Fenster, Temperamalerei, 1750er, Apotheke der Elisabethinen, Wien.

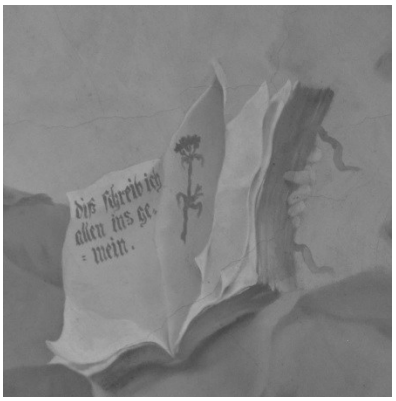

Abb. 70: Detail, Siehe Abb. 62.

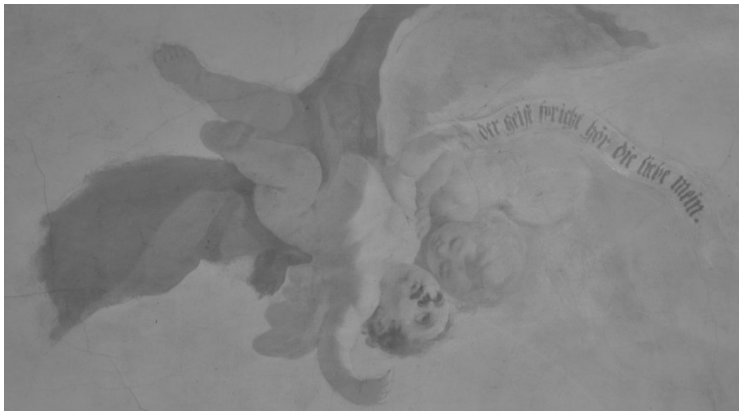

Abb. 71: Detail, Siehe Abb. 62.

Abb. 72: Detail, Siehe Abb. 62.

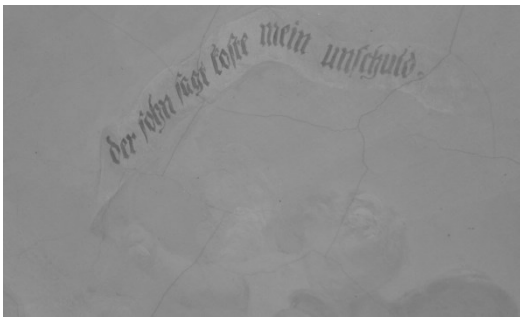

Abb. 73: Detail, Siehe Abb. 62.

Abb. 74: Detail, Siehe Abb. 62.

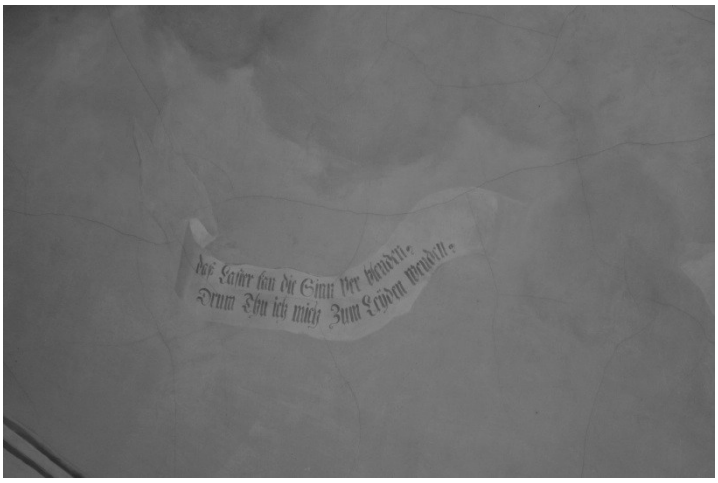

Abb. 75: Detail, Siehe Abb. 63.

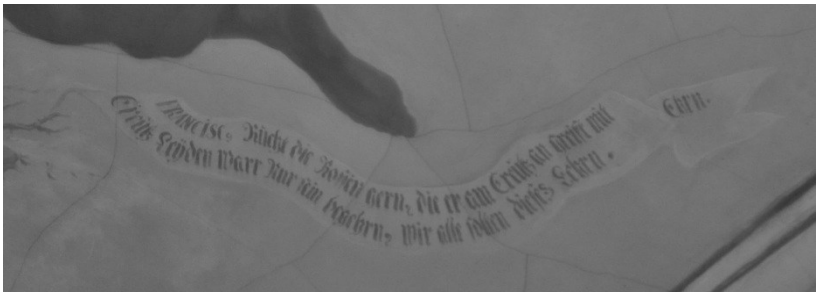

Abb. 76: Detail, Siehe Abb. 63.

Abb. 77: Johann Ignaz Cimbal, Europa, Temperamalerei, 1750er, Apotheke der Elisabethinen, Wien.

Abb. 78: Johann Ignaz Cimbal, Asien, Temperamalerei, 1750er, Apotheke der Elisabethinen, Wien.

Abb. 79: Johann Ignaz Cimbal, Amerika, Temperamalerei, 1750er, Apotheke der Elisabethinen, Wien.

Abb. 80: Johann Ignaz Cimbal, Asien, Temperamalerei, 1750er, Apotheke der Elisabethinen, Wien.

Abb. 81: Johann Ignaz Cimbal, ungedeutete Allegorie, Temperamalerei, 1750er, Apotheke der Elisabethinen, Wien.

Abb. 82: Johann Ignaz Cimbal, ungedeutete Allegorie, Temperamalerei, 1750er, Apotheke der Elisabethinen, Wien.

Abb. 83: Johann Ignaz Cimbal, Wandmalereien, Die Vier Erdteile, Temperamalerei, 2.Viertel 18. Jahrhundert, Apotheke der Barmherzigen Brüder, Wien.

Abb. 84: Johann Ignaz Cimbal, Europa, Temperamalerei, 2.Viertel 18. Jahrhundert, Apotheke der Barmherzigen Brüder, Wien.

Abb. 85: Johann Ignaz Cimbal, Afrika, Temperamalerei, 2.Viertel 18. Jahrhundert, Apotheke der Barmherzigen Brüder, Wien.

Abb. 86: Johann Ignaz Cimbal, Amerika, Temperamalerei, 2.Viertel 18. Jahrhundert, Apotheke der Barmherzigen Brüder, Wien.

Abb. 87: Johann Ignaz Cimbal, Asien, Temperamalerei, 2. Viertel 18. Jahrhundert, Apotheke der Barmherzigen Brüder, Wien.

Abb. 88: Johann Ignaz Cimbal, Grisaille-Medaillon, Temperamalerei, 2. Viertel 18. Jahrhundert, Apotheke der Barmherzigen Brüder, Wien.

Abb. 89: Johann Ignaz Cimbal, Allegorie des Glaubens/ Glorie der Kirche/ Mariä Himmelfahrt, Deckenfresken, 1769, Pfarrkirche Zalaegerszeg, Ungarn.

Abb. 90: Joachim Sandrart, Drei Grazien, Kupferstich, 1680, Privatbesitz, Österreich.

Abb. 91: Bartholomeus Spranger, Hermaphroditus und die Nymphe Salmacis, Öl auf Leinwand, um 1580, Kunsthistorisches Museum, Wien.

Abb. 92: Paul Troger, Christus am Ölberg, Öl auf Leinwand, um 1730, Stift Sankt Peter, Salzburg.

Abb. 93: Paul Troger, Christus am Ölberg, Öl auf Leinwand, um 1735, Belvedere, Wien.

Abb. 94: Paul Troger, Heiliger Sebastian und die Frauen, Öl auf Leinwand, 1746, Benediktinerabtei, Stiftskirche Melk.

Abb. 95: Michael Angelo Unterberger, Heiliger Sebastian von den Frauen gepflegt, Öl auf Leinwand, um 1748, Neuklosterkirche, Wiener Neustadt.

Abb. 96: Giovanni Battista Pittoni, Heilige Elisabeth als Almosenspenderin, Modello, 1734, Museum der Bildenden Künste, Budapest.

Abb. 97: Franz Anton Maulbertsch, Die heilige Walpurga und andere Heilige, Öl auf Leinwand, 1748/1749, Städtisches Museum Ulm.

Abb. 98: Paul Troger, Das letzte Abendmahl, Öl auf Leinwand, 1748/1749, Sommerrefektorium, Stift Zwettl.

Abb. 99: Detail, Siehe Abb. 98.

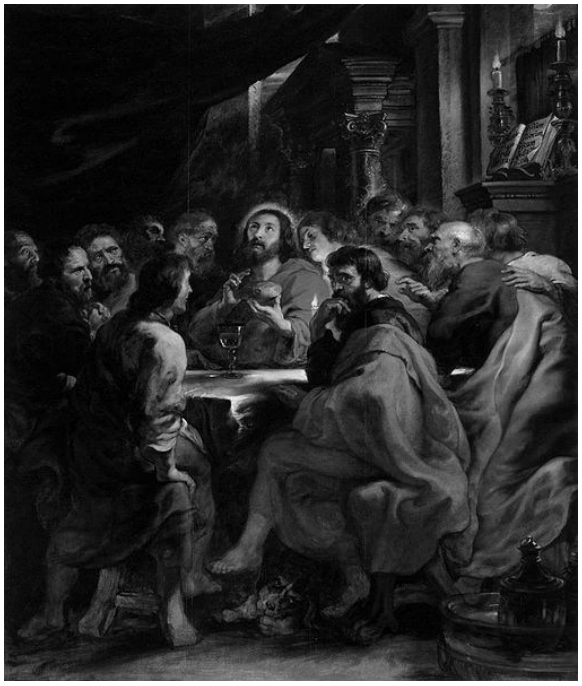

Abb. 100: Peter Paul Rubens, Das letzte Abendmahl, Öl auf Holz, 1631-1632, Pinacoteca di Brera, Mailand.

Abb. 101: Paul Troger, Almosenspende d. Heiligen Johannes von Nepomuk, Öl auf Leinwand, 1739er, Pfarrkirche Welsberg, Südtirol.

Abb. 102: Paul Troger, Heiliger Antonius v. Padua und heiliger Antonius d. Einsiedler, Öl auf Leinwand, 1734, Stiftskirche Zwettl.

Abb. 103: Paul Troger, Christus erscheint dem heiligen Ignatius, Öl auf Leinwand, 1741, San Francesco Saverio, Trient.

Abb. 104: Paul Troger, Vermählung Mariens, Öl auf Leinwand, Kapelle, Schönbrunn, Wien.

Abb. 105: Paul Troger, Vision der heilgen Elisabeth, Öl auf Leinwand, 1741, Elisabethinen-Kirche, Pressburg.

Abb. 106: Michael Angelo Unterberger, Rosenkranzmadonna, Öl auf Leinwand, nach 1744, Magnifica Comunità, Cavalese.

Abb. 107: Detail, Siehe Abb. 106.

Abb. 108: Detail, Siehe Abb. 64.

Abb. 109: Detail, Siehe Abb. 45.

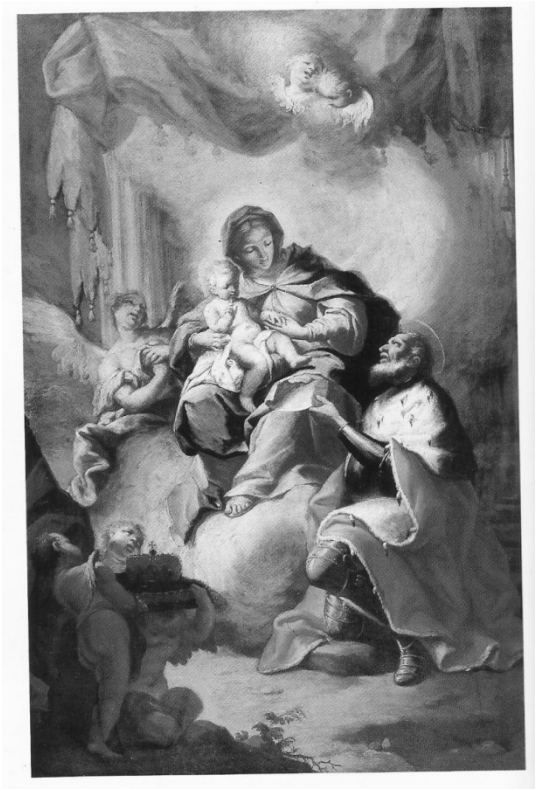

Abb. 110: Michael Angelo Unterberger, Heiliger Leopold überreicht der Madonna den Plan von Klosterneuburg, Ölskizze, um 1745, Privatbesitz, Hall in Tirol.

Abb. 111: Detail, Siehe Abb. 100.

Abb. 112: Michael Angelo Unterberger, Unterweisung Mariens, Öl auf Leinwand, 1744, Bergkirche in Rodaun, Wien.

Abb. 113: Giovanni B. Piazzetta, Die Jungfrau mit dem heiligen Filippo Neri, Öl auf Leinwand, 1725, Santa Maria della Consolazione, Venedig.

Abb. 114: Paul Troger, Kommunion der heiligen Maria Magdalena, Öl auf Leinwand, 1734-35 Magdalena-Altar im Kapellenkranz, Stift Zwettl.

Abb. 115: Michael Angelo Unterberger, Johannes der Täufer, Ölskizze, um 1754, Ferdinandeum, Innsbruck.

Abb. 116: Franz Anton Maulbertsch, Verherrlichung des heiligen Franziskus Regis, Detail, Fresko, 1753, Franziskus Regis-Kapelle Kirche am Hof, Wien.

Abb. 117: Michael Angelo Unterberger, Begegnung Jakobs und Rachels am Brunnen, Öl auf Leinwand, um 1720, Probstei, Innsbruck.

Abb. 118: Franz Anton Maulbertsch, Verherrlichung des heiligen Franziskus Regis, Detail, Fresko, 1753, Franziskus Regis-Kapelle Kirche am Hof, Wien.

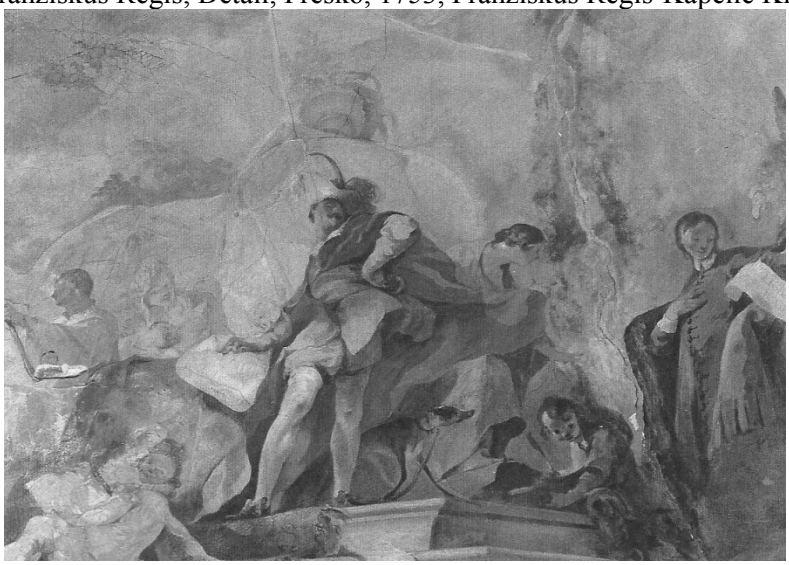

Abb. 119: Franz Anton Maulbertsch, Verherrlichung des heiligen Franziskus Regis, Detail, Fresko, 1753, Franziskus Regis-Kapelle Kirche am Hof, Wien.

Abb. 120: Franz Anton Maulbertsch, Verherrlichung des heiligen Franziskus Regis, Detail, Fresko, 1753, Franziskus Regis-Kapelle Kirche am Hof, Wien.

Abb. 121: Franz Anton Maulbertsch, Verherrlichung der Madonna, Kuppelfresko, 1752, Piaristenkirche Maria Treu, Wien.

Abb. 122: Felix Ivo Leicher, Himmelfahrt Mariens, Bozzetto für das Seitenaltarbild in der ehemaligen Piaristenkirche in Nikolsburg, Öl auf Leinwand, 1757, Sammlung Sammer, Wien.

Abb. 123: Bartolomeo Altomonte, Heilige Anna mit Maria, Öl auf Leinwand, 1743, Ursulinen-Kirche in Linz, Oberösterreich.

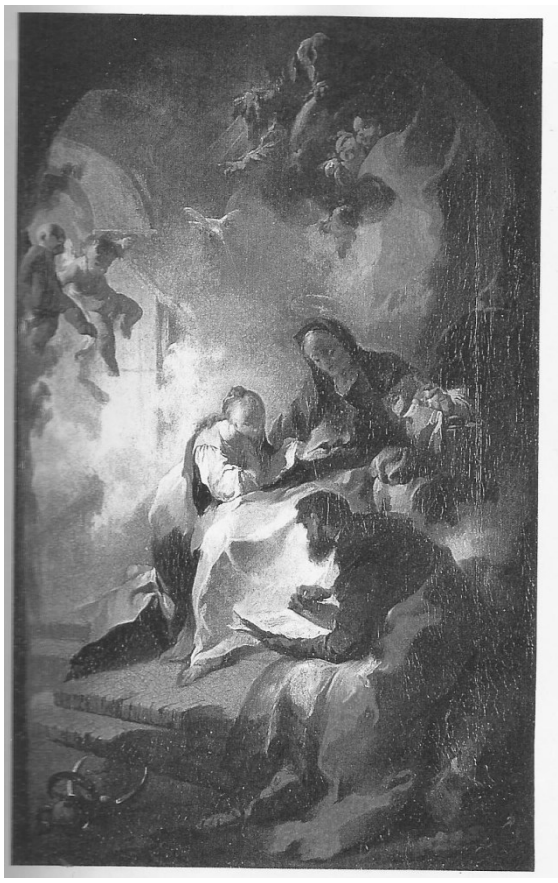

Abb. 124: Meister der Reuschel-Skizze, Unterweisung Mariaens, Skizze, 1750er, Kunsthalle Karlsruhe.

Abb. 125: Bartolomeo Altomonte, Tod des heiligen Joseph, Öl auf Leinwand, 1746, Pfarrkirche St. Josef, Kollerschlag.

Abb. 126: Bartolomeo Altomonte , Verklärung des heiligen Urban, Öl auf Leinwand, 173 x 88 cm, 1726, Diözesanmuseum, Wien.

Abb. 127: Daniel Gran, Allegorie auf das Hause Habsburg, Deckenfresko, 1749, Marmorsaal im Stift Klosterneuburg, Niederösterreich.

Abb. 128: Johann Cimbal, Detail, Deckenfresken, 1769, Pfarrkirche Zalaegerszeg, Ungarn.

Abb. 129: Paul Troger, Die wunderbare Brotvermehrung, Detail, Deckenfresko, 1736, Festsaal im Kloster Hradisko in Ölmütz, Tschechien.

Abb. 130: Daniel Gran, Allegorie auf das Studium der himmlischen Dinge, Deckenfresko, 1730, Prunksaal der Hofbibliothek, Wien.

Abb. 131: Paul Troger, Die Weisheit in ihrem Triumph, Deckenfresko, 1733, Bibliothek im Stift Zwettl.

Abb. 132: Detail, Siehe Abb. 131.

Abb. 133: Paul Troger, Allegorie auf die weise Herrschaft des Hauses Habsburg, 1731, Deckenfresko, Marmorsaal, Stift Melk.

12. Anhang

12.1 Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit behandelt das Schaffen des schlesischen Malers Johann Ignaz Cimbal (1722-1795), der Zeit seines Lebens vorwiegend in Wien gelebt hat. Im Laufe des 18. Jahrhunderts schuf er hauptsächlich als Fresken- und Altarbildmaler zahlreiche Werke in den habsburgischen Ländern Österreich, Böhmen, Mähren und Ungarn.
Der thematische Schwerpunkt meiner Arbeit liegt allerdings in der Erfassung der bisher wenig beachteten Wiener Werke des Künstlers. Anhand der gesicherten Arbeiten in Österreich (Burgenland: Christus als Retter der Seelen, 1760, Pfarrkirche Markt Allhau; Unterweisung Mariens, 1778, Pfarrkirche Drassburg / Niederösterreich: Wunder des Apostel Paulus, 1764, Pfarrkirche Zwettl / Wien: Heiliger Sebastian, 1749, Pfarrkirche Oberlaa; Unterweisung Mariens, 1. Hälfte der 1760er Jahre, Konventkirche der Barmherzigen Brüder) werden bestimmte Eigenschaften seiner Malerei festgemacht, die sich bei der Überprüfung von Zuschreibungen in Wien als hilfreich erweisen. Das Überdenken der Angaben und das Hinzufügen neuer Informationen bringt das Wissen über den Künstler und seine Werke in Wien auf den letzten Stand der Dinge.

Die persönliche Entwicklung des Malers, sowie jene der österreichischen Malerei des 18. Jahrhunderts werden aufgezeigt. Da Cimbals Werdegang eng mit der Wiener Akademie verbunden war, kam er in Kontakt mit unterschiedlichen – vergangenen wie auch zeitgenössischen - Richtungen der Malerei. Der Einfluss bedeutender Malerzeitgenossen wie Paul Troger, Michael Angelo Unterberger, Franz Anton Maulbertsch, Bartolomeo Altomonte und Daniel Gran, wird anhand von Werkbeispielen erläutert. Dabei wird der Künstler einerseits in Beziehung zu seinem künstlerischen Umfeld gesetzt, aber auch sein individueller Stil hervorgehoben.
Abschließend fasst ein Werkkatalog mit Fokus auf Cimbals Wiener Werke die wichtigsten Ergebnisse zusammen.

.

12.2 Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name:	Patricia Rikal
Geb. Ort:	Wien
Staatsangehörigkeit:	Österreich

Ausbildung:

Seit Oktober 2006:	Diplomstudium der Kunstgeschichte an der Universität Wien
1997 – 2006:	Musikgymnasium De La Salle Schule Marianum, Scheidlstraße 2, 1180 Wien