

WIENER GESCHICHTS BLÄTTER

**HERAUSGEBER: VEREIN FOR
GESCHICHTE DER STADT WIEN**



Aus dem Inhalt:

Die Christlichsoziale Partei Wiens

Von der Majorität zur Minorität und „Kerntruppe“ der Vaterländischen Front

Von Gerhard Melinz

Die Wienerwaldbahn

Das Projekt Fogowitz 1919-1938 und Vorläuferprojekte

Von Georg Rigele

halterei Münz am 31. März 1908 die Konzession⁵⁰ und bestimmte zum Standort ein von Stubenring, Franz-Josefs-Kai, Biberstraße und Lisztgasse (seit 1913 Georg-Coch-Platz) begrenztes Gebiet. Der Magistrat erteilte Münz am 20. Mai 1908 die Konzession und dieser eröffnete die Apotheke am 1. September 1908 im Haus 1, Stubenring 2 mit dem Schild „Stubenring-Apotheke“⁵¹.

Als letzte Apotheke wurde Mag. pharm. Hermann Gebauer⁵² vom Magistrat am 5. April 1909⁵³ die Konzession zur Eröffnung einer Apotheke in der Kärntner Straße erteilt, in der linken Häuserzeile zwischen Maximilianstraße (Mahlerstraße) und Kärntner Ring gelegen. Lange Zeit war es Gebauer nicht möglich, in diesem Bereich ein geeignetes Lokal zu finden; erst als der Neubau Ecke Kärntner Straße — Kärntner Ring fertiggestellt war, konnte er die Apotheke am 18. Jänner 1915 eröffnen; sie wurde am 29. Jänner 1918 als „Opern-Apotheke Hermann Gebauer“ ins Handelsregister eingetragen. 1939 legte Gebauer die Konzession zurück⁵⁴; sie wurde seinem Sohn Mag. pharm. Hermann Gebauer⁵⁵ erteilt.

Das aktuelle Thema

Physiognomische Fragmente von und zu Franz Anton Maulbertsch (1724-1796)

Zum 270. Geburtstag des Barockmalers aus Schwaben

Von Hubert Hosch

Der Aufsatz Edward Andrew Masers über „Ein neuentdecktes Selbstbildnis des jungen Maulbertsch“¹ nach seiner früheren Untersuchung „Franz Anton Maulbertsch as Portraitist: Some Questions about the Vienna Self-portrait“² macht noch einmal deutlich, auf welchem schwankendem Boden sich die Kunstwissenschaft in der Maulbertsch-Forschung immer noch befindet. Etwas festeren Grund, im Versuch auch den Menschen Maulbertsch einzuschätzen oder sich über ihn ein physiognomisches Urteil zu bilden, können wir nur erreichen, wenn wir zuerst einmal auf einigermaßen gesicherte Porträts zurückgehen.

Eine routinierte, vom Direktor der Stecherakademie und (späteren?) Schwiegervater — dem „rundlichen“ Jakob Schmutzer³ — beschriftete Zeichnung (vgl. *Abb. 1*) wohl als Reproduktionsvorlage zeigt Maulbertsch als etwa 60jährigen zum Betrach-

⁵⁰ Zl. VI-234/1908.

⁵¹ Hochberger-Noggler, 64; kein Gremialakt vorhanden.

⁵² Geb. 28. Juli 1866 in Wagstadt, verh. mit Maria.

⁵³ M. Abt. X — 1632/1909 nach vorheriger Ministerialentscheidung vom 15. Februar 1909 (Zl. 1510).

⁵⁴ Gest. 9. April 1941.

⁵⁵ Geb. 17. August 1909 in Wien; am 7. August 1943 mit Dr. Doris Naske (geb. 15. Juni 1910 in Wien) vermählt.

¹ In: *Alte und moderne Kunst* 30(1985) Heft 201/202, 1-4 (in der Folge zitiert Maser 1985).

² In: *Pantheon* 29 (1971) 292-307 (in der Folge zitiert Maser 1971). Die Abbildungen dienen als Vorlagen für unsere schon als Beweis der Änderungsempfindlichkeit beigegebenen Strichzeichnungen.

³ Franz Martin Haberditzl, *Franz Anton Maulbertsch*, Wien 1977, 6; vgl. auch das Schmutzer-Porträt von Franz Messmer und Jakob Kohl in der Galerie der Wiener Akademie.

ter gewandten Mann mit einem vollen, fleischigen Gesicht, offenem Blick, freiem, leicht gewelltem, hellem (schon weißem?) Eigenhaar, ausgeprägtem Doppelkinn und halsfernem Kragen. Trotz möglicher zweckbestimmter Idealisierung und Stilisierung, ähnlich anderer Geistesheroen wie C. D. Schubart, Goethe oder Beethoven, dürfte es sich infolge des engen persönlichen Verhältnisses von Zeichner und Modell um kein Phantasieprodukt, sondern um ein relativ verlässliches Porträt handeln. Seine Entstehung kann man wohl im Zeitraum zwischen der Aufnahme in die Stecherakademie (März 1770) und der Aufnahme in die Berliner Akademie (Dezember 1788) vermuten, kaum jedoch nach dem Tode Maulbertschs (1796).

Das zweite gesicherte oder besser bestimmte (Miniatur-)Porträt (vgl. *Abb. 2*) nach unbekannter Vorlage von unbekannter Hand(?) befand sich u.a. zusammen mit einem Troger-Bildnis von 1750 im Besitz des Malers Martin Johann Schmidt, genannt Kremser Schmidt, der schon vor seiner Akademieaufnahme (1768) und den Aufträgen für Schwechat (1764) Kenntnis und Kontakte zu Maulbertsch gehabt haben dürfte. Gegenüber dem Schmutzer-Bildnis um einiges jünger (vielleicht um das 40. Lebensjahr), blickt ein feister, vollrunder Kopf mit blauen Augen leicht zur Seite, das Haar unter einer späten Louis XV-Perücke verborgen, den Oberkörper mit offenem Hemd und braunem Wams. Dieses Bild trifft wegen seines bescheidenen künstlerischen Anspruchs sicher nicht das „Genie“ Maulbertschs, aber umsomehr den rundlich-gemütlichen, aber wohl nur vordergründig „blau-äugigen“ Charakter unseres Malers.

Diesen beiden Porträts lassen sich bekanntermaßen drei weitere in Freskomalerei anschließen. In Seitenansicht und auffälligerem höfischen Gehrock erscheint ohne irgendwelche Hinweise auf einen Maler eine devot knieende, aber zum Betrachter blickende Gestalt (vgl. *Abb. 3*) mit dem schon vertrauten vollen Gesicht unter ungarischen Honoratioren an der Orgelchorwand der Pfarrkirche in Sümeg⁴, wahrscheinlich von den Maulbertsch-Gehilfen Johann Angst bzw. Andreas Brugger 1758 gemalt. An einer Altarnischenwand in Sümeg „mischte“ sich Maulbertsch wohl selbst (?) unter die anbetenden Hirten: ein der Winterszeit mit Pelzmantel aber mit offenem Kragen angepaßter, blond gelockter, jüngerer Mann mit blauen Augen, aber — vielleicht wegen der Perspektive — nicht ganz so rundem Gesicht blickt aus dem Bild seitwärts zum Betrachter (vgl. *Abb. 4*).

In ähnlicher, aber unorganischer Weise in himmlischen Gefilden erscheint zu unserem Erstaunen auf dem leider im Zweiten Weltkrieg zerstörten Chorfresko von Schwechat (2. Hälfte 1764 entstanden) ein „verwandter“ Kopf (vgl. *Abb. 5*) mit gewelltem Haar, der — wie schon Maser feststellte — zu einem unorthodox gekleideten Meßdiener mit den Gesetzestafeln des Moses in Händen gehört. Obwohl die erst 1786 (?) abgefaßte Beschreibung der Malereien von einem (Selbst-)„Porträt des Herrn Maulbertsch“ spricht, könnten manche Seltsamkeiten jedoch eine einfache Erklärung finden, wenn man davon ausgeht, daß Maulbertsch seinen am 29. Juni 1764 (!) verstorbenen promovierten geistlichen Bruder Franz Xaver auf diese Weise verewigen wollte.

Mit unseren bisher gewonnenen „Er-Kenntnissen“ treten wir nun an das angebliche Selbstbildnis (vgl. *Abb. 6*) im österreichischen Barockmuseum heran. Wir sehen einen etwa 60jährigen hageren Mann in Halbfigur und in legerer, aber spitzenbesetzter und pelzverbrämter Weste bzw. Rock, der unnatürlich verdreht in einem großen, aber nicht richtig greifbaren Sessel sitzt, in seiner linken Hand eine

⁴ Farabbildung in: Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis in Ungarn. Ausstellungskatalog, Langenargen 1984, 7.



Abb. 1 Franz Anton Maulbertsch, nach J. Schmutzer, Akademie der bildenden Künste, Wien

Abb. 2 Franz Anton Maulbertsch, nach M. J. Schmidt, Historisches Museum der Stadt Wien



Abb. 3 Franz Anton Maulbertsch, nach Maulbertsch-Werkstatt, Pfarrkirche Sümeg, Orgel-empore

Abb. 4 Franz Anton Maulbertsch, Pfarrkirche Sümeg, Altarfresko

Skizzenmappe hält, während er mit der rechten Hand bzw. einem weißen Kreidestift (?) auf eine mit dem Unterarm festgehaltene (Pastell-?)Malerei mit einem Bildnis eines eigenartig zur Seite gedrehten Jünglings zeigt. Zur enigmatischen und künstlerischen Exzeptionalität trägt die teilweise skizzenhafte Unbestimmtheit des Raums und des sparsamen barocken Beiwerks⁵ bei. Statt unseres blonden oder weißgelockten, blauäugigen, sinnlich-vitalen, mehr pyknischen Maulbertsch taucht ein relativ dunkelhaariger und -äugiger, sensibel-introvertierter und — trotz leichtem Bauch — eher leptosomer Fremder auf.

Da dieses ansprechende, „höchst eigenartige“⁶ Bild „in Nähe Rembrandts“, das wegen der „expressionistischen“ Handformen zumindest dem Maulbertsch-Kreis entstammen dürfte, weder seine genaue Herkunft (vor 1903 in Wiener Privatsammlung) noch Funktion (trotz der bekannten Anlehnung an das offizielle Schmutzer-Porträt von dessen Freund Franz Messmer und Jakob Kohl 1767 für die Wiener Akademie) bisher verriet, entwickelten sich unter Kunsthistorikern „romantische Interpretationen“⁸ bzw. Vorstellungen vom „Visionär-übersinnlichen“⁹, vom „Magier“, der seine „schützende (?) Vaterhand“ als „künstlerisches Vermächtnis“ über den Sohn in der versinkenden Welt des Barock¹⁰ hält, und vom „innigen Selbstgeständnis“.¹¹ Ja, selbst eine Anleihe bei der Temperamentenlehre mußte für den „anderen Charakter, Typus“ bei „grundsätzlicher physiognomischer Übereinstimmung“ und für die Wendung des Jünglings erhalten.¹² In diesem wurde zumeist der bald nach dem Vater verstorbene Sohn Anton Jakob (21. August 1782 – 15. Juli 1797) gesehen. In Anlehnung an das Bild von Pierre Subleyras in der Wiener Akademie (vielleicht sogar schon vor 1800 in Wien), der sich allerdings im klaren jugendlichen Spiegel-Selbstporträt zeigt, erkennt Maser den jungen Skolaren Maulbertsch von etwa 1740, wobei das sonst wohl kaum anders als relativ ernst zu deutende Gemälde als Paraphrase, ja Parodie des erwähnten Schmutzer-Bildnisses und als Beweis für den Maulbertsch sicher eigenen Humor erhalten muß. Ziemlich abwegig erscheint auch der Gedanke Masers einer selbstironischen Anspielung auf den damals und auch heute nicht ganz unüblichen Altersunterschied bei der 1780 rasch geschlossenen zweiten Ehe (vielleicht sogar noch ähnlich hastig wie die Malweise?!). Ein allgemeiner Generations- bzw. Vergänglichkeitsaspekt¹³ erscheint dagegen implizit stimmig, aber nicht eindeutig beweisbar.

Die bisherigen Datierungen schwanken deshalb vom Alterswerk um 1794¹⁴, vom Hochzeitsbild um 1780¹⁵, bis zur Mitte der sechziger Jahre⁶ und noch

⁵ Z. B. der inszenierende Vorhang neben einer Säule (des unvergänglichen Ruhmes?) oder die noch nicht klassizistische plastische Gruppe auf der Konsole (versuchsweise nur anhand des Photos: Minerva und Ars oder Akademie?).

⁶ Maser 1985 (Anm. 1), 3.

⁷ Katalog des österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien, bearbeitet von Elfriede Baum, Bd. 1, 1980, 338. — Vielleicht eher in der Nähe Magnascos.

⁸ Maser 1971 (Anm. 2), 293.

⁹ Otto Benesch, Maulbertsch. Zu den Quellen seines malerischen Stiles, in: Städel-Jahrbuch 1924, 3/4, 144.

¹⁰ Haberditzl (Anm. 3), 534-535, bzw. Bruno Bushart, Gestalten zwischen den Epochen. Die „ungemalten“ Bilder des Franz Anton Maulbertsch, in: Bodenseebuch 40 (1965), 26. — Beides zitiert bei Maser 1971 (Anm. 2), 292-293.

¹¹ Klara Garas, Franz Anton Maulbertsch 1724-1796, Wien 1960, 158-159.

¹² Franz Anton Maulbertsch, Ausstellungskatalog, bearbeitet u.a. von Pavel Preiss, Wien 1974, 103, Nr. 89.

¹³ Baum (Anm. 7), 339.

¹⁴ Haberditzl (Anm. 3), 533-535; Garas (Anm. 11), 158-159; Bushart (Anm. 10), 26.

¹⁵ Maser 1971 (Anm. 2), 305.

¹⁶ Baum (Anm. 7), 339: „Maser nach Benesch nach 1767“ bzw. „vor 1767“.



Abb. 5 Franz Xaver Maulbertsch (?), nach F. A. Maulbertsch, Pfarrkirche Schwechat, Chorfresko



Abb. 6 Unbekannter Maler, nach F. A. Maulbertsch, Österreichisches Barockmuseum, Wien



Abb. 7 Unbekannter Maler, nach unbekannt, Privatbesitz Wien

früher¹⁷ aus stilkritischer und motivischer Sicht: für ein angebliches Selbstbildnis ein erstaunliches Phänomen. Nicht ganz ernst gemeint ist auch der folgende Vorschlag für die stilistischen Brüche: als „Rückblick“ auf die Lehrjahre das konventionelle, jugendliche Bildnis; für die vitalen Jahre um 1760 die „expressiven“ Hände („Vita activa?“); für das „reife“ Alter um 1790 das verinnerlichte Gesicht („Vita contemplativa“), wobei aber nach unserer Vorstellung einer physiognomischen Gesetzmäßigkeit eine derartige Altersveränderung des bis zuletzt aktiven, zumindest am 23. November 1785 noch ausdrücklich als „recht gesund“ beschriebenen Maulbertsch kaum nachvollziehbar ist.

Wenn die Möglichkeit von pasticcierenden Schülerhänden (z. B. Josef Winterhalter d. J.) ausgeschaltet werden kann und wir uns im Falle eines originalen Maulbertsch etwas von dem Zwang eines Selbstbildnisses befreien, ergeben sich unter der Berücksichtigung der bekannten Umstände folgende „Wahr-Scheinlichkeiten“:

1. Das Gemälde ist wohl nach 1767 in Auseinandersetzung mit dem in der Meytens-Nachfolge stehenden Schmutzer-Vor-Bild als Variante, aber wegen des Gesichtsausdrucks kaum als Parodie entstanden.

2. Das Bild entspricht stilistisch am ehesten den um 1770 entstandenen Altarblättern von Korneuburg¹⁸ oder der Phase eines noch ausgeprägten, aber unwirklich-schemenhaften Hell-Dunkels.

3. Verschiedene physiognomische Aspekte, aber auch die sogenannten unveränderlichen Kennzeichen wie Haar- und Augenfarbe sprechen nicht für ein Ebenbild Maulbertschs. Ein eindeutiger Selbstporträtcharakter läßt sich auch schon bei der Diskrepanz von Händen und Kopf nicht erkennen. Neben der Erklärungsmöglichkeit durch einen längeren Entstehungsprozeß oder eine Beteiligung verschiedener „Hände“ ähnlich der Kooperation zwischen Messmer und Kohl wäre z. B. eine Parodie auf Arbeitsteilung eine absurde und unzeitgemäße Annahme. Der Dargestellte dürfte vorrangig (oder auch) Porträt-Maler (vielleicht auch nur -Zeichner) gewesen sein. Er könnte zu den um 1700 bis 1720 geborenen Malern (und Bildhauern) mit Verbindung zur Wiener Akademie gehören¹⁹: z. B. Christian Frister (1700 – 25. Jänner 1772)²⁰, Johann Josef Niedermayer (1710 – 22. September 1784)²¹, Caspar Franz Sambach (1715-1795)²², Johann Adam Bander (gest. 22. Oktober 1769), Thomas Friedrich Gedon (gest. zwischen 1767 und 1783), Franz Anton Schunko (gest. 27. Dezember 1770) oder andere wie Johann Michael Millitz (Universitätsporträtmaler), Anton Carl Rossier, Ludwig van Roy, Jakob Schletterer, Josef Winterhalter d. Ä., Johann Franz Greippel usw.

4. Das Jünglingsporträt stellt kaum in historischer Treue den Maler Maulbertsch in jungen Jahren (um 1740) dar, da Haartracht und Kleidung eher der Zeit um 1770 (kaum vor 1750) entsprechen. Die eigenartige, mehr der optischen Regie (auf die Zeichnungen zu) dienende Wendung deutet eher auf ein allgemeines Porträt eines Sohnes oder eines Schülers.²³

¹⁷ Peter Cannon-Brookes, *The Oil Paintings of F. A. Maulbertsch in the light of the 1974 Exhibitions*, in: *The Burlington Magazine* 119, (1977), 29: „possibly as early as c. 1760 or even earlier“.

¹⁸ Benesch (Anm. 9), 144 bzw. Preiss (Anm. 12), 103.

¹⁹ Ähnlich den Akademieaufnahmbedingungen: „einen Rath oder eine mit akademischen Ämtern bekleidete Person zu schildern“; vgl. Walter Cerny, *Die Mitglieder der Wiener Akademie (= Bildheft der Akademie der Bildenden Künste in Wien 11)*, Wien 1978, 43, Anm. 22.

²⁰ Seit 1742 Lehrer der Anfangsgründe, als Nachfolger sein Sohn Johann Carl.

²¹ 1738 bis 1742 Vorgänger Fristers und wohl Lehrer Maulbertschs.

²² Seit 1772 Akademiendirektor; seine Söhne waren ebenfalls akademische Maler.

²³ Möglicherweise der Akademie und vielleicht doch mit den Zügen des jugendlichen Maulbertsch?

5. Die genauer zu bestimmenden Hintergrundmotive müßten auf weitere mögliche Allusionen (Akademie?, zusätzlich Bildhauerei?) untersucht werden.

6. Wer auch immer der Dargestellte²⁴ sein mag: Maulbertsch dürfte zu ihm ein so enges, menschlich-privates Verhältnis²⁵ gehabt haben, daß auch von daher der offizielle oder konventionelle barocke Apparat schon etwas zurücktreten konnte.²⁶ Das mitunter flüchtig gemalte und fast unfertig erscheinende Bild dürfte kaum eine ihm vielleicht anfänglich zgedachte repräsentative Funktion²⁷ gut erfüllt haben. Gerade dieses „Ungenügen“ im konventionellen Porträtfach bewirkt wohl die besondere Attraktivität des sogenannten Selbstbildnisses für uns heute .

Wie leicht unser Urteil unserem „Wunsch-Bild“ folgt, wenn es nicht auch durch die Kenntnis der künstlerischen Materie eine oft ernüchternde Korrektur erfährt, mag das letzte von Maser²⁸ entdeckte und anscheinend von anderen Forschern bestätigte Selbstbildnis in Wiener Privatbesitz (vgl. Abb. 7) veranschaulichen: Ein junger Mann sieht sich im kleinen(?), geneigten Spiegel, wobei er in seiner nicht sichtbaren gespiegelten rechten Hand die Palette, in seiner gespiegelten linken Hand den Pinsel hält, allerdings kaum als Pendant zum sogenannten Altersselbstbildnis, da z. B. die eigentlich logische bzw. natürliche Haltung oder Sicht der Finger und des Pinsels deutlich nochmals verändert und skizzenhaft gelassen wurde. Das Bild ist sicher recht gekonnt gemalt, wobei aber Modelle und andere Vorlagen zumeist qualitätssteigernd sich bemerkbar machen. Bei letzteren war dem jungen Maler sicher ein Stich des venezianischen Umkreises (z. B. nach Piazzetta) von Nutzen.

Der wohl dem 19. Jahrhundert entstammende Zettel auf der Rückseite redet von einem Porträt Amigonis, was aber stilistisch und wegen der Entstehungszeit um 1740/50 – wie Maser richtig vermerkt – kaum zutreffen kann. Weiters soll das Gemälde im Besitz der Konstanzer Familie Thumb gewesen sein.²⁹ Auch andere süddeutsche Maler, die Wien und Venedig kannten und Beziehungen zu den Thumb hatten³⁰, müssen trotz der unbestreitbaren Qualität immer noch ins Kalkül gezogen werden. Maulbertsch kann primär aus physiognomischen Gründen³¹ mit den glatten braunen Haaren und braunen Augen dieses jungen Malers³² kaum in Verbindung gebracht werden. Die weiteren, im übrigen richtigen Erkenntnisse Masers über das problematische Frühwerk Maulbertschs lassen sich leider nicht über diese sicher nicht weiter als Selbstbildnis Maulbertschs auszubehende Porträtstudie abhandeln.³³

²⁴ Nach den sonst oft zustreffenden Überlegungen Peter Cannon-Brookes (Anm. 17), 29, sogar der 1748 verstorbene Vater Dominikus (?) Anton Maulbertsch posthum um oder vor 1760!

²⁵ Kopf wohl nach der Natur oder Modellsitzung, Hände aus der Vorstellung, wobei sicher auch etwas von der eigenen Physiognomie des Porträtisten eingeflossen ist.

²⁶ Ins Politisch-Bürgerliche gedeutet, in: Kunstblatt Nr. 15 der Österreichischen Galerie Wien, bearbeitet von Michael Krapf, o.J.

²⁷ Z. B. anlässlich der Ernennung Sambachs zum Akademiedirektor oder eher ein Erinnerungsbild an einen akademischen Lehrer?

²⁸ Maser 1985 (Anm. 1), 1–4 mit Farbbildung.

²⁹ Maser 1985 (Anm. 1), 4: „... (Maulbertschs) Mutter es einem Mitglied der Familie Thumb“ (dem 1769 gestorbenen Michael Franz Thumb?) „gegeben ...“.

³⁰ Z. B. Eustachius Gabriel in Tiengen (und Wettingen?).

³¹ Maser 1985 (Anm. 1), 4: „... physiognomische Ähnlichkeit, obwohl diese überzeugend ist ...“.

³² Maser 1985 (Anm. 1), „... sowohl selbstbewußt, als auch – vielleicht unbewußt – als arrivierten Maler in der kaiserlichen Residenzstadt zeigt.“

³³ Sicher nicht als „Maßstab“ und noch dazu „einen absoluten“ wie Maser 1985 (Anm. 1), 4, meint. — Ein Bildnis Maulbertschs von 1787 dürfte in Martin Ferdinand Quadals Gemälde „Der Aktsaal der Akademie im alten St. Anna-Gebäude“ (Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien, Inv. Nr. 100) stecken. Zweifel am angeblichen „Selbstbildnis“ im Österreichischen Barockmuseum Wien meldete schon Franz Matsche, Der Freskomaler Johann Jakob Zeiller (1708-1783), Diss. Univ. Marburg 1970, 499, Anm 145, an.

Die nicht nur von Maser festgestellten Qualitätsschwankungen beruhen zum Teil sicher auf der noch ungenügenden Ordnung des Maulbertsch-Oeuvres wegen unzureichender Kenntnis des Maulbertsch-Umkreises. Hier liegt der eigentliche praktische Schlüssel zur Erkenntnis der „wahren“ (sicher nicht als Porträtmaler erreichten) Größe und „Wesens“ von Maulbertsch, der — wie wir oben feststellten — doch eher unserem Klischee-Bild vom Barockmenschen zumindest äußerlich ziemlich nahegekommen sein dürfte. Unsere hier vorgetragenen „Wahr-Nehmungen“ und „Gedanken-Spiele“ warten natürlich aber auf Widerlegung und Weiterentwicklung.

Schätze aus dem Archiv

Das Wiener Stadt- und Landesarchiv präsentiert in einer Vitrine vor seinen Räumlichkeiten im 1. Stock des Rathauses bemerkenswerte und kostbare Stücke aus seinen Beständen. Bis Ende Mai 1994 zeigt das Archiv:

Die Wiener Oberkammeramtsrechnungen

Von Susanne Claudine Pils

Mit seinen bereits aus dem 14. Jahrhundert erhaltenen Fragmenten gehören die Rechnungen des Wiener Kammeramtes zu den bedeutendsten Stadtrechnungen Österreichs. Die allmähliche Steigerung der städtischen Aufgabenbereiche hatte im 13. Jahrhundert zum Wunsch nach einer Gesamtübersicht über den städtischen Haushalt (Budget) geführt. Ende des 13. Jahrhunderts wurden in Wien erstmals zwei Kämmerer (*camerarii civitatis*) genannt, die das Stadtkammergut verwalteten und auch für die Erhaltung dieses Gutes sorgten. Das von ihnen verwaltete Kammeramt wurde nach der Einnahme Wiens durch Matthias Corvinus 1485 in ein Ober- und Unterkammeramt geteilt. Die Rechnungen der Unterkämmerer sind mit Ausnahme von 1500 und 1501 (in den entsprechenden Oberkammeramtsrechnungen) erst ab 1607 in einer selbständigen Reihe erhalten. Im Gegensatz dazu sind die Oberkammeramtsrechnungen mit Lücken ab dem 15. Jahrhundert und vollständig ab dem 16. Jahrhundert erhalten.

Während über die Tätigkeit der Unterkämmerer nach 1485 wenig bekannt ist (1500 und 1501 werden Ausgaben für Bauwesen, Fuhren, Markteinrichtungen sowie Ausgaben für Gefangene, Solde für Züchtige und Schergen, Mahlzeiten zum Scharlachrennen verrechnet), lassen sich die Aufgaben der Oberkämmerer anhand der Stadtordnung von 1526 und der Oberkammeramtsrechnungen festlegen. So fallen die Einnahmen aus der Stadtsteuer, dem Mauthaus und Trögleramt, dem Bürgerrecht und den Strafgeldern ebenso in ihren Aufgabenbereich wie die Ausgaben für die Abgabe an den Landesfürsten, für die Besoldung der Beamten, für Geschenke und Almosen.

Durch zunehmende Bürokratisierung wurden die inhaltsreichen, aber durchaus schon strukturierten Rechnungen des 15. und 16. Jahrhunderts in den folgenden Jahrhunderten stark vereinheitlicht und auf die Anführung der Ausgaben und Einnahmen beschränkt. 1768 endet die Reihe der Oberkammeramtsrechnungen.