

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Schwanthaler-Krippen“

Verfasserin

Stefanie Schwaiger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuer: Ao. Prof. Dr. Walter Krause

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	4
2. Forschungsstand.....	5
3. Die Krippe.....	7
3.1. Die verschiedenen Formen der Weihnachtskrippe.....	8
3.2. Die Geschichte der Weihnachtskrippe in Oberösterreich.....	10
3.3. Die „Kunstkrippe“.....	11
4. Die Situation der Krippenkunst in Österreich vom Barock bis zum Klassizismus.....	13
4.1. Förderung durch die Jesuiten.....	13
4.2. Josephinisches Krippenverbot.....	14
4.3. Auftraggeber	15
4.4. Der Stellenwert der Krippe.....	17
5. Krippenkunst der Familie Schwanthaler.....	19
5.1. Thomas Schwanthaler.....	19
5.1.1. Die Aufsatzgruppe des Hochaltares der Pfarrkirche von Zell am Pettenfirst.....	21
5.1.2. Dreikönigsaltar in Gmunden.....	23
5.2. Johann Peter der Ältere Schwanthaler.....	25
5.2.1. Das Pramer Krippenwerk.....	27
5.2.2. Die Kögl-Krippe.....	32
5.3. Johann Georg Schwanthaler.....	33
5.3.1. Die Kirchenkrippe von Altmünster.....	34
5.3.2. Die Kirchenkrippe von Kematen an der Krems.....	38
6. Vergleich der Krippen.....	41
6.1. Figuren.....	41
6.1.1. Format.....	41
6.1.2. Ausarbeitung.....	42
6.1.3. Individualisierung der Figuren.....	44
6.1.4. Bewegung.....	45
6.2. Komposition.....	47
6.3. Fassung.....	49

6.4.	Material.....	51
6.5.	Ikografie	52
6.6.	Einbeziehung des Betrachters in das Werk.....	53
6.7.	Modelle und Skizzen.....	55
6.7.1.	Werkstattbetrieb	55
6.7.2.	Reliefarbeiten	57
6.7.3.	Skizzen.....	60
7.	Thomas Schwanthalers Krippendarstellungen als Ausgangspunkt für die folgenden Generationen und Einflüsse von außen.....	63
7.1.	Die Darstellung der Heiligen Drei Könige in der Kunst und die Aufnahme von Thomas Schwanthaler.....	63
7.2.	Der Gmundner Altar als Vorbild für die Krippendarstellungen von Johann Georg und Johann Peter dem Älteren Schwanthaler.....	66
7.3.	Klassizistische Elemente in den Schwanthalerkrippen.....	67
8.	Elemente der Volkskunst in den Schwanthaler-Krippen.....	70
8.1.	„Krippenlandschaften“.....	70
8.2.	Themenwahl.....	71
8.3.	Landschaftselemente.....	71
8.4.	Figuren.....	72
8.5.	Komposition.....	73
8.6.	Fassung.....	74
8.7.	Die „lebendige Krippe“.....	74
9.	Zusammenfassung.....	75
	Anhang.....	78
	Literaturverzeichnis.....	78
	Abbildungen.....	84
	Abbildungsverzeichnis.....	118

1. Einleitung

In der folgenden Arbeit soll näher auf die Krippendarstellungen der Familie Schwanthaler eingegangen werden. Über sieben Generationen hinweg war diese Bildhauerfamilie künstlerisch tätig. Die Werke dreier Familienmitglieder, die Szenen aus der Kindheit Jesu sowohl im Klein- als auch im Großformat zeigen, werden in dieser Arbeit genauer behandelt. Thomas Schwanthaler bildet mit seinen Schreinfiguren des Hochaltars in der Pfarrkirche Gmunden von 1678/79 den Ausgangspunkt für seine Nachkommen Johann Peter den Älteren Schwanthaler und Johann Georg Schwanthaler, deren Krippenwerke hauptsächlich zwischen 1770 und 1780 in Oberösterreich entstanden. Das Krippenwerk in Pram, die Kögl-Krippe, die Kematener und die Altmünsterer Kirchenkrippe stellen den Mittelpunkt meiner Recherchen dar.

Bevor die wichtigsten und am vollständigsten erhaltenen Werke beschrieben werden, muss eine Definition des Begriffes „Weihnachtskrippe“ gefunden und ein Überblick über deren Geschichte gegeben werden. Der Situation der Krippenkunst zur Zeit Johann Peters und Johann Georgs muss besondere Achtung geschenkt werden. Ab 1782 waren Krippen in Kirchen und Klöstern im Zuge der Josephinischen Reformen verboten. Auch der Begriff „Kunstkrippe“ und die verschiedenen Formen der Krippe (besonders diejenigen, die von den Schwanthalern aufgegriffen wurden) sollen erläutert werden.

Die Weihnachts- und Krippendarstellungen werden nach bestimmten Kriterien wie Formatierung, Fassung und Figuren miteinander verglichen. Obwohl Johann Georg und Johann Peter einen ähnlichen Ausgangspunkt hatten, unterscheiden sich ihre Krippen in mehreren Aspekten. Der Vergleich führt zum nächsten Kapitel, wo darauf eingegangen wird, inwieweit sich in den Krippenfiguren von Johann Peter dem Älteren und Johann Georg die Kunstströmungen zur Zeit des Rokoko und Klassizismus widerspiegeln, und sie trotzdem der Darstellung ihres Ahnen Thomas Schwanthaler „treu“ blieben und seine Kunstauffassung in gewisser Weise weiterführten. Zudem wird erörtert, wie die Generationenfolge funktionieren konnte: Welche Mittel und Wege wurden zur Weitergabe des künstlerischen Formenguts verwendet? Reliefs und Skizzen werden dabei näher betrachtet.

Am Schluss werden die Krippenwerke von Johann Georg und Johann Peter dem Älteren der volkstümlichen Krippenkunst gegenübergestellt. Damit soll einerseits die starke Wechselwirkung, andererseits auch grundlegende Unterschiede aufgezeigt werden.

2. Forschungsstand

Thomas Schwanthaler gilt als wichtiger Vertreter der oberösterreichischen Barockplastik. Waltrude Oberwalder beschäftigte sich in ihrer Dissertation an der Universität Wien erstmals monografisch mit dessen Werk.¹ Brigitte Heinzl publizierte 2007 eine Monografie über den Künstler.² Helga Achleitner widmete 1991 Johann Peter dem Älteren Schwanthaler eine Monografie. Auch seine Krippenwerke werden darin ausführlich behandelt.

Es gab bisher zwei große Ausstellungen über die Kunst der Familie Schwanthaler. Die erste fand 1910 in Ried statt, die zweite 1974 im Augustinerchorherrenstift Reichersberg am Inn. Im Zuge der zweiten Ausstellung entstand ein Katalog mit sehr wichtigen Beiträgen unter anderem von Waltrude Oberwalder, Benno Ulm und Manfred Koller. Auch einige Krippenfiguren und Krippenwerke werden darin behandelt.³ Viele Beiträge zu den Schwanthaler-Krippen wurzeln in der Rieder Heimatforschung. In der Zeitschrift „Heimatgäue“ (1931, Jg. 11) fasste Gustav Gugenbauer zahlreiche Kleinkunstwerke, darunter auch Krippen- und Weihnachtsreliefs von Johann Georg Schwanthaler zusammen.⁴ Von Otfried Kastner stammt der im Jahr 1947 in der Zeitschrift „Oberösterreichische Heimatblätter“ veröffentlichte Aufsatz „Die Kirchenkrippe von Altmünster“.⁵ A. Leeb fasste 1974 „das Krippenschaffen der Bildhauerfamilie Schwanthaler“ in einem Aufsatz in „Oberösterreichische Heimatblätter“ zusammen, vieles darin ist jedoch nicht wirklich nachvollziehbar.⁶ Einer der wichtigsten Schwanthaler-Forscher war Max Bauböck. Von ihm stammt auch die Monografie über das Pramer Krippenwerk aus dem Jahr 1965.⁷

In jüngerer Zeit scheint das Interesse an den Krippen der Familie Schwanthaler wieder gestiegen zu sein. Von Sieglinde Baumgartner stammen mehrere Publikationen, viele davon wurden in „Oberösterreichische Heimatblätter“ veröffentlicht.

¹ Waltrude Oberwalder, Der Bildhauer Thomas Schwanthaler (Diss. Uni Wien 1937), Wien 1937.

² Brigitte Heinzl, Der Bildhauer Thomas Schwanthaler (1634-1707), Ried 2007.

³ Wutzel Otto (Hg.), Die Bildhauerfamilie Schwanthaler (Kat. Ausst. Augustinerchorherrenstift Reichersberg am Inn 1974), Linz 1974, S. 12-28.

⁴ Gustav Gugenbauer, Johann Georg Schwanthaler, in: Heimatgäue, Jg. 11, Linz 1931, S. 234-238.

⁵ Otfried Kastner, Die Kirchenkrippe von Altmünster. Ein Beitrag zur Schwanthaler-Forschung, in: Oberösterreichische Heimatblätter, Jg.1, Heft 4, Linz 1947, S. 315-327.

⁶ Alois Leeb, Das Krippenschaffen der Bildhauerfamilie Schwanthaler, in: Oberösterreichische Heimatblätter, 28. Jg., Heft 3/4, Linz 1974, S. 139-143.

⁷ Max Bauböck, Das Schwanthaler-Krippenwerk von Pram, Ried 1965.

Von Dietmar Assmann kam 2003 eine sehr informative Publikation über „Weihnachtskrippen in Oberösterreich“ heraus.⁸ 1991 verfasste er einen Artikel über „Das Innviertel als Krippenlandschaft“ in den „Oberösterreichischen Heimatblättern“.⁹ Als wichtige Standardwerke über Krippen erscheinen mir „Die Weihnachtskrippe“ von Rudolf Berliner und das Werk mit gleichem Titel von Otfried Kastner, in dem er sich jedoch spezifisch mit der Krippenkunst in Oberösterreich befasste.¹⁰

Zu Beginn des 20. Jahrhundert wurde in Mitteleuropa damit begonnen, Krippen in Museen auszustellen. So wurden die ersten Krippen des Bayerischen Nationalmuseums zwischen 1901 und 1912 aufgestellt.¹¹ In Folge des zweiten Weltkriegs ging das Interesse an Krippen zurück und viele Exemplare wurden während dieser Zeit zerstört. Nach dem Krieg kam es jedoch in vielen Museen zum Sammeln von Krippen.¹² Ab den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts wurden die Krippen oftmals zur Weihnachtszeit in eigenen „Krippenausstellungen“ präsentiert. Die Krippenbesitze des Stadtmuseums von Gmunden werden zum Beispiel seit 1971 in Krippenausstellungen von Anfang Dezember bis Mitte Jänner gezeigt.¹³

⁸ Dietmar Assmann, Weihnachtskrippen in Oberösterreich. Geschichte und regionale Entwicklung von den Anfängen bis in die Gegenwart, Weitra 2003.

⁹ Peter Assmann, Das Innviertel als Krippenlandschaft, in: Oberösterreichische Heimatblätter, Jg. 32, Heft 3/4, Linz 1978, S. 295-305.

¹⁰ Rudolf Berliner, Die Weihnachtskrippe, München 1955, Otfried Kastner, Die Weihnachtskrippe, Linz 1964.

¹¹ Vgl. Bayerisches Nationalmuseum 1972, S. 1.

¹² Vgl. Dimt 1999, S. 4.

¹³ Vgl. Spitzbart 2004, S. 5.

3. Die Krippe

Im Lukasevangelium wird berichtet, dass Maria ihren erstgeborenen Sohn in Windeln wickelte und ihn in eine Krippe legte (Lukas 2,7). Diese Worte bilden den Ausgangspunkt für die vielen figürlichen Darstellungen des Weihnachtsgeschehens und für ihre Benennung. Ursprünglich meinte der Begriff „Krippe“ (lat. „praesepeum“) die Nachbildung der Futterkrippe, in der das Jesuskind lag. Im 17. Jahrhundert wurde der Begriff um die gesamte Darstellung der Weihnachtsszene mit den umliegenden Figurengruppen und Landschaftselementen erweitert.¹⁴

Im Lexikon der Kunst wird die Krippe als *„figürlich-räumliche und anschaulich-volkstümliche Darstellung der Geburt Jesu und des weihnachtlichen Festkreises als Andachts- und Meditationsgegenstand“* bezeichnet, der *„ursprünglich die Futterkrippe, in der im Stall in Bethlehem das Jesuskind lag“* benannte, und *„in der Neuzeit, aus mehreren Quellen gespeist zur Krippenkunst, der vielfigurigen, meist plastischen, aber auch gemalten Darstellungen der verschiedenen, im Neuen Testament vorgegebenen Szenen zwischen Geburt Christi und Anbetung der heiligen drei Könige“*.¹⁵ Krippen können aus mehreren Wechselgruppen bestehen. Dazu zählen unter anderem die Darstellungen der „Herbergssuche“, des „Gangs über das Gebirge“, der „Verkündigung an die Hirten“, der „Geburt Christi“, der „Anbetung der Hirten“, der „Anbetung der Heiligen Drei Könige“, der „Beschneidung Christi“, der „Darbringung im Tempel“, des „Bethlehemitischen Kindermordes“, der „Flucht nach Ägypten“, der „Hochzeit zu Kana“ und jene des „zwölfjährigen Jesu im Tempel“. Zur Weihnachtskrippe zählen also auch Gruppen, die nicht unmittelbar das Christuskind in der Krippe liegend zeigen. Die Wechselgruppen werden zu den jeweiligen Feiertagen ausgetauscht. Der „Krippenkreislauf“ beginnt großteils in der Adventszeit und endet mit Maria Lichtmess (2. Februar). Welche Gruppen dargestellt werden, variiert von Region zu Region und hängt von den Vorlieben der Auftraggeber und der Künstler ab. Grundsätzlich handelt es sich um Szenen aus dem Neuen Testament, die von der Geburt und der Kindheit Jesu erzählen. Eine Ausnahme bildet die Darstellung der „Hochzeit zu Kana“, bei der eine Szene aus dem Leben Jesu als Erwachsener dargestellt wird. Die „Fastenkrippe“,

¹⁴ Vgl. Bayerisches Nationalmuseum 1972, S. 2.

¹⁵ Brückner 1994, S. 744.

welche die Passion Christi veranschaulicht, kommt nur sehr selten vor.¹⁶ Die Bezeichnung „Krippe“ ist im Zusammenhang mit der Passion nicht richtig, da der Begriff vorrangig Szenen der Geburt und der Kindheit Jesus meint. Einige Krippenforscher sprechen jedoch von „Passionskrippen“. Im Führer durch die Krippenabteilung des Bayerischen Nationalmuseums wird auf die unterschiedliche Entwicklung der Darstellungen der Kindheit und Geburt Jesu und Passionsszenen hingewiesen.¹⁷ Obwohl Passionsszenen in Altären szenisch und somit den Krippendarstellungen ähnlich gestaltet wurden, kam es nicht zu einer gleichwertigen Entwicklung einer „Passionskrippe“ mit vollplastischen, frei beweglichen Figuren, die zu bestimmten Zeiten im liturgischen Jahr aufgestellt werden. Wenn auch nicht in gleicher Form, wurden Passionsszenen von den Mitgliedern der Familie Schwanthaler im Kleinformat geschaffen, da sie beliebte Szenen der bürgerlichen Auftraggeber waren. Zahlreiche Beweinungsgruppen, Pietàs und Kreuzigungsgruppen sind erhalten. Thomas Schwanthalers Krippendarstellungen am Hochaltar der Pfarrkirche Gmunden und in der Aufsatzgruppe des Altares von Zell am Pettenfirst entspricht nicht unserem Bild einer Weihnachtskrippe. Seine Darstellungen befinden sich im Altarraum und bleiben dort unangetastet das ganze Jahr fixiert stehen. Für die „Weihnachtskrippe“ ist eine Aufstellung ausschließlich an den jeweiligen Feiertagen vorgesehen. Dennoch enthalten Thomas Schwanthalers Darstellungen Aspekte, die wir auch in den Weihnachtskrippen finden. Es handelt sich um vollplastische Einzelfiguren, die eine Szene aus der Kindheit Jesu zeigen. Sie können als erste Krippendarstellung der Familie Schwanthaler bezeichnet werden. Für zahlreiche Weihnachtskrippen, auch von Künstlern, die weder der Werkstatt noch der Familie Schwanthaler angehören, wurden diese Werke von Thomas zum Vorbild.

3.1. Die verschiedenen Formen der Weihnachtskrippe

Im Allgemeinen ist zwischen Kirchen- und Hauskrippen zu unterscheiden. Kirchenkrippen sind meist von größerem Ausmaß, die Figuren werden bei einem oder mehreren Künstlern bzw. Krippenschnitzern in Auftrag gegeben. Häufig bestehen sie

¹⁶ Vgl. Brückner 1994, S. 744.

¹⁷ Vgl. Bayerisches Nationalmuseum 1972, S. 2f.

aus mehreren Wechselgruppen, die verschiedene Szenen aus der Kindheit Jesu zeigen, oder es werden auf einem „Krippenberg“ die verschiedenen Stellen aus dem Neuen Testament gezeigt. Hauskrippen sind oft von kleinerem Ausmaß und bestehen häufig aus nur einer Gruppe („Anbetung der Könige“, „Geburt Christi“ oder „Anbetung der Hirten“). Es existieren jedoch auch sehr große, teilweise sogar Raum füllende Hauskrippen, die im Laufe der Jahre ihre Größe annahmen.

Ottfried Kastner teilt die Krippen nach deren Form in bestimmte Gruppen ein.¹⁸ Die „offenen Krippen“ sind besonders im Salzkammergut verbreitet. Sie entstanden aus „Eckkrippen“ mit dreieckigem Grundriss, die immer größer wurden und schließlich dem Betrachter ein Gefühl der Umschlossenheit boten. Die Krippenfiguren befinden sich dabei direkt im Raum des Betrachters und beinhalten keine abgrenzenden Elemente. Diese Krippen aus dem Salzkammergut umfassen acht bis zwanzig Quadratmeter und werden in bemalten Prospekten an Wänden, der sogenannten „Halt“ weitergeführt.¹⁹ Im Salzkammergut wird ein besonderer Akzent auf die Landschaft gelegt, woher auch der Ausdruck „Landschaftskrippe“ stammt (Abb. 1). Zu den offenen Krippen gehören ferner Darstellungen mit einem Krippenberg, auf dem auf unterschiedlichen Höhenstufen Szenen aus dem Neuen Testament dargestellt werden konnten. Johann Georg bevorzugte für seine Krippenfiguren die Aufstellung in offenen Krippen mit Wechselgruppen.

„Geschlossene Krippen“ hingegen heben das Dargestellte stärker vom Raum des Betrachters ab. In Größe und Art können sie sehr unterschiedlich erscheinen. Sie stellen das Geschehen innerhalb eines Gefäßes dar - zu ihnen zählen unter anderem die Kapsel- und Kastenkrippen (Abb. 2). Kastenkrippen zeigen das Weihnachtsgeschehen in Glas- oder Holzkästen, aber auch in Kokosnüssen, Spanschachteln oder Körben.²⁰ Im Katalog der Krippenabteilung des Bayerischen Nationalmuseums wird die Kastenkrippe als Übergangsform vom „Betlehem“ zur „Weihnachtskrippe“ bezeichnet.²¹ Als „Bethlehem“ wurden oft Krippendarstellungen bezeichnet, bei dem der Künstler die Komposition fixierte, was eine sehr eng gesetzte Definition der Krippe voraussetzt. Für das Pramer Krippenwerk sowie für die Kögl-Krippe wählte Johann Peter der Ältere

¹⁸ Vgl. Kastner 1964, S. 92.

¹⁹ Vgl. Kastner 1964, S. 92.

²⁰ Vgl. Kastner 1964, S. 93.

²¹ Vgl. Bayerisches Nationalmuseum 1972, S. 4.

Schwanthaler die Form der Kastenkrippe. Die Wechselgruppen des Pramer Krippenwerkes wurden zu den jeweiligen Feiertagen in den Kasten geschoben.

Als weitere Formen der Krippe nennt Kastner die „mechanischen Krippen“ und die „Spielkrippen“, in denen Marionettentheater aufgeführt wurden.²²

In Form und Material erscheinen die Figuren sehr unterschiedlich. Sie bestehen aus Lehm, Holz, Wachs, Stoff oder anderen Materialien.

3.2. Die Geschichte der Krippe in Oberösterreich

Über die erste Weihnachtskrippe existieren in der Forschung unterschiedliche Meinungen. Im Grunde ist diese Diskussion jedoch irrelevant, da es die verschiedensten Definitionen der „Weihnachtskrippe“ gibt und so kein einheitliches Ergebnis erzielt werden kann. Man kann jedoch Werke näher betrachten, die Elemente der „Weihnachtskrippe“ in unserem Sinne beinhalten.

Ein frühes Werk, das einer Weihnachtskrippe nahe kommt, befindet sich in Santa Maria Maggiore in Rom. Es ist möglich, dass die Krippenbretter, die in Santa Maria Maggiore (früher „Santa Maria ad Praesepe“ genannt) aufgestellt wurden, zu jenen Reliquien der Futterkrippe, in der das Jesuskind lag gehören, die Kaiserin Helena im vierten Jahrhundert im Heiligen Land aufgefunden hatte.²³ In dieser Kirche befindet sich auch die Darstellung der Geburt Christi mit der Anbetung der Heiligen Drei Könige von Arnolfo di Cambio aus dem 13. Jahrhundert (Abb. 3). Die Darstellung beinhaltet sowohl mit dem Hintergrund verbundene, als auch frei stehende Marmorfiguren und weist somit bereits auf die späteren Weihnachtskrippen. In *„der Krippenfeier des heiligen Franziskus im Walde von Greccio (1223), der mystischen Visionsliteratur, anderen Weihnachtsbräuchen und in der spätgotischen Altarkunst“*²⁴ sind weitere Vorbilder der Weihnachtskrippen zu suchen. In Oberösterreich waren das Krippenspiel und die Krippenlieder von wichtiger Bedeutung für die Entfaltung der Weihnachtskrippe. Das Stift Lambach besitzt das Fragment eines Dreikönigspiels, das um 900 entstand und mit dem Kuppelfresko des Westchors der romanischen Stiftskirche

²² Vgl. Kastner 1964, S. 95f.

²³ Vgl. Assmann 2003, S. 13.

²⁴ Brückner 1994, S. 744.

von 1089 in Verbindung gesetzt werden muss (Abb. 4).²⁵ Das Ischler Krippenspiel kann eine Tradition, die bis 1654 zurückreicht, aufweisen.²⁶ Später wurde versucht, diese Weihnachtsaufführungen abzubilden. Rudolf Berliner nennt Krippen bezeichnenderweise „gefrorene Theater“.²⁷ In großem Ausmaß wirkten sich gotische Altarwerke auf oberösterreichische Krippen aus. Hier sei der Flügelaltar von Kefemarkt aus dem Ende des 15. Jahrhunderts genannt, der am rechten Flügel (vom Betrachter aus) die Geburt Christi zeigt (Abb. 5). Von größter Bedeutung für Thomas Schwanthaler sollte der gotische Pacher-Altar von St. Wolfgang werden, der 1481 fertig gestellt wurde. In der Pedrella stellte Michael Pacher die Anbetung der Heiligen Drei Könige dar, die in dieser Arbeit noch des Öfteren vorkommen wird (Abb. 6).

Die frühesten „Jesuitenkrippen“, die mit dem Orden nach Oberösterreich kamen, sind im frühen 17. Jahrhundert anzusiedeln. Ungefähr zeitgleich entwickelten sich in Süddeutschland die „Adelskrippen“, die meist mechanische Konstruktionen beinhalteten.²⁸ Es dauerte nicht lange, bis das neue Brauchtum Anklang bei der oberösterreichischen und bayerischen Bevölkerung fand. So schuf Hans Spindler, der als Künstler hoch angesehen war, 1637 eine Stiftskrippe für Kremsmünster.²⁹ Zahlreiche Werke aus dieser Zeit sind überliefert, jedoch nur wenige sind erhalten.

Im Barock erlebte die Weihnachtskrippe schließlich eine Blütezeit. Zahlreiche namhafte Künstler wie Thaddäus Stammel und Marian Rittinger schufen Krippenwerke. In München und Wien wurden Krippenfiguren um 1750 sogar als Massenware hergestellt.³⁰

3.3. Die „Kunstkrippe“

Der Begriff „Kunstkrippe“ wird in der Literatur oft voreilig und oberflächlich verwendet, eine Definition bleibt häufig aus. Hauskrippen können in bürgerliche und bäuerliche Krippen unterteilt werden.³¹ Als „volkstümlich“ können Krippen bezeichnet

²⁵ Vgl. Assmann 2003, S. 13.

²⁶ Vgl. Assmann 2003, S. 15.

²⁷ Vgl. Berliner 1955, S. 73.

²⁸ Vgl. Kastner 1964, S. 69.

²⁹ Vgl. Kastner 1964, S. 69.

³⁰ Vgl. Brückner 1994, S. 745.

³¹ Vgl. Brückner 1994, S. 744.

werden, die mit diversen Bräuchen verflochten sind und auch im Hinblick auf diese geschaffen wurden (Darstellung in Trachten, Alltagsszenen, etc.). In volkstümlichen Krippen werden häufig Figuren aus dem Alltagsleben des Volkes eingebaut. Als „Kunstkrippe“ kann eine Darstellung bezeichnet werden, die sich vordergründig auf die künstlerische Gestaltung konzentriert, und bei der das Brauchtum und die damit verbundene Verwendung in den Hintergrund tritt. Es hängt vom Ziel und dem Hauptanliegen des Künstlers ab, ob man eine Krippe als „Kunstkrippe“ bezeichnen kann.

Max Bauböck bezeichnet das Pramer Krippenwerk von Johann Peter dem Älteren Schwanthaler als „Kunstkrippe“, weil die Komposition unveränderlich ist und auf eine farbige Fassung verzichtet wurde.³² Ein weiterer Punkt, der das Pramer Krippenwerk zu den Kunstkrippen zählen lässt, könnte die Konzentration auf die Ausarbeitung der Figuren sein. Volkstümlichen Schnitzern, bei denen es sich oftmals um Arbeiter und Knechte handelte, ging es nicht vordergründig um die Kunstfertigkeit, sondern einerseits um die Tätigkeit des Schnitzens an sich und andererseits um das mit den Krippen verbundene Brauchtum. Deren Krippen bestechen durch Fantasie und Kreativität, man erkennt bei der Ausarbeitung der Figuren jedoch, dass zum Teil auch die richtigen Schnitzgeräte fehlten.³³

³² Vgl. Bauböck 1965, S. 9f.

³³ Vgl. Frey 1997, S. 20f.

4. Die Situation der Krippenkunst in Österreich vom Barock bis zum Klassizismus

Das produktive Krippenschaffen der Familie Schwanthaler (von Thomas Schwanthalers Königs-Anbetung in Zell am Pettenfirst bis zu den Krippen von Johann Peter und Johann Georg) umfasst einen Zeitrahmen, der äußerst wichtig für die Entfaltung der Weihnachtskrippe war. Thomas Schwanthaler lebte zu einer Zeit, in der die Krippe und das damit verbundene Brauchtum bereits bei der Bevölkerung Fuß fassen hatte können. Zuvor war es hauptsächlich der Orden der Jesuiten, der im Kampf gegen die Reformation die Krippe etablieren wollte und damit auch erfolgreich war. Mit seiner an der gotischen Schnitzkunst orientierten Darstellung der Anbetung des Christuskindes durch die Heiligen Drei Könige im Hochaltar von Gmunden wurde er zum Vorbild von vielen Krippenschnitzern. Ungefähr hundert Jahre später schnitzten seine Nachkommen sehr viele Krippenfiguren, wobei sie sich immer wieder an ihrem Ahnen orientierten. 1782, als Kaiser Joseph II. mit einem Verbot die Krippen aus den Kirchen verbannte, sollte dieses Schaffen offiziell ein Ende finden. Dies hatte zur Folge, dass sie Einzug in die private Sphäre fanden, wo sie sich bis heute größter Beliebtheit erfreuten.

4.1.Förderung durch die Jesuiten

Die Jesuiten erkannten bereits sehr bald, dass die Krippe eine optimale Möglichkeit bot, der gläubigen Bevölkerung das Weihnachtsgeschehen näherzubringen. Der Ordensangehörige Philip de Berlaymont schrieb 1619, dass diese Darstellungsform einigen zwar *„spielerisch und kindisch erscheinen mag, aber Gott habe durch häufige Wunderzeichen schon bezeugt, dass sie nach seinem Ratschluss lobenswert und heilig sei“*.³⁴

Zur Zeit der Gegenreformation war es der Jesuitenorden, durch den die Krippenaufstellung große Verbreitung fand. Die Minoritenkirche in Linz erhielt bereits 1603 eine Krippe und in Hall in Tirol wurde 1610 erstmals die Jesuitenkrippe dem Volk

³⁴ Berliner 1955, S. 30.

präsentiert. Ob in Traunkirchen, wohin die Jesuiten 1622 kamen, eine Krippe gezeigt wurde, ist nicht überliefert.³⁵

4.2. Josephinisches Krippenverbot

Kaiser Joseph II. hob 1782 mehrere Orden und Klöster auf und ließ zahlreiche Besitztümer versteigern, um Kosten zu verhindern, die durch die Verwaltung entstanden wären. Der Zorn vieler Einwohner richtete sich hauptsächlich auf die Verbote von traditionellen Bräuchen. Die Zahl der Gottesdienste und Prozessionen wurde verringert. Auslandswallfahrten, das Wetterläuten und die Verehrung des Heiligen Grabes wurden verboten und viele weitere Einschränkungen mussten eingehalten werden.³⁶ Auch die Aufstellung von Krippen in Kirchen und Klöstern wurde verboten. Sie mussten aus den Kirchen entfernt werden, wobei wahrscheinlich einige Krippen bzw. Krippenfiguren verloren gingen oder zerstört wurden. Zuvor hatte Maria Theresia bereits Schauspiele, die die Anbetung der Heiligen Drei Könige oder die Geburt Christi zeigten, verboten.³⁷ Aus protestantischen Kirchen wurden die Krippen bereits um 1700 entfernt.³⁸ Obwohl bei Verstößen gegen jene Regeln Geldstrafen, Gefängnis und Stockhiebe drohten, wurden viele Bräuche von der Bevölkerung einfach weitergeführt.³⁹ Berliner schreibt, dass *„den Obrigkeiten nicht immer die Mittel zur Verfügung standen, ihre Anforderungen auch befolgen zu lassen“*.⁴⁰

Für die Kirchenrippen der Familie Schwanthaler wird zumeist ein Entstehungsdatum vor dem Einsetzen des Verbotes 1782 angenommen. Weder das Pramer Krippenwerk von Johann Peter dem Älteren, noch die großen Kirchenrippen in Kematen an der Krems und Altmünster am Traunsee von Johann Georg scheinen in den Kirchenrechnungen auf. Die Pfarrchronik von Altmünster erzählt zwar von der Krippe von Pertiller (Vorgängerin der Krippe von Johann Georg), die sich seit 1670 in der Kirche befand, und erwähnt auch die Immaculata die Johann Georg 1767 für Altmünster schuf. Über die neue Krippe von Johann Georg kann man jedoch nichts

³⁵ Vgl. Kastner 1964, S. 69.

³⁶ Vgl. Bradler-Rottmann 1976, S. 158.

³⁷ Vgl. Kastner 1964, S. 79.

³⁸ Berliner 1955, S. 41.

³⁹ Vgl. Bradler-Rottmann 1976, S. 159.

⁴⁰ Berliner 1955, S. 189 (Anmerkung 321).

lesen.⁴¹ Dass die Krippen nicht in offiziellen Papieren aufscheinen, könnte daran liegen, dass sie von privaten Gönnern gestiftet wurden. Doch auch Sieglinde Baumgartner warf bereits die Frage auf, ob hier nicht ein Zusammenhang mit dem Josephinischen Krippenverbot bestehen könnte, und ob die Krippen alleine deswegen nicht erwähnt wurden.⁴² Eine Antwort auf diese Frage wird sich leider nicht finden lassen. Eine Datierung der Krippenfiguren durch stilistische Vergleiche ist sehr schwer, da sich die Krippenfiguren stark von den großformatigen Werken unterscheiden. Zu wenige Objekte sind erhalten, um einen effektiven Vergleich zum Zwecke der Datierung zu unternehmen.

Während Kirchenrippen bis 1804 verboten waren, durften Hausrippen im privaten Bereich weiter verwendet werden. Schon vor dem Verbot gab es Krippen, die im Haus aufgestellt wurden, aber durch das Verbot wurde dieses Brauchtum zusätzlich gestärkt. Zu Beginn wurden meist kleine Krippen aufgestellt. Im Salzkammergut handelte es sich oft um Eckrippen mit dreieckigem Grundriss. Sie wurden im „Herrgottswinkel“ aufgestellt und von Jahr zu Jahr um Figuren und Landschaftselemente erweitert. Auch Kastenrippen waren sehr beliebt.⁴³ Für die Krippen schaffenden Schwanthaler waren diese Entwicklungen wichtig, da auch sie danach handelten.

4.3. Auftraggeber

Zu Thomas Schwanthalers Zeit war die Kirche der wichtigste Auftraggeber. Aber schon damals kam es vor, dass Privatleute Altäre oder andere Werke für ihre Pfarrkirche stifteten, was wahrscheinlich auch aus Gründen des Prestiges geschah. Auch der Hochaltar von Gmunden wurde von einer Privatperson gestiftet, deren Name in diesem Falle jedoch unbekannt blieb.⁴⁴

Auch Johann Peter und Johann Georg Schwanthaler schufen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zahlreiche Figuren für Kirchenrippen. Dies war meist mit dem Auftrag für Seitenaltäre oder anderen Plastiken für die jeweilige Pfarrkirche verbunden. Auch Kirchenrippen wurden oft von Privatpersonen gestiftet. Bei den Kirchenrippen

⁴¹ Vgl. Baumgartner 2000, S. 137.

⁴² Vgl. Baumgartner 2000, S. 138.

⁴³ Vgl. Spitzbart 2004, S. 13.

⁴⁴ Vgl. Oberwalder 1974a, S. 115.

handelte es sich meist um Aufträge mit sehr vielen Figuren⁴⁵, die dementsprechend viel Zeit in Anspruch nahmen.

Beim erstarkten Bürgertum stieg im 18. Jahrhundert das Interesse an Kleinplastiken verschiedener Art. Nicht nur Krippen, sondern auch Kruzifixe, Kreuzigungsgruppen und Pietàs waren sehr beliebt. Zu Beginn wurde stark an religiösen Themen festgehalten, doch schon bald wurden diese auch durch profane und genrehafte Themen ergänzt bzw. ersetzt.⁴⁶ Die Krippe bot den Schwanthalern einen Anlass, religiöse und profane Themen gleichzeitig darzustellen. Johann Georg erhob schließlich seine „Tierhatzgruppen“ in die Eigenständigkeit (Abb. 7). Dieses Thema, das er ursprünglich in seinen Krippendarstellungen wiedergab, wurde somit vollkommen losgelöst. Diese Tiergruppen und auch die Jagdgruppen von Johann Georg waren im Bürgertum hoch angesehen. Johann Peter schuf nur wenige Werke, die solche Genreszenen zeigen. Im Rieder Volkskundehaus befindet sich eine Gruppe mit zwei vollplastischen Figuren (Abb. 8). Dargestellt ist ein Hirte, der einen Wolf mit einem Schaf im Maul verjagt. Auch hierbei handelt es sich um eine Szene aus der Krippenkunst, die jedoch als eigenständiges Werk geschaffen und betrachtet wurde. Diese Gruppe wurde, wie auch die Kögl-Krippe, dem Rieder Volkskundehaus von der Rieder Goldschmiedefamilie Kögl gewidmet. In seinen Krippendarstellungen vermied Johann Peter Genredarstellungen.⁴⁷

Die Familie Schwanthaler bekam also sowohl große Krippenaufträge von Kirchen als auch Aufträge für kleinere Krippenwerke von der bürgerlichen und adeligen Bevölkerung. Von Kirchen wurden auch einzelne Figurengruppen gekauft, die Platz innerhalb bereits bestehender Krippen fanden. So schuf Johann Peter 1760 etwa die drei Könige und den zwölfjährigen Jesus für Kößlarn.⁴⁸ Auch Johann Franz Schwanthaler schuf 1747/1748 einzelne bekleidete Figuren für die Kirchenkrippe der Pfarrkirche Hohenzell.⁴⁹

⁴⁵ Die Altmünsterer Krippe umfasst mehr als 50 Figuren und viele Tierdarstellungen.

⁴⁶ Vgl. Oberwalder 1974a, S. 93.

⁴⁷ Vgl. Achleitner 1991, S. 219, Anmerkung 87.

⁴⁸ Vgl. Berliner 1955, S. 137.

⁴⁹ Vgl. Assmann 1978, S. 299.

4.4. Der Stellenwert der Krippe

Schon immer gab es sowohl Gegner als auch Bewunderer der Krippe. Die Gegner sahen vor allem eine Art „Spielzeug“ in der Krippe und hatten Angst, der Betrachter würde dadurch die nötige Distanz und Ehrfurcht vor dem göttlichen Ereignis verlieren.⁵⁰ Durch das Josephinische Verbot wurde dieses Empfinden verstärkt. Besonders die Nebenszenen, die oftmals das arbeitende Volk darstellten, waren der Kritik ausgesetzt.⁵¹ Für die Befürworter der Krippe war es gerade dieses Nachstellen der Wirklichkeit, das die Krippe für sie so wertvoll machte.

Es ist interessant, dass die ersten, uns durch Rechnungen bekannten Aufträge von Thomas und Johann Peter dem Älteren Schwanthaler, Krippenwerke waren. Vielleicht dienten diese Krippenaufträge für die Schwanthaler als „Einstieg“. Ob das etwas über den Stellenwert der Krippe aussagt, sei dahingestellt.

Rudolf Berliner schreibt in „Die Weihnachtskrippe“, dass ab dem ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts in Bayern „wirkliche Künstler“ mit Krippenfiguren beauftragt wurden, was „eine volkstümliche Produktion ins künstlerisch Wertvolle hob“.⁵² Eine Definition des Ausdrucks „wirkliche Künstler“ fehlt. Zu bemerken ist, dass in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sehr hochqualitative, kleinformatische Krippenwerke entstanden, wie zum Beispiel die Garstener Krippe von Marian Rittinger aus dem Jahre 1705. Das liegt wahrscheinlich am allgemeinen Aufschwung der Krippe zu dieser Zeit. Künstler, die in einem Stift, Kloster oder einer Pfarrkirche tätig waren, waren oft gleichzeitig mit Krippenwerken für die jeweiligen Auftraggeber beschäftigt. Die Geldsummen, die die Schwanthaler für die Krippenwerke erhielten, sind in den meisten Fällen nicht bekannt. Bei profanen und wohl auch bei kirchlichen Auftraggebern genossen Krippen und andere Kleinkunstwerke den Status eines Prestigeobjekts. Viele bürgerliche Familien waren Besitzer von Kleinkunstwerken wie Kreuzigungs- und Beweinungsgruppen und eben auch Krippendarstellungen. Die Schwanthaler passten sich dieser „Modeerscheinung“ sehr geschickt an und arbeiteten sowohl für die Kirche als auch für das Bürgertum.

⁵⁰ Vgl. Berliner 1955, S. 38.

⁵¹ In Neapolitaner Krippen wurde in den Nebenszenen auch Armut dargestellt, weil diese eben in das damalige Weltbild passte. Die Figuren wurden fast nackt dargestellt, um diese Armut auszudrücken- Vgl. Berliner, S. 39.

⁵² Berliner 1955, S. 134.

Man kann davon ausgehen, dass die Krippe für die Künstler selbst denselben Stellenwert wie andere Kleinkunstwerke einnahm.

5. Krippenkunst der Familie Schwanthaler

Das Kunstschaffen der Familie Schwanthaler kann als kunstgeschichtliches Phänomen gesehen werden. Über sieben Generationen hinweg brachte diese Familie Künstler hervor. Ein ähnlicher Fall in Oberösterreich ist die Familie Zürn, die jedoch nur über drei Generationen künstlerisch tätig war. Fünf Generationen der Salzburger Familie Lederwasch waren von 1630 bis 1822 aktiv.⁵³

Insgesamt waren 21 Mitglieder der Familie Schwanthaler bildhauerisch tätig. Die jeweiligen Werkstattmeister seien hier kurz genannt. Die Werkstatt in Ried⁵⁴ wurde von Hans Schwabenthaler⁵⁵ in den 30er Jahren des 17. Jahrhunderts begründet. Zum Nachfolger wurde sein Sohn Thomas, auf den wiederum Johann Franz folgte. Nach ihm übernahm Johann Peter der Ältere die Rieder Werkstatt, sein Bruder Johann Dionysius war in Hals bei Passau tätig. Johann Georg war der Neffe von Johann Peter dem Älteren (Sohn seines Bruders Franz Mathias) und gründete die Gmundner Werkstatt. Die Rieder Werkstatt übernahm Johann Peter der Jüngere Schwanthaler. Ein anderer Sohn von Johann Peter dem Älteren, Franz Jakob, hingegen ließ sich in München nieder. Sein Sohn Ludwig Michael Schwanthaler (1801-1848) sollte schließlich der Hofbildhauer König Ludwigs I. werden.⁵⁶

Die Krippenkunst wurde in der Familie Schwanthaler hoch angesehen. Johann Georg Schwanthaler war ein Meister der Kleinkunst, von ihm sind die meisten Krippenfiguren erhalten. Von seinem Onkel Johann Peter dem Älteren Schwanthaler sind zwei Krippen erhalten, die hier näher behandelt werden sollen. Den Ausgangspunkt für die Krippendarstellung der Schwanthaler bildet Thomas Schwanthaler.

5.1. Thomas Schwanthaler

Thomas Schwanthaler wurde 1634 als erster Sohn von Hans und Katharina Schwabenthaler in Ried geboren. Nach dem Tod seines Vaters im Jahre 1656 musste

⁵³ Vgl. Ulm 1974, S. 60.

⁵⁴ Seit der Mitte des 6. Jahrhunderts gehörte das Innviertel zu Bayern. Mit dem Vertrag von Teschen im Jahre 1779 wurde es österreichisch. Vgl. Fuhrmann 1974, S. 15.

⁵⁵ Bereits in den Kirchenrechnungen von Eitzing wird Thomas mit „Schwandthaler“ benannt.- Vgl. Heinzl 2007, S. 18.

⁵⁶ Vgl. Fuhrmann 1974, S. 13f.

Thomas mit nur 22 Jahren die Bildhauerwerkstatt in Ried übernehmen.⁵⁷ Er ist der erste Künstler der Familie Schwanthaler, der für uns fassbar ist. Von seinem Vater sind zwar einzelne Werke von hoher Qualität erhalten, es sind jedoch zu wenige, um sich wirklich ein Bild von seiner Schaffenskraft machen zu können.

Zur Zeit Thomas Schwanthalers war im Innviertel eine Kunstrichtung vorherrschend, die sich sehr stark an italienischen und niederländischen Vorbildern orientierte. In Rom schuf Bernini Skulpturen für den Petersdom, die, durch Stiche verbreitet, auch nördlich der Alpen Begeisterung für den dramatischen und neuartigen Stil aus Italien auslöste. Auch Thomas, der das Schnitzhandwerk wohl schon von seinem Vater erlernt und später seine Gesellenjahre wahrscheinlich bei Martin Zürn in Braunau verbracht hatte, war von Bernini begeistert.⁵⁸ Der heilige Rochus aus Eitzing zum Beispiel ist dem heiligen Longinus von St. Peter sehr ähnlich.⁵⁹ In seinem Frühwerk orientierte er sich am italienischen Bildhauer, haftete aber auch noch am Stil der einflussreichen Brüder Zürn an. Thomas setzte sich mit dem Phänomen „bewegte Figur“ auseinander und ab 1670 ist schließlich sein persönlicher, unverkennbarer Stil zu erkennen. Für ihn war besonders das Verhältnis von Gewand und Körper zum Ausdruck von Bewegtheit wichtig.⁶⁰

Im Laufe der Zeit legt Thomas Schwanthaler die starke Bewegtheit der Figuren in seinem Werk wieder etwas beiseite und orientiert sich stärker an den Bildhauern Alessandro Algardi (1598-1654) und Francois Duquesnoy (1597-1643).⁶¹

Während sein Lehrer Martin Zürn und viele andere süddeutsche Künstler also noch sehr stark dem Manierismus verhaftet blieben, war Thomas Schwanthaler einer der Ersten, der sich davon löste und versuchte, seinen Stil selbstständig weiterzuformen. Vor allem in seinen zwei erhaltenen Weihnachtsdarstellungen versuchte er, den vom Vater erworbenen Schnitzstil mit den neuen Errungenschaften aus Italien zu verbinden.⁶² Nicht nur die Darstellung der „Anbetung der Heiligen Drei Könige“, sondern auch die Schnitzweise seines Vaters hatten starke Wurzeln in der Gotik.

Die ersten überlieferten Werke von Thomas Schwanthaler waren Krippenfiguren. Wir wissen von Krippenfiguren, die er 1657 für Eitzing schuf, deren Aussehen jedoch nicht

⁵⁷ Vgl. Oberwalder 1974a, S. 102.

⁵⁸ Vgl. Heinzl 2007, S. 18.

⁵⁹ Vgl. Oberwalder 1974a, S. 103.

⁶⁰ Vgl. Oberwalder 1937, S. 98.

⁶¹ Vgl. Heinzl 2007, S. 17.

⁶² Vgl. Oberwalder 1974a, S. 103.

überliefert ist. Aus seiner Hand stammten die Madonna, Josef, drei Hirten, die Heiligen Drei Könige, Ochs und Esel.⁶³ Für die Pfarren Andrichsfurt, Mehrnbach und Eberschwang schuf er Skulpturen, die das Jesuskind abbilden.⁶⁴ Im Stift St. Florian befindet sich ein Relief, das die „Ruhe auf der Flucht“ zum Inhalt hat und in folgenden Kapiteln genauer behandelt wird.

Der Werkstatt Thomas Schwanthalers werden die drei Figuren der Heiligen Drei Könige zugeschrieben, die sich seit 1930 im oberösterreichischen Landesmuseum befinden (Abb. 9). Peter Assmann vermutet eine ursprüngliche Zugehörigkeit zur Kirchenkrippe von Wesenufer.⁶⁵ Im Katalog der Schwanthaler Ausstellung von 1974 im Stift Reichersberg werden sie von Waltrude Oberwalder aufgrund der Ausarbeitung der Falten ins frühe 18. Jahrhundert datiert und es wird auf die Ähnlichkeit mit den Figuren in Zell am Pettenfirst hingewiesen.⁶⁶

Seine großformatigen Krippendarstellungen in der Aufsatzgruppe des Hochaltares von Zell am Pettenfirst und im Schrein des Hochaltares von Gmunden sollten bahnbrechend für die weiteren Generationen der Schwanthaler-Linie werden.

5.1.1. Die Aufsatzgruppe des Hochaltares der Pfarrkirche von Zell am Pettenfirst

Veit Adam Vogl war einer der größten Rivalen Thomas Schwanthalers. 1668 wurde ihr Streit erstmals aktenkundig.⁶⁷ Die Seitenaltäre von Zell am Pettenfirst dürften den Funken zum Glühen gebracht haben. Der Pfarrer Balthasar Gleisser beauftragte im Jahre 1665 Veit Adam Vogl für die zwei Seitenaltäre der Pfarrkirche, den sogenannten „Nothelferaltar“ und den „Apostelaltar“. In den Altarbauverträgen, die 1965 von Max Bauböck publiziert wurden⁶⁸, wurden die Ikonografie, die Ausführung und das Material aufs Genaueste festgelegt. Durch einen Fehler in der Ausführung von Veit Adam Vogl

⁶³ Vgl. Assmann 2003, S. 63.

⁶⁴ Vgl. Leeb 1974, S. 139.

⁶⁵ Vgl. Assmann 2003, S. 63.

⁶⁶ Vgl. Oberwalder 1974a, S.140.

⁶⁷ Vgl. Ulm 1974, S. 64.

⁶⁸ Max Bauböck, Rieder Bildhauer-Verträge vor 300 Jahren, in: 93. Jahresbericht des Bundesgymnasiums Ried im Innkreis, über das Schulj. 1964/65, Ried 196, S. 3-17.

sah sich der Pfarrer gezwungen, Thomas Schwanthaler für die Anfertigung der Figur des Judas Thaddäus zu beauftragen. Diese Figur hebt sich von den Werken Veit Adam Vogls sehr stark ab und veranlasste Gleisser dazu, den Auftrag für den Hochaltar an Thomas Schwanthaler zu vergeben (Abb. 10).⁶⁹ Der Vertrag für den Hochaltar wurde am 14. Mai 1667 abgeschlossen, an einem Doppelwappen ist die Jahreszahl 1668 zu lesen.⁷⁰

Während für den Aufbau des Altares Nadelholz verwendet wurde, setzte man beim Zierrat wahrscheinlich Lindenholz ein, das jedoch durch Wurmfraß beschädigt wurde. Bei der Epiphaniegruppe in der Aufsatzgruppe (Abb. 11) hingegen entschied sich Thomas Schwanthaler für Ahornholz. Dieses Holz ist zwar schwer zu schnitzen, jedoch auch weniger anfällig für Holzwurm.⁷¹ Bei der Gruppe handelt es sich um fünf Einzelfiguren, die zwischen 67 und 95 Zentimeter groß sind.⁷² Es ist die erste erhaltene Krippendarstellung der Familie Schwanthaler. Für die Schwanthalerausstellung 1974 in Ried wurden die Farbschichten bis zur Originalfassung des Fassmalers Johann Koch abgetragen und die Gold- und Silberfassung der Gewänder nach Originalbefund ergänzt.⁷³

Die Figuren der Aufsatzgruppe sind in ihren Proportionen etwas gelängt, was auf den manieristischen Einfluss der Zürn hindeutet. Das Gesicht der Madonna wird in diesem frühen Werk bereits idealisiert wiedergegeben, eine Darstellungsform, die alle kommenden Mitglieder der Familie Schwanthaler bei ihren Krippenszenen übernehmen sollten. Der Kopf ist leicht zur Seite gebeugt und auf ihrem Schoß sitzt das Christuskind, das sich zum knienden König wendet. Balthasar stützt das Kästchen mit seinen Gaben auf seinen Knien ab und greift sich mit der linken Hand ergriffen aufs Herz. Kaspar wird in Kontrapost-Haltung mit Zepter und Weihrauchkästchen in den Händen wiedergegeben. Die Figuren des Melchior und des Josef weisen nahezu gleiche Gesichtszüge auf. Mit der Differenzierung der Lebensalter der drei Könige und dem Kniemotiv von Balthasar reiht sich Thomas Schwanthaler in die lange Tradition der Epiphaniegruppen ein. Seinen späteren barocken Faltenstil hat er in Zell am Pettenfirst noch nicht gefunden. Die Gewänder scheinen sich um die Figuren zu legen und dienen noch nicht als Ausdruck innerer Bewegtheit.

⁶⁹ Vgl. Gesau 1999, S. 97.

⁷⁰ Vgl. Heinzl 2007, S. 124.

⁷¹ Vgl. Gesau 1999, S. 99.

⁷² Vgl. Oberwalder 1974a, S. 110.

⁷³ Vgl. Oberwalder 1974a, S. 111.

5.1.2. Der Dreikönigsaltar in Gmunden

Der Hochaltar der Pfarrkirche Gmunden (Abb. 12) wurde von einem Unbekannten gestiftet. In den Kirchenrechnungen wurde am 4. Oktober 1679 eine Spende von 200 Gulden verzeichnet.⁷⁴ Durch die Klage eines Wirts aus Mehrnbach an Thomas Schwanthaler wegen dem Fuhrlohn eines Altares nach Gmunden und aufgrund des Eintrags in den Kirchenrechnungen kann der Altar 1678/79 datiert werden.⁷⁵

Vom Hochaltar in Gmunden sind heute nur noch die Schreinfiguren (Abb. 13-17) und zwei Engel im Aufsatz von Thomas Schwanthaler erhalten. Der Altar wurde im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts neu gestaltet und die Figuren zwischen den neuen Hoch- und Seitenaltären aufgeteilt.

Die Anbetung der Heiligen Drei Könige befand sich auch in der ursprünglichen Aufstellung im Schrein und auch die Engel waren wie heute im Aufsatz angebracht. Die heilige Barbara und die heilige Katharina am rechten Seitenaltar waren in der früheren Aufstellung wahrscheinlich als Schreinwächter platziert und werden heute durch Figuren des Zacharias und der Elisabeth von Michael Zürn dem Jüngeren ersetzt.⁷⁶

Die Finger des Kindes und der Ringfinger der Madonna sind abgebrochen, ansonsten ist die Schreingruppe in gutem Zustand. Die originale Fassung von Nikolaus Grabner⁷⁷ wurde durch Farbschichten verdeckt, worunter vor allem das Gesicht der Madonna litt.⁷⁸

Es handelt sich bei der Schreingruppe um vollplastische Einzelfiguren - die Madonna mit dem Kind, der heilige Josef und die Heiligen Drei Könige. Die Anordnung der Figuren stimmt mit der von Thomas Schwanthaler geplanten Aufstellung nicht mehr überein, und das ursprüngliche Aussehen des Altares ist nur zu rekonstruieren. Im ursprünglich flacheren Schrein war Kaspar mehr dem Betrachter zugeneigt, jetzt ist er in Seitenansicht wiedergegeben. Er trat wahrscheinlich ein bisschen aus dem Rahmen hervor und bildete den Übergang zwischen Betrachter- und Kunstraum.⁷⁹ Das Gewand des Königs links außen ist unten schlicht und einfach gestaltet und nur schemenhaft

⁷⁴ „Jene zweyhundert Gulden, welche zu den nun aufrichtenden Hochaltar distiniert[...]" - Oberwalder 1974a, S. 115.

⁷⁵ Vgl. Oberwalder 1937, S. 54.

⁷⁶ Vgl. Heinzl 2007, S. 46.

⁷⁷ Vgl. Heinzl 2007, S. 73.

⁷⁸ Vgl. Oberwalder 1937, S. 55.

⁷⁹ Vgl. Oberwalder 1937, S. 56.

ausgearbeitet. Waltrude Oberwalder vermutet, dass dieser Teil in der ursprünglichen Aufstellung vom knienden König verstellt wurde.⁸⁰ Auch Josef dürfte sich nicht mehr in der ursprünglichen Aufstellung befinden. Er wurde nicht vollrund ausgearbeitet, sondern nur reliefartig abgehobelt. In der gegenwärtigen Aufstellung wirkt er etwas flach und körperlos. Der kniende König ist sicher als Profilfigur gemeint.⁸¹ Maria sitzt in einer leichten S-Kurve da, der Körper des Kindes folgt ihrem Körper - sie wirken nahezu parallel zueinander. Marias Gesicht erscheint klassisch, es ist leicht in den Hintergrund gedrückt und wirkt reliefhaft. Die rechte Gesichtshälfte wurde im Sinne der Perspektive etwas verschoben. Bei den Schwanthalern des 18. Jahrhundert wird dieses „Verschieben“ immer wieder zu finden sein.⁸²

Die Figuren sind bezeichnend für den Stil Schwanthalers in den 80er und 90er Jahren des 17. Jahrhunderts. Während in seinem Frühwerk der manieristische Einfluss Martin Zürns, in dessen Werkstatt er wahrscheinlich seine Gesellenzeit verbrachte⁸³, zu verspüren gewesen war, legte er diesen in seiner „Blütezeit“ (1669-1685) vollkommen ab. Waren in der Darstellung der Heiligen Drei Könige in der Aufsatzgruppe des Hochaltares von Zell am Pettenfirst noch eine leichte Überlängung der Figuren und eine gewissermaßen unnatürliche Steifheit zu erkennen, wirken die Figuren des Gmundner Hochaltares sehr dramatisch, jedoch natürlich und „ohne Blockiertheit“ bewegt. Waltrude Oberwalder weist in ihrer Dissertation von 1937 immer wieder auf „den Gegensatz zwischen einer ruhigen, verinnerlichten und einer pathetisch bewegten Figur“⁸⁴ als Stilmerkmal Schwanthalers hin. Dieser Gegensatz ist auch in den Gmundner Figuren zu vermerken. Die Bewegtheit manifestiert sich hier vor allem in den Gewändern und wird ein Gegenspieler zur Körperhaltung, die, genauer betrachtet, eher ruhig erscheint. Der Körper wird durch das Gewand aber nicht verdeckt, sondern scheint immer wieder durch (z.B. die Knie der Madonna, Hüfte des linken Königs, etc.). Während man bei den Figuren in Zell am Pettenfirst noch sehr genau sieht, dass die Körper und die Gewänder der Figuren aus einem Holzblock geschnitzt sind, bekommt man in Gmunden den Eindruck, als wäre der Stoff um die Figuren gelegt worden.

Jene Teile der Figuren, die nicht von Gewandpartien umgeben sind, wurden äußerst genau herausgearbeitet, so etwa die Adern der Hände. Auch die Gesichtspartien werden

⁸⁰ Vgl. Oberwalder 1937, S. 57.

⁸¹ Vgl. Oberwalder 1937, S. 58.

⁸² Vgl. Oberwalder 1937, S. 55.

⁸³ Vgl. Heinzl 2007, S. 31.

⁸⁴ Oberwalder 1937, S. 98.

sehr genau ausgearbeitet, obwohl Schwanthaler hier sehr stark idealisiert. Es kommt kaum zu einem Abweichen bestimmter Gesichtszüge, besonders das Antlitz der Madonna erscheint idealisiert.⁸⁵

Auch die Art und Weise der Darstellung des Kindes ist charakteristisch für Thomas Schwanthaler. Mit dem großen rundlichen Kopf und der hohen Stirn hat es eigentlich nicht viel Kindliches an sich.

Vor der Arbeit an den Schreinfiguren des Altares von Gmunden war Thomas Schwanthaler mit dem Hochaltar für die Pfarrkirche von St. Wolfgang in Oberösterreich beschäftigt. Der Auftrag erfolgte 1675 und bereits ein Jahr darauf wurde der Altar vollendet.⁸⁶ Nach einer Erzählung hätte der Altar von Thomas Schwanthaler den spätgotischen Altar von Michael Pacher (1471-1481) ersetzen sollen. Thomas selbst sei jedoch nach St. Wolfgang gereist und hätte dies verhindert.⁸⁷ Es ist nicht bewiesen, dass sich die Dinge in dieser Weise zugetragen haben. Sicher ist jedoch, dass Thomas Schwanthaler den Pacher-Altar und somit auch die „Anbetung der Könige“ in seiner Pedrella gesehen hat. Pachers Königsanbetung besteht aus nahezu vollplastischen Figuren. Thomas Schwanthaler übernimmt die Typologie und die Schnitztechnik des spätgotischen Pacher-Altars. Dies verbindet er mit der barocken Beweglichkeit und seinem charakteristischen Spiel zwischen Körper und Gewand. So entsteht eine sehr spannende Kombination zwischen Alt und Neu.

5.2. Johann Peter der Ältere Schwanthaler

Johann Franz Schwanthaler (1683-1762), der jüngste von fünf Söhnen von Thomas Schwanthaler übernahm 1710 die Werkstatt seines bereits 1707 verstorbenen Vaters.⁸⁸ Die Schwanthaler-Werkstatt übernahm nicht wie üblich der älteste, sondern der begabteste Sohn. Die Könige einer Krippe aus Wesenufer im oberösterreichischen Landesmuseum in Linz schrieb Benno Ulm noch Johann Franz Schwanthaler zu.⁸⁹ Die Ausarbeitung der Köpfe erfolgte jedoch unterschiedlich zu den gesicherten Werken Johann Franz', und so ist es wahrscheinlicher, dass es sich bei diesen Königen um

⁸⁵ Vgl. Oberwalder 1937, S. 99.

⁸⁶ Vgl. Oberwalder 1974a, S. 113.

⁸⁷ Vgl. Oberwalder 1974a, S. 113.

⁸⁸ Vgl. Bauböck 1964a, S. 5.

⁸⁹ Zit. nach Assmann 2003, S. 63.

Arbeiten von Werkstattmitgliedern handelt. Als solche werden sie auch im Ausstellungskatalog von Reichersberg bezeichnet.⁹⁰ So sind leider keine Krippen aus der Hand Johann Franz Schwanthalers erhalten.

Von dessen Sohn, Johann Peter dem Älteren Schwanthaler, der 1759 im Alter von 39 Jahren die Werkstatt übernahm, sind uns hingegen mehrere Krippenwerke bekannt. Auch das erste selbstständige Werk Johann Peters war eine Krippe für die Wallfahrtskirche in St. Marienkirchen am Hausruck. Sie entstand um 1752, umfasste 37 Figuren und ist heute leider nicht mehr erhalten.⁹¹ Johann Peter und sein Enkel Johann Georg waren in einer Zeit tätig, in der das Bürgertum neu erstarkte und mit ihm auch das Interesse an Kleinplastiken und Hauskrippen. Solche Besitztümer galten in gewisser Weise wohl auch als Statussymbol der reichen bürgerlichen Familien. Ein Beispiel dafür ist die Kögl-Krippe, die für die Familie Kögl aus Ried angefertigt wurde, und sich heute im Volkskundehaus in Ried befindet. Sie stellt die „Anbetung der Hirten“ dar und ist dem anderen erhaltenen Krippenwerk von Johann Peter dem Älteren, der Pramer Krippe, sehr ähnlich.

Im Museum des Stiftes Reichersberg befinden sich zwei Krippenschreine, die mündlichen Überlieferungen zufolge von Johann Peter dem Älteren stammen und um 1770 entstanden sind.⁹² Hier dürfte es sich jedoch um Werkstattarbeiten handeln.

Johann Peter beschäftigte sich auch in mehreren Reliefs, die sich heute in Privatbesitz befinden mit dem Thema der Geburt und der Anbetung Christi.

Zwei Krippenfiguren, die Maria und Josef zeigen, befinden sich im Besitz von Peter Kößl und wurden erstmals von Helga Achleitner publiziert und Johann Peter dem Älteren zugeschrieben.⁹³ Sie dürften einer „Anbetung der Hirten“ angehört haben und sind den Darstellungen aus der Pramer- und der Kögl-Krippe ähnlich.

⁹⁰ Vgl. Oberwalder 1974a, S. 148.

⁹¹ Vgl. Oberwalder 1974a, S. 156.

⁹² Vgl. Assmann 2003, S. 65.

⁹³ Vgl. Achleitner 1991, S. 200.

5.2.1. Das Pramer Krippenwerk

Max Bauböck, der 1965 eine Monografie über dieses Krippenwerk publizierte, bezeichnet es als „*letzte Blüte der Rieder Schwanthaler*“.⁹⁴ Das Werk befindet sich seit 1972 in einem gesicherten Raum des Pfarrhofes, zuvor wurde es in der Filial- und Wallfahrtskirche St. Nikola bei Pram aufgestellt.⁹⁵ Ähnlich wie bei anderen Schwanthaler-Krippen muss man bedenken, dass die ursprüngliche Aufstellung eine vollkommen andere war. Betrachtet man heute alle Wechselgruppen nebeneinander, war früher nur die zum Festtag passende Gruppe am Altar aufgestellt. Die Krippe wird in Kirchenrechnungen von Pram nicht erwähnt, weswegen davon ausgegangen wird, dass ein Wohltäter die Krippe bezahlte und so der Pfarrkirche stiftete. Der Pfarrvikar Josef Trihitsch, der sein Amt von 1765 bis 1804 ausübte, käme hierfür infrage.⁹⁶ Hier beginnen die Probleme der Zuschreibung. Das Pramer Krippenwerk ist ein Paradebeispiel für die Probleme, die sich einem in der Schwanthaler-Forschung in den Weg stellen. Die Abgrenzung in der Generationenabfolge ist meist sehr schwierig, da die Werkstatt häufig noch zu Lebzeiten des Vaters vom Sohn übernommen wurde und sich so die Stilkriterien teilweise nur schwer unterscheiden lassen. Ein weiteres Problem birgt der Werkstattbetrieb in sich, der es einem oftmals nicht erlaubt, ein Werk einem bestimmten Mitglied zuzuschreiben.

Bauböck schrieb das Pramer Krippenwerk sowie die Kögl-Krippe erstmals Johann Peter dem Älteren Schwanthaler zu. Zuvor galten sie als Werke seines Sohnes, Johann Peter dem Jüngeren Schwanthaler.⁹⁷ Die Kögl-Krippe, signiert „JPS“ und datiert 1792, sowie das Pramer Krippenwerk stammen mit Sicherheit aus derselben Hand. Für Gärtner und Berger war die Datierung der Kögl-Krippe Anlass, beide Krippenwerke Johann Peter dem Jüngeren zuzuschreiben, da sie dessen Vater in diesen Jahren bereits für zu alt hielten.⁹⁸ 1792 war Johann Peter der Ältere jedoch noch der Meister der Werkstatt - er starb 1795 und erst zwei Jahre später übernahm sein Sohn den Werkstattbetrieb. Zu Beginn der 90er Jahre war der Vater also mit Sicherheit bei vollen Kräften.

Bauböck argumentiert weiters mit Reliefarbeiten, die, die Komposition betreffend, mit der Kögl-Krippe grundlegend übereinstimmen und schreibt sie Johann Peter dem

⁹⁴ Bauböck 1965, S. 5.

⁹⁵ Vgl. Assmann 2003, S. 65.

⁹⁶ Vgl. Bauböck 1965, S. 9.

⁹⁷ Vgl. Bauböck 1965, S.6.

⁹⁸ Vgl. Bauböck 1965, S.6.

Älteren zu. Hinzu kommt, dass von Johann Peter dem Jüngeren nicht sehr viele Werke überliefert sind. Hätte er die Kögl-Krippe und das Pramer Krippenwerk zum Beginn seiner Karriere geschaffen, wären mit Sicherheit Werke gleicher Qualität gefolgt.⁹⁹

Am Rokoko-Kasten, in den die Wechselgruppen geschoben wurden, ist die Jahreszahl 1770 angebracht, weshalb Helga Achleitner auch von der Entstehung der Krippenfiguren um diese Zeit ausgeht.¹⁰⁰ Eine Entstehung nach 1782 ist sehr unwahrscheinlich, weil aufgrund des Josephinischen Krippenverbotes kaum ein dermaßen großer Auftrag erfolgt sein wird. Weiters scheint der Kasten für die Krippe geschaffen worden zu sein, und Achleitner dürfte richtig in der Annahme liegen, dass auch die meisten Krippenfiguren in diesem Zeitraum entstanden. Es wäre möglich, dass Johann Peter auch an der Entstehung dieses Kastens mitwirkte. Die Hauptfiguren aller Gruppen stammen von Johann Peter dem Älteren selbst und entstanden zwischen 1770 und 1780. Einige Nebenfiguren sind eindeutig Werkstattarbeiten - es ist möglich, dass diese erst später entstanden und hinzugefügt wurden.

Das sechsteilige Pramer Krippenwerk setzt sich zusammen aus der „Anbetung der Hirten“, der „Beschneidung Christi“, der „Anbetung der Könige“, dem „Bethlehemitischen Kindermord“, der „Flucht nach Ägypten“ und der „Hochzeit zu Kana“. Die Figuren wurden aus Lindenholz geschnitzt, die Hauptfiguren der verschiedenen Gruppen sind zwischen 30 und 36 Zentimeter hoch und die Nebenfiguren besitzen eine Höhe von ungefähr 26 Zentimeter. Die Figuren wurden nie farbig gefasst, wodurch alle Feinheiten und Details sehr genau sichtbar werden. Dadurch unterscheiden sich die Gruppen sehr stark von volkstümlichen Krippen und werden in den Status der „Kunstkrippe“ erhoben.

Die Kompositionen hat Johann Peter der Ältere selbst bestimmt, indem er die Figuren an einem Holzbrett befestigt hat. Die Maße des Holzbretts sind an den Kasten angepasst, in den die jeweiligen Gruppen zu den Festtagen eingeschoben wurden. Nur die sechs Musikanten, die Bauböck als eigene Gruppe zusammenfasst und noch Johann Peter zuschreibt, sind frei beweglich und verstellbar (Abb. 25).¹⁰¹ Über ihre Aufstellung weiß man nicht Bescheid. Ikonografisch passen sie zur „Hochzeit zu Kana“, jedoch passen sie mit der Gruppe nicht in den Glasschrein. Vielleicht wurden diese Figuren vor oder auf dem Schrein platziert. Die Figuren, die eine Drehleier, zwei Geigen, eine

⁹⁹ Vgl. Bauböck 1965, S. 8.

¹⁰⁰ Vgl. Achleitner 1991, S. 191.

¹⁰¹ Vgl. Bauböck 1965, S. 14.

Orgel, eine Flöte und einen Dudelsack bespielen, stammen nicht von Johann Peter dem Älteren.¹⁰² Es wurde versucht, an den Faltenstil des Meisters anzuknüpfen, dieselbe Qualität wurde jedoch nicht erreicht. Vor allem bei der Ausarbeitung der Gesichter fällt der Unterschied auf.

Die „Anbetung der Hirten“ (Abb. 18) setzt sich aus den Figuren der heiligen Maria und Josef mit dem Kind in der Krippe, zwei knienden Hirten, zwei von der linken Seite herbeieilenden Hirten mit Stäben, einem Hirten auf der rechten Seite, der die Schalmee bläst, einem Gloriaengel mit dem Spruchband „Gloria in Excelsis Deo“, sechs Schafen und zwei Ziegen sowie mehreren Gegenständen wie den abgelegten Hirtenhüten zusammen. Auffallend ist die idealisierte, liebevolle Darstellung der Madonna, die wir auch in der Darstellung der „Hochzeit zu Kana“, der „Anbetung der Könige“ und der „Flucht nach Ägypten“ finden. Die ovale Kopfform, leicht zur Seite geneigt und die gerade durchlaufende Stirn-Nasen-Partie sind bezeichnend für die Krippenkunst von Johann Peter dem Älteren Schwanthaler. Die Augen sind bei den meisten Figuren halb geschlossen und verlaufen leicht nach schräg unten. Auch die gespreizten und bis auf die Adern detailgetreuen Hände und der scharfkantige Faltenstil weisen auf Johann Peter hin. Die „Anbetung der Hirten“ dürfte vollständig aus der Hand des Meisters stammen.

Die „Beschneidung Christi“ (Abb. 19) besteht aus neun Figuren. Auf einer Rundbank sitzen drei Hohepriester - einer hält das Christuskind, einer das Messer und dahinter befindet sich ein spitzbärtiger Mann, bei dem es sich vielleicht um Simeon handelt.¹⁰³ Über ihnen erscheinen, von Wolken getragen, die Gesetzestafeln. Vor dem Stufenbau befinden sich zwei kniende Knaben, die je eine Fackel in Händen halten und mit einer Höhe von 14 Zentimetern im Gegensatz zu den restlichen Figuren sehr klein erscheinen. Auf der linken Seite ist Josef zu sehen, der sich ergriffen mit der rechten Hand ans Herz fasst. Auf der rechten Seite befindet sich ein junger Mann in vornehmer Kleidung, der einen Knaben an der Hand führt (Abb. 20). Die Bedeutung dieser zwei Figuren ist nicht eindeutig.¹⁰⁴ Es könnte sich um eine Darstellung des volkstümlichen „Våda lå mi a mitgeh“ (Vater, der seinen kleinen Sohn zur Krippe führt) handeln, wogegen jedoch die

¹⁰² Vgl. Achleitner 1991, S. 198.

¹⁰³ Vgl. Bauböck 1965, S. 12.

¹⁰⁴ An ihrer Stelle würden eher die Figur der Madonna als Gegenstück zu Josef oder die Figur der Prophetin Anna passen.

vornehme Kleidung spricht.¹⁰⁵ Max Bauböck hält eine Hindeutung auf die Patronatherrschaft Erlach, für die Pram zuständig war, für möglich.¹⁰⁶ Diese Erklärung erscheint mir jedoch eher unwahrscheinlich. Auch in der Kögl-Krippe hat Johann Peter den „Våda lå mi a mitgeh“ transformiert. Der heilige Josef und der adelige Mann mit dem Kind sind in dieser Gruppe sehr ungewöhnlich. In anderen Krippen wird an ihrer Stelle häufig eine Madonna mit der Prophetin Hanna dargestellt. Wieder deutet die Ausführung aller Figuren mit dem geraden Übergang von Stirn zu Nase und dem typischen Faltenstil auf Johann Peter den Älteren selbst als deren Schöpfer hin. Die Komposition der „Beschneidung Christi“ konzentriert sich auf die Mittelachse und die Anordnung der Figuren rechts und links lässt sie sehr symmetrisch erscheinen.

In der Gruppe der „Anbetung der Könige“ (Abb. 21) wurde die Madonna in der Mitte platziert, wodurch hier ebenfalls eine symmetrische Wirkung entsteht. Die Madonna hat dasselbe liebevolle Aussehen wie jene in der „Anbetung der Hirten“ und auch die drei Könige sind von gleicher Qualität. Die heilige Maria sitzt mit dem Kind thronend auf einem Sockel und wendet sich dem bärtigen, mit gefalteten Händen knienden König zu ihrer Linken zu. Das Kästchen, in dem sich seine Darbringung befindet, hat er bereits auf die Stufen gestellt. Zur Rechten Marias steht ein König mit Schnurrbart, der in der linken Hand ein Zepter und in der Rechten ein Gefäß, in dem sich seine Gabe, Myrrhe, befindet, hält. Hinter dem knienden König steht Kaspar mit dem Weihrauchschiffchen in der Hand. Der heilige Josef fehlt in der Darstellung, anscheinend wurde er von einem Pfleger entwendet.¹⁰⁷ Die Pferde und das Kamel wurden sehr naturgetreu gestaltet und stammen aus der Hand des Meisters. Die vier Figuren, die die Pferde führen und kleiner sind als die Hauptfiguren, wurden von Werkstattmitgliedern angefertigt.

In der „Flucht nach Ägypten“ (Abb. 22) kommt wieder die bereits bekannte Figur der Madonna vor. Auf dem Esel reitend, hält sie liebevoll und schützend das Kind in ihren Händen. Geführt wird der Esel von Josef und ihm voran schreiten zwei Engel die ihm den Weg weisen. Durch die Anbringung der Figuren entsteht eine sehr harmonische Komposition von rechts nach links. Zwei Putten sind auf der Palme über dem Kopf des Esels angebracht. Auf der rechten Seite befindet sich ein zerstörtes Götzenstandbild, das

¹⁰⁵ In volkstümlichen Krippen wird die Gruppe des „Våda lå mi a mitgeh“ als Hirte mit einem Hirtenjungen dargestellt.

¹⁰⁶ Vgl. Bauböck 1965, S. 12.

¹⁰⁷ Vgl. Bauböck 1965, S.13.

den Triumph des Christentums über das Heidentum symbolisieren soll.¹⁰⁸ Alle Figuren dieser Gruppe stammen aus der Hand Johann Peter des Älteren.

Die Darstellung des „Bethlehemitischen Kindermordes“ (Abb. 23) wurde wieder auf die Mitte hin konzipiert. Das Zentrum nimmt Herodes ein, der auf einem Rokoko-Thron mit Rocaille und Muschelwerk verweilt. Vor ihm auf den Stufen liegt ein totes Kind, auf das er mit seiner rechten Hand verweist, und rechts von ihm fleht eine Mutter um Erbarmen. Eine andere Mutter vor ihr weint um ihren getöteten Sohn. Um Herodes herum sind Mütter und Schlächter angeordnet, die in dramatischer Gestik handeln. Die Bewegtheit der Komposition wird dadurch noch verstärkt. Die Figuren dieser Gruppe sind sehr grausam, flehend und äußerst bewegt dargestellt, weshalb Zuschreibungen auch sehr schwerfallen. Die Frauen und Herodes weisen die typischen Gesichtspartien und Knitterfalten auf. Die vier Schlächter weisen sehr grobe Gesichtszüge auf: Die Nasen sind breit und Falten legen sich über deren Stirn. Man kann davon ausgehen, dass der Künstler damit der großen Grausamkeit Ausdruck verleihen wollte. Die Falten wurden jedoch denen der Frauenfiguren ähnlich ausgearbeitet. Alle Figuren dürften aus der Hand des Meisters stammen.

Die Gruppe der „Hochzeit zu Kana“ (Abb. 24) besteht aus zwölf Figuren, wovon sieben hinter dem gedeckten Tisch sitzen. In der Mitte ist die Braut mit Halskrause und neben ihr der Bräutigam dargestellt. Rechts neben der Braut sitzt Maria und neben dieser ist wahrscheinlich der Jünger Johannes abgebildet.¹⁰⁹ Die restlichen sitzenden Figuren tragen alle denselben Bart, vielleicht handelt es sich dabei um die Jünger Jesu.¹¹⁰ Von links nähert sich ein Diener, der eine Gans serviert, der Diener vor dem Tisch gießt Wasser in den ersten der sechs am Boden stehenden Krügen. Zwei weitere Gäste sitzen an den Schmalseiten des Tisches. Jesus sitzt auf der rechten Seite vor dem Tisch und trägt im Gegensatz zu Maria einen Heiligenschein. Die Figur des Dieners, der sich von links nähert, weist die typischen Stilkriterien von Johann Peter nicht auf und ist eine Werkstattarbeit. Alle Figuren, die um den Tisch sitzen, sowie der Diener, der den Inhalt des Kruges umfüllt, sind jedoch Werke des Schwanthalers.

¹⁰⁸ Vgl. Achleitner 1991, S. 196.

¹⁰⁹ Vgl. Bauböck 1965, S. 14.

¹¹⁰ Vgl. Achleitner 1991, S. 198.

5.2.2. Die Kögl-Krippe

Bei der Kögl-Krippe handelt es sich um eine Hauskrippe, die von Johann Peter dem Älteren für die Goldschmiedefamilie Kögl aus Ried geschaffen wurde (Abb. 26).¹¹¹ Im Gegensatz zum Pramer Krippenwerk ist die Kögl-Krippe datiert und signiert. Hinter der rechten Taube am Stalldach ist die Inschrift „JPS“ angebracht, und auf den Stirnseiten der senkrechten vorderen Dachstützen ist die zweigeteilte Jahreszahl 1792 zu erkennen. Das Problem der Zuschreibung (Gärtner und Berger lasen „JPS“ als Initialen von Johann Peter dem Jüngeren Schwanthaler) wurde bereits im Bezug auf das Pramer Krippenwerk beschrieben.

Das Pramer Krippenwerk wurde vor der Einführung des Josephinischen Krippenverbotes geschaffen. Die Kögl-Krippe konnte trotz dieses Verbotes entstehen, weil es sich dabei nicht wie in Pram um eine Kirchenkrippe handelte, sondern um eine Hauskrippe für den privaten Gebrauch. Die Ähnlichkeit zur Kirchenkrippe von Pram lässt nachvollziehen, wie sehr die Grenzen zwischen bürgerlichen und kirchlichen Themengebieten verschwimmen.

Die Figuren aus Lindenholz stimmen großteils mit der „Anbetung der Hirten“ aus Pram überein, und auch hier wurde auf die farbige Fassung verzichtet. Wie in Pram befestigte der Künstler die Figuren am Untergrund und „sicherte“ somit seine eigene Komposition. Im Gegensatz zur früheren Darstellung ist hier ein Stallgehäuse vorhanden. Durch die Anbringung des Stalles wird das inhaltliche Zentrum mit Maria und den knienden Hirten leicht nach rechts verschoben. Die Madonna ist nahezu ident mit jener aus Pram - hier greift sie sich mit der linken Hand ans Herz (Abb. 28). Die Finger sind gespreizt und sehr fein ausgearbeitet. Der rechte Hirte hält noch den Korb mit den Hühnern in der Hand (Abb. 27), den er in Pram bereits abgestellt hat, um seine Arme andächtig zu überkreuzen. Der Hirte auf der linken Seite ist auch hier mit gefalteten Händen dargestellt. Von der linken Seite nähern sich wieder die zwei Hirten mit den Stäben, der Hirte mit dem Schaf wirkt wie eine direkte Kopie des Pramer Hirten. Die Figur des Josef wurde außerhalb des Stalls angebracht. Auch er gleicht seinem Gegenstück in Pram, nur ist die Handhaltung eine andere. In der Pramer Gruppe faltet er sie zum Gebet, während in der Kögl-Krippe seine Arme eine ausladende Position einnehmen. So schließt die Figur des heiligen Josef die Komposition zur Seite

¹¹¹ Vgl. Achleitner 1991, S. 68.

hin ab. Alle Figuren bis auf den Gloriaengel, der reliefartig ausgearbeitet wurde, sind rundplastisch. Der Engel „sitzt“ auf der Wolke und ist kleiner als die restlichen Figuren. Auf seinem Schoß sitzt ein Knabe. Es handelt sich hier um eine Übertragung des „Våda lå mi a mitgeh“ aus volkstümlichen Krippen.¹¹² Auf dem Dach des Stalles befinden sich zwei Tauben. In der Kögl-Krippe wurde der streng biblische und künstlerische Gedanke etwas aufgelockert und auch volkstümliche Elemente finden Anklang.

Die Figuren der Kögl-Krippe wirken im Vergleich zu den Pramer Figuren weniger bewegt und weniger dramatisch. Das liegt vor allem daran, dass die Falten hier weniger hoch und scharfkantig geschnitzt wurden.

5.3.Johann Georg Schwanthaler

Johann Georg Schwanthaler (1740-1810) war ein Neffe von Johann Peter dem Älteren Schwanthaler, und ist somit ein Urenkel von Thomas Schwanthaler. Er heiratete die Tochter des Welser Bildhauers Ignaz Mähl, bei dem er zuvor gelernt hatte und ließ sich 1765 in Gmunden nieder, wo er eine Werkstatt gründete. Zuvor lernte er wahrscheinlich in der Rieder Werkstatt bei seinem Onkel Johann Peter und seinem Großvater Johann Franz Schwanthaler. Von Johann Georg sind zahlreiche Kleinkunstwerke erhalten. Eine Eckkrippe mit 25 Figuren (zehn bis zwölf Zentimeter) hat sich im Stadtmuseum Gmunden erhalten (Abb. 29). Dort befinden sich auch Gruppen, die die „Flucht nach Ägypten“ und die „Beschneidung Christi“ darstellen. Auch für die Pfarre Kematen an der Krems schuf er eine Kirchenkrippe, die sich, heute aufgeteilt, bei verschiedenen Besitzern befindet. Weitere Kirchenkrippen schuf er für die Pfarren Obergrünberg und Altmünster. Die Altmünsterer Krippe soll in diesem Kapitel ausführlicher behandelt werden, da sie die am vollständigsten erhalten ist. Neben diesen großen Krippenaufträgen für Kirchen (erstaunlich zu dieser Zeit, wegen des Josephinismus) schuf Johann Georg zahlreiche Krippenfiguren und Relieifarbeiten für private Auftraggeber. Mehrere Reliefs mit Weihnachtsdarstellungen befinden sich heute im Besitz des Stiftes Kremsmünster, des Stiftes Schlierbach sowie in Privatbesitz (siehe unten).

¹¹² Vgl. Bauböck 1965, S. 11.

Im oberösterreichischen Landesmuseum in Linz befindet sich eine mechanische Krippe von Johann Georg, die zwischen 1773 und 1790 entstanden ist.¹¹³ Die Krippe besteht aus drei Etagen. In der untersten Zone wird die Geburt Christi dargestellt, in der Mitte befindet sich die „Verkündigung an die Hirten“ und oben ist eine Abbildung der „heiligen Stadt Jerusalem“ zu sehen. Auf der linken Seite dieser Darstellung befinden sich eine Ölstampfe, ein Sägewerk und eine Hammerschmiede, die früher durch eine Handkurbel und heute durch Elektromotor angetrieben wird.

5.3.1. Die Kirchenkrippe von Altmünster

Zuschreibungen sind im Falle Johann Georgs schwer, da die Fassung die Beurteilung der Ausarbeitung der Figuren teilweise erschwert. Außerdem entwickelte er nicht solche charakteristische und ausgeprägte Stilkriterien wie sein Onkel Johann Peter.

Die Krippe besteht aus sechs Gruppen - dem „Bethlehemitischen Kindermord“, „Anbetung der Hirten“, „Anbetung der Heiligen Drei Könige“, „Beschneidung Christi und Darbringung im Tempel“, „Flucht nach Ägypten“ und „zwölfjähriger Jesus im Tempel“. Heute sind nicht mehr alle Figuren erhalten, viele wurden im 20. Jahrhundert gestohlen. Die Figuren wurden von der Bildhauerwerkstätte Rauch-Tauber bis auf die Originalfassung gereinigt.

Bis 1945 wurde die Krippe am linken Seitenaltar aufgebaut, was heute aus Sicherheitsgründen nicht mehr möglich ist. Bis 1974 mit der Reichersberger Schwanthaler-Ausstellung das Interesse an der Krippe wieder stieg, wurden die „Anbetung der Hirten“ und die „Anbetung der Könige“ am Allerheiligenaltar gezeigt. Die übrigen Gruppen gerieten in Vergessenheit. Heute befinden sich alle sechs Gruppen der Krippe in Vitrinen in der Beichtkapelle der Pfarrkirche. Seit ihrem Entstehungsdatum gingen mehrere Krippenfiguren verloren und andere wurden gestohlen. Es existieren leider keine Dokumente, die über den Originalbestand informieren. Deswegen wurde lange Zeit davon ausgegangen, bei dem Werk handle es sich um die Krippe des Bildhauers Pertiller, die er 1720 für die Kirche schuf. Doch schon Kastner schrieb das Werk in seinem Aufsatz „Die Kirchenkrippe von

¹¹³ Vgl. Assmann 2003, S. 31.

Altmünster“ Johann Georg zu.¹¹⁴ Vor allem durch den Vergleich mit der Kematener Krippe wird die Autorschaft Johann Georgs deutlich. Auch diese Krippe scheint in den Rechnungen nicht auf, ein Pfarrvikar ergänzt die Geschichte der Pfarre Kematen jedoch mit der Notiz „*das schöne Krippel ist vom Bildhauer Schwanthaler gearbeitet worden*“.¹¹⁵ Die Kematener Kirchenkrippe dürfte zwischen 1774 und 1777 entstanden sein, zur selben Zeit als Johann Georg auch für die Figuren im Altarraum tätig war.¹¹⁶ Durch die stilistischen Ähnlichkeiten kann man von einer Entstehungszeit im annähernd gleichen Zeitrahmen ausgehen. Ein Entstehungsdatum nach 1782 erscheint aufgrund des großen Umfangs und dem Josephinischen Krippenverbot unmöglich.

Die Gruppe mit der „Anbetung der Hirten“ (Abb. 30) ist von einer bemalten Leinwand umgeben. Im Mittelteil ist eine Hügellandschaft mit einer Stadtvedute im Vordergrund und einem See im Hintergrund dargestellt. Es handelt sich dabei um eine Fantasielandschaft. Auf der linken Seite sind die erstaunten Hirten und ihr Vieh dargestellt. Auf der rechten Seite sind eine weitere Stadt und ein Wildwassersturz abgebildet. Auf den Wolken des Mittelteiles thront Gott Vater von Engeln und Putten umgeben. Auch bei dem ruinenhaften Gebilde, unter dem Maria mit dem Kind und Josef aufgestellt werden, und den Baumkulissen handelt es sich um bemalte Leinwand. Kastner datiert diese sogenannte „Halt“ ins 18. Jahrhundert.¹¹⁷ Man kann also davon ausgehen, dass sie im Sinne Johann Georgs entstand.

Die Gruppen der Altmünsterer Krippe sind sehr figurenreich. So besteht die „Anbetung der Hirten“ aus 13 Figuren, drei Kinderdarstellungen, einem Gloriaengel, vier Kühen, einem Ziegenbock, einem Ochsen und zahlreichen Schafen. Dabei wurden bereits mehrere Figuren der Gruppe entwendet. Die Maria der „Anbetung der Hirten“ ist gerade dabei, das Kind zuzudecken (Abb. 31). Sie wird, wie auch die Marien der Krippendarstellungen von Thomas und Johann Peter Schwanthaler, jugendlich und idealisiert dargestellt. Daneben steht Josef mit Heiligenschein, der andächtig seinen Hut abgenommen hat und diesen in der linken Hand hält. Bei dieser Figur handelt es sich jedoch um den „Josef“ der Gruppe „Jesus als Zwölfjähriger im Tempel“. Die originale Figur wurde entwendet.¹¹⁸ Ochs und Esel werden hinter den drei „Hauptfiguren“ aufgestellt. Darüber wird der Gloriaengel befestigt. Um sie herum werden die

¹¹⁴ Vgl. Kastner 1947, S. 318f.

¹¹⁵ Vgl. Baumgartner 2000, S. 137.

¹¹⁶ Vgl. Oberwalder 1974a, S.177.

¹¹⁷ Vgl. Kastner 1947, S. 321.

¹¹⁸ Vgl. Kastner 1947, S. 322.

„Nebenfiguren“, die Johann Georg Schwanthaler großteils aus der volkstümlichen Krippenkunst übernommen hat, angeordnet. Zu erkennen ist der „Rüapl“, von dem in zahlreichen Krippenliedern zu hören ist (Abb. 33). Der alte Mann mit weißem Vollbart kniet betend nieder und hat seinen Milchkrug als Gabe vor sich abgestellt. Ein weiterer Hirte bringt als Gabe zwei Hennen in einem Korb mit und kniet ebenfalls in ehrerbietiger Pose nieder (Abb. 34). Diese Figur hat bereits Johann Peter Schwanthaler in zahlreichen seiner Krippendarstellungen übernommen. Zahlreiche Hirten werden in unterschiedlichen Posen abgebildet. Ein Hirte trägt ein Schaf unter dem Arm, zwei Hirten stützen sich an ihrem Hirtenstab und ein anderer Hirte hebt voller Freude den Hut vom Kopf (Abb. 32). Weiters finden wir die Apfelmagd mit dem Korb voller Äpfel am Kopf, die Figurengruppe des „Våda lå mi a mitgeh“, die Gruppe des alten Blinden, der von einem Jungen zur Krippe geführt wird und den Schalmei spielenden „Juchheiða“. Auf die Tiergestaltung legte Johann Georg besonderen Wert. In der Anbetung sticht einem vor allem der Bock, der auf seinen Hinterbeinen aufspringt, ins Auge.

Auch in der „Anbetung der Heiligen Drei Könige“ (Abb. 35/36) ist eine sehr bewegte Szene dargestellt. Maria erscheint wieder idealisiert. Die Figur des Josefs fehlt in dieser Gruppe. Das Christuskind steht hier auf dem Schoß der Madonna und wendet sich dem alten, knienden und sich verneigenden König zu. Die Könige sind direkt an die Schreinfiguren des Gmundner Hochaltares angelehnt. Sie gleichen sich sowohl in Haltung als auch in Gestaltung des Gewandes (siehe unten). Zwei Königen gehören Pagen an, die je einen Polster, auf dem ein Zepter liegt, tragen. Ein dritter Page fehlt. Zahlreiche Fahnenräger und Rossbändiger (aber auch Kamele und ein Elefant) werden um die Hauptfiguren angeordnet. Sie sind in unterschiedlichsten Posen abgebildet. Auch drei Pferde, ein Dromedar, ein Kamel und ein Elefant gehören der Krippe an. Besonders kurios erscheint die Gestaltung des Elefanten, den Johann Georg mit einem Schweinerüssel, Hundepfoten und einem Ochschwanz versehen hat.

Johann Georg greift in der „Anbetung der Heiligen Drei Könige“ auf ein syrisches Gestaltungsmittel zurück. Im Stern, der den Königen den Weg zum Stall in Bethlehem gewiesen hat, ist der Christusknabe abgebildet. Im apokryphen Buch Seth wird beschrieben, wie die Magier im Stern den Messias als Kind erblickten.¹¹⁹

¹¹⁹ Vgl. Kehrer 1909, S. 244.

Im „Bethlehemitischen Kindermord“ (Abb. 37) sitzt Herodes wie im Pramer Krippenwerk in der Mittelachse auf seinem Thron. Hier scheint es, als wolle er mit der Linken sein Schwert ziehen. Mit der rechten Hand holt er weit aus. Um ihn herum ist die Szene sehr brutal abgebildet. Eine Mutter liegt über ihrem toten Kind, eine andere Mutter klemmt ihr Kind unter den Arm und streckt den anderen Arm um Hilfe flehend aus. Ein Knecht stürzt sich über eine Mutter und tötet ihr Kind mit einem Stich in den Hals. Eine Mutter will ihren Sohn retten und greift mit ihren Händen auf die Klinge des Schwertes um es abzuwehren.

Bei der „Flucht nach Ägypten“ (Abb. 38) hat man sich in der aktuellen Aufstellung für die Figuren der reitenden Maria, des Josef und des voranschreitenden Engels entschieden. In früheren Aufstellungen kamen auch die Apfelmagd und der Schalmei blasende Hirte, die beide heute in der „Anbetung der Hirten“ zu sehen sind, vor. Wie bereits erwähnt, ähnelt auch diese Gruppe sehr stark der Darstellung Johann Peter Schwanthalers in Pram. Hier kommt jedoch nur ein Engel vor. Der zweite wurde vielleicht gestohlen. Maria auf dem Esel ist die genaueste Kopie, auch die Figuren des Josefs ähneln sich sehr stark. In Altmünster trägt Josef keinen Hut, sein Haupt wird jedoch von einem Heiligenschein umgeben. Die Ausarbeitung der Figuren ist bei Johann Peter Schwanthaler um einiges genauer und detaillierter. Johann Georg stellt Maria auch hier idealisiert dar. Der heilige Josef und der Engel haben beinahe dieselbe Schrittstellung. Trotzdem wirkt die Figur des Josef viel schwerer und erdgebundener als die des Engels.

Die Beschneidungs- und Lichtmessgruppe (Abb. 39) ähnelt in ihren Figuren dem Kematener Krippenwerk. Die Gruppe besteht aus 15 Figuren und zeigt zwei Szenen. Auf der Seite „thront“ das Christuskind auf einem Sockel, der mit einem blauen Tuch überdeckt wird. Zwei Priester halten ihn und einer von ihnen hält ein Messer. Die zweite Szene, die in dieser Gruppe dargestellt wird ist „Lichtmess“ oder die „Darstellung des Herrn“. Fünf Männer bzw. Priester werden, mit brennenden Fackeln ausgestattet, um die Hauptpersonen angeordnet. Drei weitere Priester folgen. Der Prophet Simeon hält den Messias in den Händen und die alte Prophetin Hanna wendet sich ihnen zu. Maria ist auf die Knie gesunken und fasst sich mit der Linken ans Herz, nachdem ihr Simeon vorausgesagt hat, dass ein Schwert ihr Herz durchdringen würde. Nicht alle Figuren, die heute in dieser Gruppe aufgestellt sind, stammen aus der Hand

Johann Georg Schwanthalers. So scheinen die vier äußeren Priester mit den Fackeln in den Händen von einem anderen Künstler geschnitzt worden zu sein.

Die Gruppe des „zwölfjährigen Jesus im Tempel“ (Abb. 40) besteht aus 14 Krippenfiguren. Der Jesusknabe sitzt dem Betrachter frontal gegenüber und weist mit dem rechten Zeigefinger gen Himmel. Der Gesichtsausdruck und die Armhaltung der Madonna weist auf die Erleichterung hin, ihren Sohn im Tempel wiedergefunden zu haben. Die weiteren Figuren stellen Priester dar, die in Haltung und Aussehen sehr unterschiedlich gestaltet sind. Die Gruppe des „zwölfjährigen Jesus im Tempel“ im Stadtmuseum Gmunden ist jener der Altmünsterer Krippe sehr ähnlich, nur um einiges kleiner. Darunter befinden sich auch einige Priester der „Beschneidung“ und des „zwölfjährigen Jesus im Tempel“. Durch den Vergleich mit diesen Krippenfiguren, aber auch durch stilistische Merkmale wird deutlich, dass auch aus der Gruppe des „zwölfjährigen Jesus im Tempel“ nicht alle Figuren von Johann Georg geschaffen wurden. Die fünf Priester, die heute vor dem Christusknaben aufgestellt sind, dürften aus seiner Hand stammen. Die restlichen Figuren könnten von Werkstattmitgliedern oder anderen Künstlern angefertigt worden sein.

5.3.2. Die Kirchenkrippe von Kematen an der Krems

Wie bereits erwähnt ist für die Kematener Krippe ein Entstehungszeitraum zwischen 1774 und 1777 zu vermuten. In dieser Zeit war Johann Georg Schwanthaler auch mit anderen Werken für die Pfarrkirche beschäftigt.¹²⁰ Heute sind die sechs Gruppen der Krippe in den Händen verschiedener Besitzer. Die „Anbetung der Hirten“ und die „Anbetung der Könige“ befinden sich noch heute im Pfarrbesitz. Die Gruppen der „Beschneidung Christi“ (Abb. 41) und des „zwölfjährigen Jesus im Tempel“ befinden sich in Kematener Privatbesitz, der „Bethlehemitische Kindermord“ und die „Hochzeit zu Kana“ (Abb. 42) sind in den Besitz des Stiftes Kremsmünster übergegangen. Die Figuren wurden wie in Altmünster farbig gefasst und bestehen aus Ahornholz.

Die Kematener und die Altmünsterer Krippe sind einander sehr ähnlich. Bei der Krippe aus Kematen wurde auf die Darstellung der „Ruhe auf der Flucht“ verzichtet, stattdessen wurde die „Hochzeit zu Kana“ hinzugefügt. Auch die Kematener Gruppen

¹²⁰ Vgl. Oberwalder 1974a, S. 177.

setzen sich aus sehr vielen Figuren zusammen, und die Krippe ist eines der am umfangreichsten erhaltenen Werke von Johann Georg.¹²¹ Die Figurenanzahl der beiden Anbetungsdarstellungen ist gegenüber der Altmünsterer Krippe geringer, was wahrscheinlich auf Bestandsverluste zurückzuführen ist. Die Gruppe der „Anbetung der Hirten“ enthält wie in Altmünster Figuren, die aus der Volkskunst bekannt sind, wie etwa die Figur eines Fischers.¹²²

Die Gruppen, die die Kematener Krippe von dem Werk in Altmünster unterscheiden, sind die „Hochzeit zu Kana“ und die „Beschneidung Christi“. Die Hochzeitsdarstellung ist der von Johann Peter dem Älteren in Pram sehr ähnlich, mit dem Unterschied, dass die Figuren in Kematen gefasst sind. Jesus sitzt hier auf der linken Seite des langen Tisches und wendet sich dem Diener zu, der gerade damit beschäftigt ist, den Inhalt eines Kruges in einen anderen zu leeren. Neben ihm sitzt Maria, wie Jesus mit einem Heiligenschein versehen. An der Längsseite des Tisches sitzt auf der linken Hälfte eine Gruppe von zwei Frauen und auf der rechten Hälfte werden zwei Männer dargestellt. Die Braut sitzt in der Mitte des Tisches. Auf der rechten Schmalseite sind die Figuren von zwei älteren Männern angebracht. An den beiden vorderen Außenseiten der nach vorne breiter werdenden Holzplatte ist je ein Diener befestigt. Die Speisetafeln, die sie wahrscheinlich ursprünglich in Händen hielten, sind heute nicht mehr vorhanden. Der Tisch ist mit einem weißen Tuch bedeckt und mit Besteck und Speisen bestückt. Vor dem Tisch stehen fünf Wasserkrüge. Die insgesamt zwölf Figuren sind wie die Figuren des Pramer Krippenwerkes an der Holzplatte befestigt. Johann Georg konnte so seine präferierte Komposition fixieren. Die Figuren artikulieren heftig, sie nehmen jedoch nicht wirklich Bezug aufeinander. Daran merkt man, dass Johann Georg sehr stark von der Einzelfigur ausgeht, auch in dieser Komposition.

Auch die Figuren der „Beschneidung Christi“ sind am Boden befestigt. Zwei Stufen führen zum Tisch, auf dem das Jesuskind sitzt. Ein Hohepriester hält das Kind und ein anderer wird es entgegennehmen. Der Tisch wird von einem grünen Tischtuch bedeckt. Diese Szene ist der Darstellung in Altmünster sehr ähnlich. In Kematen ist das Jesuskind größer und ein dritter Hohepriester wurde, die Szene „überwachend“, an der Rückseite des Tisches befestigt. Auf der linken Seite sind hinten der Prophet Simeon und vorne die heilige Maria dargestellt - ihnen gegenüber befinden sich der heilige Josef

¹²¹ Vgl. Oberwalder 1974a, S. 177.

¹²² Vgl. Baumgartner 2000, S. 135.

und die Prophetin Hanna. Auch die Komposition dieser Gruppe ähnelt jener von Johann Peter dem Älteren im Pramer Krippenwerk. In beiden Werken ist eine Ausrichtung auf die Mittelachse zu erkennen. Das Hauptgeschehen wird auf Stufen „aufgesockelt“ dargestellt.

Die Gruppen des „Bethleheimischen Kindermordes“ und des „zwölfjährigen Jesus im Tempel“ gleichen der Altmünsterer Krippe. Drei Figuren der Gruppe des „zwölfjährigen Jesus im Tempel“ sind am Boden festgemacht.¹²³

¹²³ Vgl. Baumgartner 2000, S. 136.

6. Vergleich der Krippen

Durch den Werkstattbetrieb der Familie Schwanthaler kam es zu Überlagerungen zwischen den verschiedenen Generationen. Dadurch wird die Zuordnung von Werken an bestimmte Personen teilweise erschwert. Der Sohn ging beim Vater oder beim Onkel in die Lehre und oft wurde auch gemeinsam an Figurengruppen gearbeitet. Vor allem an großteiligen und zeitaufwendigen Krippenaufträgen waren meist mehrere Mitglieder der Werkstatt beschäftigt.¹²⁴ Immer wieder wurde bewusst auf die Kunst der Vorfahren zurückgegriffen und diese dem zeitlichen und persönlichen Stil entsprechend angepasst oder verändert. Wie dieses Wechselspiel zwischen Alt und Neu aussah und wie es funktionieren konnte, soll in diesem Kapitel gezeigt werden.

6.1.Figuren

Die Figuren der Krippendarstellungen von Thomas, Johann Peter dem Älteren und Johann Georg Schwanthaler können nach den Kriterien des Formats, der Ausarbeitung und dem Grad der dargestellten Individualität und Bewegung verglichen werden.

6.1.1. Format

Bei den Krippendarstellungen der Mitglieder der Familie Schwanthaler fällt zuerst der Wechsel in den Formaten auf. Es ist bekannt, dass Thomas Schwanthaler auch kleinformatige Krippendarstellungen schuf. Wie diese aussahen, ist leider nicht überliefert. Von Johann Peter dem Älteren und Johann Georg Schwanthaler sind hingegen mehrere Krippenfiguren erhalten. Im Gegensatz zu ihrem Vorfahren Thomas stellten sie das Thema nie großformatig dar. Auch bei anderen Werken ist ein Formatwechsel zu erkennen. Die Skulpturen werden immer kleiner, was hauptsächlich auf die Verschiebung der Themen- und Auftraggeberkreise zurückzuführen ist. In den Kleinfiguren ist gegenüber Thomas eine Qualitätssteigerung zu erkennen, wogegen es bei großformatigen Figuren zu einem Qualitätsverlust kommt. Dermaßen große

¹²⁴ Vgl. Achleitner 1991, S. 103.

Plastiken, wie sie Thomas darstellte,¹²⁵ wurden von den ihm folgenden Schwanthalern nicht produziert.¹²⁶

Bei Johann Georg und Johann Peter dem Älteren ist eine stilistische Ungleichheit in der Gestaltung von Klein- und Großplastiken zu erkennen. In Johann Peters gesamtem Werk haben die Kleinplastiken mehr Bewegung und emotionale Stärke als die Großplastiken. Ab der Mitte des 17. Jahrhunderts ist in seinen Großplastiken die Rückkehr zu einer manieristischen Starrheit zu erkennen. Ein Beispiel hierfür ist die „Maria mit Kind“, die um 1770 entstand und sich heute im Stift Reichersberg befindet (Abb. 43).¹²⁷ In den Krippendarstellungen und anderen Kleinplastiken hingegen ist von diesem Manierismus nichts zu erkennen. Johann Georg orientierte sich bei seinen Großplastiken am Stil seines Lehrmeisters und Schwiegervaters Ignaz Mähl (Altarfiguren für die Pfarre Schöndorf bei Vöcklabruck). Seine Haupttätigkeit lag jedoch in der Schaffung von Kleinkunstwerken, d. h. Reliefs und Krippenfiguren.

6.1.2. Ausarbeitung

Bei Johann Peters Krippenfiguren sind mehrere einheitliche Merkmale zu erkennen. Dazu zählt der gerade Übergang von der Nase zur Stirn, die schräg gestellten und oftmals schmalen Augen und die sehr sorgfältig ausgearbeiteten Hände. Die Falten gestaltete er sehr knittig und scharfkantig.

Johann Georgs Ausarbeitung der Krippenfiguren erinnert an jene seines Onkels, bei dem er wahrscheinlich tätig war, bis er 1765 nach Gmunden ging. Johann Peter der Ältere übernahm die Werkstatt 1759 von seinem Vater Johann Franz. So ist es leicht möglich, dass Johann Georg auch noch mit seinem Großvater zusammenarbeitete.¹²⁸ Man erkennt in vielen Figuren die ebenmäßige Ausformung der Gesichter und den markanten geraden Übergang von der Stirn zur schmalen Nase, der auch charakteristisch für Johann Peter ist.

Die Altmünsterer Kirchenkrippe und das Pramer Krippenwerk sind ungefähr im selben Zeitrahmen entstanden. Begonnen wurde mit beiden Aufträgen wahrscheinlich um

¹²⁵ Manche Werke von Thomas Schwanthaler sind überlebensgroß.

¹²⁶ Vgl. Oberwalder 1974b, S. 3.

¹²⁷ Vgl. Decker 1943, S. 52.

¹²⁸ Vgl. Oberwalder 1974a, S. 156.

1770. Es hat mit Sicherheit einen Austausch unter den Künstlern gegeben. Laut Max Bauböck war die „*Stammwerkstätte der gebende und die Gmundner Werkstatt der empfangende Teil*“.¹²⁹ Es ist sehr interessant, in welche Richtungen sich diese beiden Schwanthaler, die im Grunde einen ähnlichen Ausgangspunkt hatten, entwickelten. Die Krippenfiguren von Johann Georg sind kleiner als die Figuren seines Onkels. Die Figuren der Altmünsterer Krippe weisen eine Höhe von circa 21 Zentimeter auf, die Figuren der Kögl-Krippe ungefähr 30 Zentimeter (Hauptfiguren). Die Figuren der Dreikönigskrippe im Stadtmuseum von Gmunden wurden noch kleiner ausgeführt. Dadurch wird die Ausarbeitung der Figuren natürlich beeinflusst. Bei Johann Georg wirkt die Ausführung der Gewänder grober. Durch die Fassung konnte dies jedoch überdeckt werden. Es macht den Anschein, als wäre Johann Peter die Ausarbeitung seiner Figuren wichtiger gewesen als Johann Georg.

Johann Peter der Ältere und Johann Georg Schwanthaler schufen für die Krippenwerke sowohl Einzelfiguren als auch Figurengruppen, bei denen mehrere Dargestellte aus einem Holzblock geschnitzt wurden. Sehr viele Beispiele lassen sich dafür in der Gruppe des „Bethlehemitischen Kindermordes“ finden. Es fällt auf, dass Johann Peter plastisch die Figuren stärker miteinander verbindet als Johann Georg. Vergleicht man die „Hochzeit zu Kana“ des Pramer Krippenwerkes mit Darstellungen des gleichen Themas von Johann Georg, fällt auf, wie sehr die Figuren der Mittelgruppe ineinander übergehen. Die drei Hohepriester, das Jesuskind und der Sockel auf dem die Beschneidung stattfindet, sind aus einem Holzblock entstanden. Johann Georg schnitzte die Figuren sowohl in Kematen als auch in Altmünster aus jeweils einem eigenen Block und stellte sie anschließend zusammen.

Vor allem Johann Peter der Ältere aber auch Johann Georg arbeiteten ihre Krippenfiguren auf eine bestimmte Schauseite aus. Bei Johann Georg hängt das vor allem mit dem indirekten Einfluss auf die Komposition zusammen, den er dadurch gewinnen konnte. Manche Figuren wurden an der Seite, die vom Betrachter nicht gesehen wurde, nicht oder nur schemenhaft ausgearbeitet.

Sowohl die Figuren in Zell am Pettenfirst als auch die Schreinfiguren am Altar von Gmunden sind durch ihre Aufstellung bedingt auf eine Schauseite konzipiert. Die für den Betrachter nicht sichtbaren Stellen wurden nicht genau ausgearbeitet. Johann Peter Schwanthaler greift bei seinen Krippenfiguren auf Gestaltungsmittel des Reliefs zurück,

¹²⁹ Bauböck 1965, S. 10.

was vor allem beim Vergleich mit zwei Weihnachtsreliefs (siehe unten) deutlich wird. Die Figuren von Johann Georg sind gegenüber den Werken von Johann Peter und Thomas die am meisten vollplastisch gestalteten Figuren. (Wirklich vollplastisch sind auch bei ihm nur die wenigsten Figuren.)

6.1.3. Individualisierung der Figuren

Vergleicht man die Darstellung der „Anbetung der Heiligen Drei Könige“ von Johann Georg, Johann Peter und Thomas Schwanthaler, fällt ein unterschiedlicher Grad der Individualisierung der Figuren auf.

Thomas Schwanthaler hat seine Figuren mit sehr ausdrucksstarken und dramatischen Gesichtern versehen. Die Gesichtszüge der drei Könige und des heiligen Josef erscheinen jedoch ähnlich. Das Gesicht der Madonna wird idealisiert. Der Künstler versucht bezeichnenderweise, vorrangig durch die Gestaltung des Gewandes die Individualität der Figuren darzustellen und sie zu differenzieren. Der linke König trägt einen hohen Turban sowie ein Unterkleid, über dem ein goldener Umhang liegt und in das ein Brokatmuster eingeschnitzt ist. Seine Kleidung wirkt „orientalisch“. Der König auf der rechten Seite trägt einen Turban, auf dem eine Krone sitzt, und einen Mantel, der durch eine Spange in der Mitte zusammengehalten wird. Der Rand des Mantels und der Saum des Untergewandes werden mit eingelegten Kugeln und Prismen ausgestattet. Ein Tuch dient als Gürtel. Der kniende König wird von einem Mantel mit Hermelinkragen umgeben. Das Gewand dient Thomas nicht nur zur Differenzierung der Personen. Er kann damit auch innere Bewegtheit zum Ausdruck bringen.

Bei der Darstellung der „Anbetung der Heiligen Drei Könige“ in der Aufsatzgruppe des Hochaltares von Zell am Pettenfirst die 1667, also 13 Jahre vor den Schreinfiguren in Gmunden entstand, ist eine andere Situation anzutreffen. Die Figuren sind kleiner (67-95 Zentimeter) und die Gewänder und Gebärden sind noch nicht so stark bewegt wie in Gmunden. Die Figuren in Gmunden wirken durch ihre Gestik stärker miteinander verbunden und die Stofffalten erscheinen aufgelockert. Schwanthaler war bei der Entstehung der Figuren von Zell am Pettenfirst noch auf der Suche nach dem bewegten Gewandstil, der seine späteren Werke auszeichnen sollte. Die Gewänder der Figuren wirken noch nicht gleich stark bewegt. Während das Gewand und die Körper der

Figuren in Zell am Pettenfirst noch aus einem Holzblock geschnitzt wurden, wirkt es in Gmunden, als würde sich der Stoff um die Körper legen. Das Gesicht der Madonna ist auch hier idealisiert. Das Kind weist noch nicht die für Thomas Schwanthaler typischen Merkmale auf.

Auch bei Johann Peter spielt das Gewand eine Rolle für die Individualisierung der Figuren, aber trotzdem schlägt er einen anderen Weg ein. Kaspar wirkt sehr jung und wird mit afrikanischen Gesichtszügen dargestellt. Melchior trägt einen Schnauzbart und Balthasar wird als alter König mit Halbglatze und Vollbart dargestellt. Die Gesichter erscheinen bei Johann Peters Figuren sehr maskenhaft und als Ganzes betrachtet wirken sie „verkleidet“. Wichtig sind dabei auch die verschiedenen Attribute der Charaktere. Die Hirten werden durch Hirtenstäbe, Hüte und Schafe gekennzeichnet. Ohne sie wäre nicht deutlich, dass es sich um hart arbeitende Hirten handelt. Wie Thomas Schwanthaler versucht auch Johann Peter der Ältere, das Gewand von den Körpern der Figuren zu unterscheiden. Bei ihm wirken die Figuren wie „verkleidet“.

Bei Johann Georg Schwanthaler hingegen werden die Krippenfiguren zu Einzelstudien. Die Figuren erscheinen sehr unterschiedlich. Charaktere unterschiedlichsten Alters und Herkunft finden in seinen Krippen Platz. Er betrachtet jede Figur bzw. Figurengruppe für sich und fügt sie dann in das Ganze ein. Die Figuren wirken auch deswegen stark charakterisiert, weil er jede einzeln für sich gestaltet und den Zusammenhang zu den anderen nicht so wie Johann Peter sucht. Durch die Übernahme von Charakteren aus der Volkskunst bindet Johann Georg seine Figuren auch sehr stark an das damit verbundene Brauchtum. Die Hirten der Anbetungsszenen sind nicht nur irgendwelche Hirten wie bei Johann Peter, sondern viele haben ihre eigene „Geschichte“, die in Krippenliedern erzählt wird. Somit wirken die Darstellungen sehr individuell. Johann Georg ist gewiss der größte „Geschichtenerzähler“ unter den Krippen schaffenden Schwanthalern.

6.1.4. Bewegung

Die Figur des König Melchior der Pramer Krippe ähnelt in seiner Haltung der Darstellung von Thomas Schwanthaler in Gmunden. In Kontrapost-Haltung wendet er den Oberkörper dem Betrachter und sein Haupt der Madonna und dem Kind zu. Während die linke Hand von Thomas' Figur theatralisch auf das Kind weist, hält

Johann Peters Melchior ein Zepter in der linken und ein Gefäß in der rechten Hand. Dadurch wirkt die Pramer Figur ruhiger. Auch der kniende König Balthasar ist eng mit der Figur von Thomas Schwanthaler verwandt, doch auch hier wird die Bewegung zurückgenommen. Thomas dienen die Hände als Ausdruck von Ergriffenheit und Lebendigkeit. Sein Balthasar erhebt die rechte Hand und nähert sie dem Christuskind. Johann Peters Figur faltet die Hände zum Gebet. Auch bei der Madonna und dem König Kaspar sind solche Merkmale zu erkennen. Der Stil Johann Peters weist zackige Falten auf, die nicht an den Körpern anliegen, sondern sich um sie herum winden.

Wie Johann Peter orientiert sich auch Johann Georg stark an den Figuren von Thomas Schwanthaler, was in der Altmünsterer „Anbetung der Könige“ gut zu erkennen ist. Er setzte sich intensiv mit dem Werk von Thomas auseinander. So ist im Stadtmuseum von Gmunden eine Nachbildung der Schreinfiguren des Gmundner Hochaltars von Johann Georg erhalten (Abb. 44).¹³⁰ Sie wurde in Gmunden als Modell für den Hochaltar von Thomas Schwanthaler gehandhabt, was aus stilistischen Gründen jedoch unmöglich ist. Die Ausarbeitung der Figuren ist der in Altmünster sehr ähnlich. Wie auch bei Johann Peter Schwanthaler wird die barocke Lebendigkeit, die bei den Altarfiguren vorhanden ist, bei den Kleinfiguren zurückgenommen. Auch bei Johann Georg geschieht dies in erster Linie durch die „Beruhigung“ des Gewandes und durch die Gestaltung der Hände. Bei der Figur des Melchior übernimmt er den Kontrapost von Thomas, die Figur öffnet sich jedoch nicht dem Betrachter, sondern hält mit beiden Händen das Gefäß und wendet sich der Muttergottes zu. Kaspar fasst sich mit der rechten Hand ans Herz und hält mit der anderen Hand das Gefäß. Die Figuren der Maria mit dem Kind und des knienden Königs sind beinahe eine Kopie von Thomas (nur die Haltung der Hände stimmt nicht überein), auch Josef erscheint ähnlich. In der „Anbetung der Könige“ der Krippe von Altmünster kopiert Johann Georg die Figuren von Thomas noch detailgetreuer.

¹³⁰ Nur die Figuren stammen von Johann Georg Schwanthaler. Der Altar wurde von Leopold Altmaninger auf den Wunsch des ehemaligen Museumskustos Edmund Födinger rekonstruiert- Vgl. Oberwalder 1974a, S. 180.

6.2. Komposition

Obwohl es sich bei den Krippenfiguren der Schwanthaler um Einzelfiguren handelt, können sie alleine nicht existieren. Wenn der Künstler eine Figur schnitzt, dann ist er sich bewusst, dass die Figur Platz in der Krippe unter den restlichen Figuren finden muss. Nicht nur Größe, Schnitzstil und Holz müssen angepasst werden, sondern auch auf die Haltung und auf die Blickrichtung muss geachtet werden.

Die Komposition der „Anbetung der Heiligen Drei Könige“ wird in beinahe jeder überlieferten Schwanthaler-Krippe der Gmundner Darstellung von Thomas Schwanthaler mit leichten Abänderungen ähnlich gestaltet. Die originale Zusammenstellung des Altares lässt sich zwar nur vermuten, aber trotzdem ist erkennbar, dass die Krippenfiguren in Bewegung und Haltung gleich gestaltet wurden. So kann man davon ausgehen, dass auch die von den Künstlern gewünschte Komposition jener von Thomas Schwanthaler ähnlich war. Natürlich mussten sich Johann Peter und Johann Georg der Form der Krippen anpassen und die Komposition etwas abändern, um den Betrachter einzubeziehen.

Johann Peter der Ältere befestigte in der Kögl-Krippe und im Pramer Krippenwerk seine Figuren am Untergrund. Dadurch konnte er sicher sein, dass sie nicht jedes Jahr versetzt oder verschoben werden und die Figuren auf eine bestimmte Schauseite konzipieren. Er bestimmte, aus welchem Winkel die Protagonisten betrachtet werden sollten.¹³¹ Auch von Johann Georg sind Werke erhalten, bei denen er die Krippenfiguren am Boden befestigte. Alle oder einige Figuren der Gruppen der „Beschneidung Christi“, der „Hochzeit zu Kana“ und des „zwölfjährigen Jesus im Tempel“¹³² der Kematener Kirchenkrippe wurden am Untergrund festgemacht. Bei der „Anbetung der Hirten“ und der „Anbetung der Könige“ entschied er sich jedoch für seine bevorzugte Darstellungsform mit frei verstellbaren Einzelfiguren.

Alle Figuren der Altmünsterer Krippe sind frei beweglich. Jedes Jahr wurden sie zu Weihnachten in der Kirche aufgestellt und zu Maria Lichtmess („Fest der Darstellung des Herrn“ am 2. Februar) wieder abgebaut. Johann Georg musste sich darauf verlassen,

¹³¹ Die Pramer „Anbetung der Könige“ weist heute wahrscheinlich nicht mehr die ursprüngliche Aufstellung auf- ein Foto von 1910 zeigt eine andere Aufstellung der äußeren Figuren. Weiters sind Dübellöcher in der Holzplatte zu erkennen, die auf eine andere Anordnung der Figuren hinweisen.- Vgl. Bauböck 1965, S. 12.

¹³² In der Gruppe des „12-jährigen Jesus im Tempel“ wurden nur drei Figuren am Untergrund befestigt.

dass seine Kunstauffassung von den Aufstellern der Krippe verstanden wird. Doch der Schein, dass die Aufstellung der Figuren vollkommen den Besitzern der Krippe oder dem Messner überlassen wird, trägt. Johann Georg Schwanthaler gestaltete den Großteil der Figuren auf eine Schauseite. Nur wenige Figuren sind gänzlich vollplastisch gedacht. Der Künstler bestimmte so die Aufstellungsrichtung der Figuren sehr subtil mit. Die Zusammenstellung der Figuren, ihre Anordnung und Entfernung bleiben jedoch dem Aufsteller überlassen. Bestimmte Figuren können auch in verschiedenen Gruppen aufgestellt werden. So entstehen sehr unterschiedliche Szenarien. In der Beschreibung der Altmünsterer „Flucht nach Ägypten“ von Kastner aus dem Jahre 1947 findet man dort noch die Apfelmagd und den Schalmei blasenden Hirten.¹³³ Auch Kühe und Schafe wurden in dieser Gruppe aufgestellt. Die Darstellung wirkt dadurch sehr volkstümlich und ist den Ebenseer Landschaftskrippen ähnlich. Wenn man die Darstellung der Flucht von Johann Peter und die restlichen Gruppen von Johann Georg betrachtet, kommt man zu dem Schluss, dass dies wohl nicht die gewünschte Komposition des Künstlers war. Er war stets auf die höfische Wirkung seiner Krippen bedacht (mit Ausnahme der Gruppe der „Anbetung der Hirten“).

Bei Johann Georg wirkt es in der Zusammenstellung teilweise so, als würde jede Figur für sich alleine stehen. Sie wirken teilweise in sich versunken oder mit einer bestimmten Tätigkeit beschäftigt, als ob sie von ihrer Umwelt keine Notiz nehmen würden. Das hängt wahrscheinlich damit zusammen, dass Johann Georg die Krippenfiguren wie Einzelstudien behandelte.

Vergleicht man die Darstellungen der „Hochzeit zu Kana“ aus Pram und aus Kematen, deren Kompositionen ähnlich sind, wird deutlich, wie sehr Johann Georg jede Figur als Einzelfigur sieht. Johann Peter profitiert in der Darstellung davon, dass er die Komposition bestimmen kann. Die Figuren wenden sich einander zu, der Schein von Gesprächen wird erweckt. Es wirkt, als hätte sich Johann Peter auch intensiv mit der Blickrichtung der Figuren auseinandergesetzt. Einige Teilnehmer des Mahles blicken auf Jesus, andere lauschen dem Gespräch des Sitznachbars. Auch Johann Georgs Figuren artikulieren heftig, aber trotzdem wirken sie wie Einzelfiguren, die in einer Gruppe aufgestellt wurden. Es wirkt, als nähmen sie keine Notiz von der Gruppe.

In den meisten Gruppen des Pramer Krippenwerks betonte Johann Peter der Ältere die Mittelachse. Dadurch wirken die Kompositionen sehr harmonisch. Nur die „Flucht nach

¹³³ Vgl. Kastner 1947, S. 325.

Ägypten“ ist nicht auf die Mitte konzipiert. Hier ordnete er die Figuren schwungvoll von rechts nach links ziehend an. In der Altmünsterer Krippe von Johann Georg findet man dieselbe Anordnung. Auch die Darstellungen des „Bethlehemitischen Kindermordes“ sind aufs Engste verwandt. Die beiden Künstler verwendeten für diese Szenen wahrscheinlich die gleichen Skizzen von Johann Franz Schwanthaler (siehe unten). Die Schwanthaler hielten an bestimmten Darstellungsarten fest und verwendeten sie über mehrere Generationen hinweg.

In Gallspacher und Linzer Privatbesitz sind zwei Weihnachtsreliefs mit der „Anbetung der Hirten“ von Johann Peter dem Älteren Schwanthaler erhalten (Abb. 45/46). Das Linzer Relief wirkt in der Ausarbeitung kleinteiliger und reifer und ist vor das Gallspacher Relief zu datieren. Die Komposition der Bildwerke entspricht der Kögl-Krippe. Von dem kniendem Hirten links, über den Kopf der Madonna bis zum Satteldach zieht sich eine Schräge, die in den Wolken wiederholt wird. Vom knienden Hirten auf der rechten Seite (Linie zwischen Arm und Kopf) über Josefs Kopf zieht sich eine Linie, die sich in der Figur des liegenden Christusknaben wiederholt. So entsteht eine harmonische, aber auch sehr bewegte Komposition, die ihren Fluchtpunkt rechts über dem Satteldach einnimmt. Die knienden Hirten und das Haupt der Maria bilden ein Dreieck. In der Kögl-Krippe haben die Hirten ihre Stäbe abgelegt, wodurch dieses Dreieck betont wird. Die vorher entstandene „Anbetung der Hirten“ aus Pram hingegen weist noch kein Stallgehäuse auf. Die beiden Hirten auf der linken Seite wenden sich nicht zueinander, sondern blicken zum Hauptgeschehen in die Mitte. Durch die Blickrichtung nehmen die zwei Figuren an der Komposition teil, ansonsten würden sie nicht damit zusammenhängen. Bei Johann Peter kommt es manchmal vor, dass kein formaler Zusammenhang der Figuren existiert und sie nur durch die Blickrichtungen zusammenhängen (vgl. „Bethlehemitischer Kindermord, Pramer Krippenwerk“).¹³⁴

6.3.Fassung

Die Überlebensdauer einer Holzfassung obliegt größtenteils ihrer Grundierungsschicht. Da Holz richtungsabhängige Inhomogenität aufweist, ist die Anbringung dieser Schicht

¹³⁴ Vgl. Oberwalder 1974b, S. 4.

notwendig.¹³⁵ Auf die meist graue Grundierung folgen Pigmente und Bindemittel, die in mehreren Schichten aufgetragen werden.¹³⁶ Bei Altaraufträgen hatte der Fassmaler genau wie Thomas Schwanthaler genaueste Instruktionen. So heißt es in den Rieder Altarbauverträge über die Aufsatzgruppe des Altares von Zell am Pettenfirst: „*Das Frauenbild in dem obern Corpus ganz verguldet, das Nacket natürlich, das Futter blau. Den knieenden König rot lasiert, das übrige verguldet, außer das Nacketen, Josef verguldet, das Futter Purpur. Der Mohr verguldet, das Futter feuerfarb. Den hintern König verguldet, grün lasiert [...]*“.¹³⁷ Der Maler Josef Koch musste sich an diese Vorgaben halten. Fassmaler und Bildhauer wurden gleichrangig angesehen und ihnen wurde im Normalfall auch dieselbe Summe ausbezahlt.¹³⁸ Die Fassung der Figuren der Aufsatzgruppe des Altares von Zell am Pettenfirst stellt sich in die Tradition der „Edelstein-Fassungen“, die seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sehr beliebt waren.¹³⁹ Auch Nikolaus Grabner fasste die Schreinfiguren des Gmundner Altares in Edelsteinfarben. Die Gesichter der Madonna und des Kindes litten unter zahlreichen Restaurationen und sind heute nicht mehr in der ursprünglichen Fassung erhalten.

Johann Peter der Ältere Schwanthaler verzichtete bei seinen Krippendarstellungen in Pram und bei der Kögl-Krippe auf eine farbige Fassung. Viele seiner Werke sind ungefasst. Die Ausarbeitung von Details wie Augenbrauen, Augen und Ähnlichem musste von Johann Peter selbst behandelt werden. Bei gefassten Krippen werden solche Feinheiten oft vom Fassmaler bestimmt. Die Garstener Krippe von Marian Rittinger, die um 1705 entstand, ist ebenfalls ungefasst (Abb. 47). Dieser Künstler hat das Werk Johann Peters beeinflusst, und vielleicht war dessen Krippe auch ein Anstoß, auf die Fassung zu verzichten.

So wichtig für Johann Peters Krippenfiguren die Farblosigkeit ist, so wichtig ist die farbige Fassung für die Werke von Thomas und Johann Georg. Bei den Gmundner Schreinfiguren hält man sich an die Regeln des Barocks. Johann Georg und Johann Peter arbeiteten jedoch ungefähr zur selben Zeit und hatten denselben Ausgangspunkt. Auch die Vorliebe für gefasste Krippenfiguren (viele seiner Reliefs sind ungefasst) deutet wieder auf die Erzählfreudigkeit des Künstlers hin. Durch die Farbe erscheinen die Plastiken „lebendiger“ und „natürlicher“. Die Farbe wirkt bei einigen

¹³⁵ Vgl. Koller 1974, S. 218.

¹³⁶ Vgl. Koller 1974, S. 205.

¹³⁷ Bauböck 1965a, S. 15.

¹³⁸ Der Faßmaler bekam das Doppelte, weil er das Material besorgen musste- Vgl. Koller 1974 S. 188.

¹³⁹ Vgl. Koller 1974, S. 194.

Krippenfiguren von Johann Georg verunklarend und sehr dick aufgetragen, was teilweise auch mit Übermalungen und schlechter Restauration zusammenhängt.

6.4. Material

Die Beschaffenheit und die Überlebensdauer einer Kleinfigur hängen vor allem von der Wahl des Schnitzholzes ab. Ahornholz ist gegenüber Lindenholz schwerer zu schnitzen, es ist jedoch resistenter gegenüber Anobien.¹⁴⁰ Thomas Schwanthaler entschied sich bei der Dreikönigsdarstellung in Zell am Pettenfirst für dieses Holz. Auch Johann Georg Schwanthaler wählte für die Krippen in Altmünster und Obergrünburg Ahornholz. Für die Krippe in Kematen verwendete er das leichter zu bearbeitende Lindenholz. Johann Peter der Ältere Schwanthaler verwendete für seine Krippenfiguren hauptsächlich Lindenholz (Kögl-Krippe, Pramer Krippenwerk). Auch die Schreinfiguren des Gmundner Hochaltares sind aus Ahornholz.

Linden- und Zirbenholz war bereits seit dem frühen 17. Jahrhundert sehr verbreitet. Unter dem Künstler Hans Degler und seinen Anhängern verbreitete sich dann auch das Ahornholz.¹⁴¹

Neben vollplastischen Holzfiguren gab es noch eine Reihe anderer Materialien, die zur Erschaffung von Krippenfiguren benutzt wurden. Im oberen Innviertel war die Tradition der bekleideten „Krippenpuppen“ sehr lange lebendig. Die Köpfe und Hände der Figuren wurden aus Wachs bossiert oder aus Holz geschnitzt, die Gewänder meist mit Watte ausgestopft.¹⁴² Aus dem frühen 18. Jahrhundert stammen zahlreiche Krippen mit solchen bekleideten Figuren. Auch Ton diente als Material für Krippenfiguren. Die sogenannten „Loahmmandln“ wurden mithilfe von Holzmodellen gepresst und wurden vor allem in der Viechtau hergestellt.¹⁴³

¹⁴⁰ Vgl. Koller 1974, S. 190.

¹⁴¹ Vgl. Koller 1974, S. 189.

¹⁴² Vgl. Assmann 2003, S. 55.

¹⁴³ Vgl. Assmann 2003, S. 77.

6.5. Ikonografie

Thomas Schwanthaler musste bei seinen Gruppendarstellungen in Zell am Pettenfirst und in Gmunden auf Figuren verzichten, die bei dieser Szene nicht unbedingt notwendig sind. Er beschränkte sich auf die drei Könige, den heiligen Josef und die Madonna mit dem Kind. Diverse Nebenfiguren wie Dienerschaft der Könige oder Tierdarstellungen ließ er weg. Dabei hielt er sich an seine Auftraggeber, leider kann man nicht darauf schließen, wie eine vollständige Weihnachtskrippe von ihm ausgesehen hätte.

Johann Peter der Ältere Schwanthaler konzentrierte sich auf das Wesentliche. In der Gruppe der „Anbetung der Heiligen Drei Könige“ des Pramer Krippenwerkes stellte er zwar Pferde und Diener dar, doch der Akzent liegt eindeutig auf der Hauptgruppe. Auch in der „Anbetung der Hirten“ verzichtete er auf eine figurenreiche Darstellung. Die Gruppe besteht aus acht Personendarstellungen und einigen Tierdarstellungen. Zwei Figuren weisen Parallelen zur Volkskunst auf. Der Hirte auf der linken Seite, der ein Lamm in Händen hält, wird im Volksmund als „Lamplträger“ bezeichnet und auch der kniende Hirte mit den zwei Weisethennen im Korb ist in volkstümlichen Krippen zu finden („der Naz mit der Henn“). In der Kögl-Krippe, die der Pramer „Anbetung der Hirten“, wie bereits besprochen, sehr ähnlich ist, hat Johann Peter mehrere Elemente aus der Volkskunst übernommen. Auch hier kommen der „Lampltroger“ und der Hirte mit den Weisethennen wieder vor. Der Gloriaengel mit dem Kind unter dem Arm ist eine „Übernahme“ des „Våda lå mi a mitgeh“ aus der volkstümlichen Krippenkunst. Im Gegensatz zum Pramer Krippenwerk sind in der Kögl-Krippe auch ein Stallgehäuse, zwei Täubchen am Dach, ein Ochs und ein Esel vorhanden. Sie wirkt gegenüber dem Pramer Krippenwerk in ihrer biblischen Strenge etwas aufgelockert und lässt manche Elemente aus der Volkskunst zu. Die Figuren wirken durch die feine Ausarbeitung jedoch sehr profan und nicht wie Hirten, die von der Arbeit am Feld zur Krippe eilen.

Auch in der Gruppe der „Beschneidung Christi“ übernimmt Johann Peter Schwanthaler eine volkstümliche Krippenfigur und verändert sie zu seinen Zwecken. Der Mann mit edlem Gewand und dem Kind an der Hand erinnert an den „Våda lå mi a mitgeh“, der normalerweise in der „Anbetung der Hirten“ dargestellt wird. Hier tritt er nicht wie üblich als Hirte, sondern als adeliger Herr auf und wurde in eine andere Szene gestellt. Nicht nur diese Figur, sondern auch die meisten anderen Figuren im Pramer

Krippenwerk wirken sehr „höfisch“. Darin unterscheidet sie sich sehr stark von volkstümlichen Krippen. Mit der Gruppe der Musikanten, die wohl nicht von Johann Peter selbst geschaffen wurde, jedoch dieselbe Kunstauffassung verspüren lassen, beinhaltet das Pramer Krippenwerk die Darstellung eines profanes Themas, das auch ohne der Krippe existieren könnte.

Johann Georg Schwanthaler hingegen stellt sich vor allem in der Gruppe der „Anbetung der Hirten“ in die Tradition der volkstümlichen Ikonografie. Seine Altmünsterer Krippe wird auch als „Mutterkrippe des Salzkammergutes“ bezeichnet. Der Künstler überfüllt die Szenen mit Figuren, sie wirken beinahe rahmensprengend. In der „Anbetung der Hirten“ übernimmt er den „Våda lå mi a mitgeh“, die „Apfelmagd“, den „Blinden“, den „Rüapl mit dem Milchkrug“ und weitere Figuren. Bei einigen Figurenrollen ist nicht klar, ob sie bereits vor Johann Georg existierten. Er war ein sehr experimentierfreudiger und offener Künstler. Davon zeugen die mechanische Krippe im oberösterreichischen Landesmuseum und die Orientierung aus verschiedenen Umfeldern. So ist zu vermuten, dass er mehrere Figuren bzw. Charaktere selbst „erfunden“ hat. Das ist natürlich mit einem gewissen Risiko verbunden, dem sich Krippenschnitzer auch heute noch stellen müssen - kommen die Figuren beim Publikum an und werden sie richtig verstanden?

Während er in der Gruppe der „Anbetung der Hirten“ und teils auch in der „Anbetung der Könige“ sehr viele volkstümliche und neue Typen aufnimmt, beschränkt er sich bei den restlichen Gruppen größtenteils auf die Personen, die in der Bibel vorkommen. Die „Anbetung der Hirten“ bietet auch in volkstümlichen Krippen den Raum, in dem der Künstler am fantasievollsten sein kann. Bei den restlichen Gruppen wird auch in den volkstümlichen Krippen meist auf viele Nebendarstellungen verzichtet.

6.6. Einbeziehung des Betrachters in das Werk

Die erhaltenen Weihnachtsdarstellungen von Thomas Schwanthaler sind Altarfiguren. Dadurch werden sie zu anbetungswürdigen Figuren erhoben und vom Betrachterraum getrennt. Die Figuren des Melchior und Caspar öffnen die Gruppe zur Kirche hin und geben den Blick zur Madonna und dem Kind frei. Der Betrachter wird dadurch eingeladen, sich der Anbetung anzuschließen und somit Teil des Geschehens zu werden. Durch die Lebensgröße der Skulpturen wird dieser Eindruck verstärkt. Hier hat man

wirklich das Gefühl, es handle sich bei der Darstellung um ein „eingefrorenes Weihnachtstheater“, das dem Betrachter das Geschehen näherbringen soll, und ihn bis zu einem gewissen Grade auch teilnehmen lässt.¹⁴⁴ Durch den Altar wird er sich jedoch bewusst, dass die Hauptfiguren anbetungswürdig sind. Der Raum, in dem sich der Betrachter befindet, wird zum Zuschauerraum „degradiert“.

Bei den kleinformatischen Krippen ist es im Grunde dasselbe. Ziel der Krippen ist es, dem Betrachter die Weihnachtsgeschichte so nahe wie möglich zu bringen. Rudolf Berliner beschreibt diesen Prozess der inneren Teilnahme am Weihnachtswunder als Meditation.¹⁴⁵ Damit das gelingt, ist es wichtig, die Krippe so „natürlich“ wie möglich zu gestalten, was temporär und regional sehr unterschiedlich sein kann.¹⁴⁶ Ein weiterer wichtiger Punkt ist die Tiefendimension. Meist blickt der Betrachter von einem höheren Punkt auf die Krippe, und er hat Überblick über die gesamte Szene. Johann Georg und Johann Peter Schwanthaler bedienen sich unterschiedlicher Ausstellungsarten der Krippen.

Die Krippen von Johann Peter Schwanthaler sind bühnenartig aufgebaut, was an die Figuren der Aufsatzgruppe der Pfarrkirche von Zell am Pettenfirst erinnert. Durch den Kasten, in der die Gruppen zu bestimmten Zeiten aufgestellt werden, wird die Bühnenhaftigkeit noch verstärkt. Die Bezeichnung „gefrorenes Theater“ trifft auf die Krippenwerke von Johann Peter noch stärker zu als auf die von Thomas. Die Krippe hat ihren bestimmten Platz und kann nicht erweitert werden. Der Künstler setzte sich auch in Reliefs mit dem Thema auseinander, was auch noch in seinen vollplastischen Ausarbeitungen zu spüren ist. Der Betrachter nimmt an der Szene bei Johann Peter nicht direkt teil, er darf dem „Schauspiel“ nur beiwohnen. Es sind Ähnlichkeiten mit Krippen von zeitgenössischen bzw. älteren Künstlern zu erkennen. Die Garstener Krippe Marian Rittingers weist einen ähnlichen Aufbau auf. Dieser Künstler schuf in Garsten Werke für Steyr und den Traungau und wirkte vorbildhaft auf Johann Peter den Älteren. Die Konzentration liegt bei Johann Peter auf der künstlerischen Wiedergabe des Geschehens.

Bei Johann Georg hingegen werden die Krippenfiguren quasi im Betrachterraum aufgestellt. Natürlich sah die ursprüngliche Aufstellung der Krippe anders aus als sie heute erscheint. Die Gruppen der Krippe wurden früher am linken Seitenaltar zu den

¹⁴⁴ Den Begriff „gefrorenes Theater“ verwendete Rudolf Berliner- Vgl. Berliner 1955, S.73.

¹⁴⁵ Vgl. Berliner 1955, S. 14.

¹⁴⁶ Vgl. Berliner 1955, S. 13.

bestimmten Feiertagen aufgebaut. Durch die Altarform denkt man unweigerlich an Thomas Schwanthalers Krippendarstellungen. Man muss sich bewusst sein, dass die Künstler die Krippen für die Aufstellung am Altar schufen. Durch das Kleinformat bot sich Johann Georg die Möglichkeit, mehrere Figuren weitläufiger darzustellen. Dadurch fühlt sich der Betrachter vom Geschehen „umschlossen“ und nimmt direkt daran teil. Bei der heutigen Aufstellung wird dieser Effekt noch verstärkt, da die Gruppen an drei Seiten eines Raumes ausgestellt werden. Die Natürlichkeit der Krippen fängt er durch die Weiträumigkeit und durch die Darstellung von Figuren aus dem alltäglichen Leben ein. Dem Betrachter bietet sich so auch die Chance, sich mit den Dargestellten zu identifizieren.

6.7. Modelle und Skizzen

Man kann davon ausgehen, dass der Werkstattbetrieb das wichtigste Medium des Austauschs zwischen den Generationen war. Man orientierte sich an Krippenfiguren der Familienmitglieder, die bereits existierten, und schuf nach deren Vorbild ähnliche Werke.

Heute existieren fast keine plastischen Modelle für jegliche Werke der Schwanthaler, es ist jedoch wahrscheinlich, dass welche benützt wurden. Bei Werken von Künstlern aus verschiedenen Generationen wurde dasselbe Modell benützt.¹⁴⁷ Auch Skizzen wurden oft von mehreren Künstlern derselben Familie als Vorlage genutzt.

6.7.1. Werkstattbetrieb

Thomas Schwanthaler ist der erste für uns künstlerisch greifbare Schwanthaler. Bereits er erlernte das Bildhauerhandwerk von seinem Vater Hans Schwabenthaler. Auch in den folgenden Generationen sollte ein reger Austausch zwischen den Angehörigen der Familie unterschiedlichen Alters stattfinden. Die Werkstatt wurde wie erwähnt von dem jeweils „begabtesten“ Sohn, nicht, wie man meinen könnte, vom ältesten übernommen. Das hieß jedoch nicht, dass die anderen Söhne, die ebenfalls das Bildhauerhandwerk erlernten, einen geringeren Beitrag zur Werkstatt lieferten. Für die Söhne war es

¹⁴⁷ Vgl. Oberwalder 1974a, S. 86.

zweckmäßig der beste Entschluss, den väterlichen Beruf zu erlernen.¹⁴⁸ Jedes Mitglied der Werkstatt übernahm bestimmte Aufgaben. Da vor allem Kirchenkrippen meist sehr große Aufträge waren, beteiligte sich häufig die gesamte Werkstatt. So sind oftmals unterschiedliche Stile in einer Krippe zu erkennen.

Durch diese engen Verflechtungen unter den Mitgliedern und dem Erlernen des Handwerks beim Vater oder bei einem anderen Verwandten¹⁴⁹ kommt es sehr oft zu Schwierigkeiten in der Datierung und Zuschreibung der Werke. Nur sehr selten wurden Werke signiert und datiert. Das hängt auch damit zusammen, dass sich viele Mitglieder selbst als „Handwerker“ und nicht als „Künstler“ sahen.¹⁵⁰ Johann Peters Signaturen zeugen von großem Selbstbewusstsein, das seine Familienmitglieder noch nicht aufwiesen. Er ist der Einzige, von dem signierte Plastiken erhalten sind.¹⁵¹ Doch selbst signierte Werke können für Verwirrung sorgen. Wie bereits besprochen, galt die mit „JPS“ signierte Kögl-Krippe lange Zeit als Werk von Johann Peter dem Jüngeren Schwanthaler, da er dieselben Initialen wie sein Vater hat. Durch Vergleiche mit anderen Werken von Johann Peter dem Älteren wird deutlich, dass der Großteil der Figuren aus seiner Hand stammt. Einige tragen jedoch Stilmerkmale, die nicht auf den Vater sondern auf andere Mitarbeiter hindeuten. Dazu gehören die äußeren Figuren der „Anbetung der Könige“ (Rossbändiger), die Diener in der „Hochzeit zu Kana“ und die Musikanten. Eine Zuschreibung an Johann Peter dem Jüngeren ist jedoch nicht möglich, da zu wenige Vergleichsbeispiele dieses Künstlers vorhanden sind. Die Figuren können auch von anderen Mitarbeitern oder Schülern Johann Peter des Älteren stammen.

Johann Georg arbeitete wahrscheinlich in der Werkstatt seines Onkels in Ried, bevor er 1765 nach Gmunden ging. Durch seine Lernzeit übernahm er die Art der Ausarbeitung der Figuren. Auch in Johann Georgs Gmundner Werkstatt herrschte eine rege Zusammenarbeit. Johann Georg ist der Schwanthaler, von dem die meisten Krippenfiguren und Kleinkunstwerke erhalten sind. Er hat sehr viele Aufträge für Krippen angenommen und seine Kirchenkrippen weisen die höchste Figurenanzahl aller erhaltenen Schwanthaler-Krippen auf. Die Mitarbeit der Werkstatt war unabdingbar. Die Figuren einer Krippe erscheinen deshalb manchmal sehr unterschiedlich in Qualität und Erscheinungsart („Anbetung der Hirten“, „Darbringung im Tempel und

¹⁴⁸ Vgl. Oberwalder 1974a, S. 85.

¹⁴⁹ Matthias Schwanthaler lernte zum Beispiel bei seinem Bruder Thomas- Vgl. Oberwalder 1974a, S. 146.

¹⁵⁰ Vgl. Koller 1974, S. 188.

¹⁵¹ Vgl. Koller 1974, S. 188.

Beschneidung“ der Altmünsterer Krippe). Wahrscheinlich wurden einige Figuren auch erst später hinzugefügt.

Bei Johann Georg und Johann Peter dem Älteren beschränken sich die Stilähnlichkeiten auf Kleinkunstwerke (Krippenfiguren, Taufgruppen und Reliefs). Ein starker Austausch ist zu erkennen. Beide lernten bei Johann Franz Schwanthaler und Johann Peter war später wohl auch eine Lehrperson für seinen Neffen. Obwohl die künstlerische Qualität bei Johann Georg in den Hintergrund trat, war er bei seinem Onkel sehr hoch angesehen. Das wird durch die Tatsache bestätigt, dass dieser seinen Sohn Franz Jakob zur Lehre nach Gmunden schickte.¹⁵² Dieser hat wiederum die Kunstauffassung von Vater und Onkel aufgenommen und daraus seinen eigenen Stil kreiert. Der Faltenstil erinnert an Johann Peter, die Figuren wirken jedoch robuster und bewegter.¹⁵³

6.7.2. Reliefarbeiten

Von Thomas Schwanthaler sind mehrere Reliefs erhalten, jedoch keines, das ein Weihnachtsmotiv zeigt, das auch von Johann Peter oder Johann Georg in Form von Reliefs oder vollplastischen Weihnachtskrippen aufgegriffen wurde. Auf einem ungefassten Relief aus Birnholz, das die „Ruhe auf der Flucht“ zeigt und sich heute im Augustinerchorherrenstift in St. Florian befindet, ist derselbe Marien-Typus wie in Gmunden anzutreffen (Abb. 48). Die sitzende Madonna, der das Gewand über die Beine fällt, wurde ähnlich gestaltet. Die Figuren des Altares von Gmunden haben Johann Peter und Johann Georg jedoch im Original gesehen und die Krippenfiguren direkt danach gestaltet. Die Ausarbeitung der Reliefs von Johann Georg und Thomas ist sehr ähnlich. Ein Holzrelief mit dem Thema „Anbetung der Hirten“ von Johann Georg Schwanthaler, das sich heute im Zisterzienserstift in Schlierbach befindet, wird auf 1777 datiert (Abb. 49).¹⁵⁴ Das querformatige Werk ist ungefasst. Am Sockelrand, auf dem die Krippe Jesu steht, findet sich die Inschrift „*Joh. Georg Schwandaller Invent*“. Vor einer Bogenarchitektur sind auf der linken Seite die Madonna, die gerade das Kind zudeckt, der heilige Josef, sowie Ochs und Esel zu sehen. Die Szene wird oben mit einem

¹⁵² Vgl. Oberwalder 1974a, S. 160.

¹⁵³ Vgl. Oberwalder 1974a, S. 160.

¹⁵⁴ Es ist das Gegenstück zu einem Relief das die „Herabkunft des hl. Geistes“ zeigt, das die Inschrift „Joh. Georg Schwandaller . Inventor 777“ trägt- Oberwalder 1974a, S. 180.

Satteldach, auf dem zwei Täubchen sitzen und auf der Seite durch eine abgebrochene Säule abgeschlossen. Auf der rechten Seite werden vier Hirten dargestellt. Einer von ihnen hat sich bereits zur Anbetung niedergekniet, einer trägt ein Schaf auf seinen Schultern und hebt den Hut. Den Hirten rechts sieht man nur mit Kopf und Hand vor der Mauer hervorlugen. In der Mitte blickt ein fünfter Hirtenjunge durch ein Fenster der Bogenarchitektur, über ihm schwebt der Gloriaengel mit Spruchband. Vergleicht man das Relief mit den bereits erwähnten Weihnachtsreliefs von Johann Peter dem Älteren in Linz und Gallspach (Abb. 45/46) fallen einige Ähnlichkeiten auf, wie das Satteldach mit den Täubchen (Täubchen nur in Gallspach) und die Wolken, auf denen der Gloriaengel platziert ist. Wie auch bei den dreidimensionalen Krippen wirken die Reliefs bei Johann Georg von Figuren überfüllter als bei Johann Peter dem Älteren. Die Darstellung wirkt durch die Bekleidung der Figuren und die Architektur im Hintergrund volkstümlich.

Ein ähnliches Holzrelief von Johann Georg befindet sich heute im Besitz der Benediktinerabtei im Stift Kremsmünster (Abb. 50). Da es sich hierbei um eine hochformatige Darstellung handelt, wirkt sie noch gedrungener als beim Relief aus Schlierbach, obwohl dort mehr Figuren vorkommen. Auf dem Sockel, an dem sich Josef abstützt, ist die Inschrift „*Jo. Georg Schwandaller sculpsit et invenit*“ zu lesen. Der kniende Hirte wurde hier zu einer Rückenfigur und der Gloriaengel wurde zu einem Putten. Vergleicht man die Ausarbeitung der Figuren beider Reliefs mit Johann Georgs Krippenfiguren, wird ersichtlich, dass er sich bei Zweiterem stärker an seinem Onkel Johann Peter orientiert. Die Gesichter der Relieffiguren wurden breiter und „rustikaler“ ausgearbeitet. Er charakterisiert hier die Figuren noch um einiges mehr als in seinen Krippen. Die Madonna aus dem Kremsmünsterer Relief bildet gewissermaßen eine Ausnahme. Mit ihrem schmalen Gesicht, den ovalen und nach unten weisenden Augen und der typischen Nasen-Stirnpartie ist sie den Figuren von Johann Peter sehr nahe.

Im Stift Kremsmünster befindet sich ein Relief von Johann Georg Schwanthaler, das die „Anbetung der Heiligen Drei Könige“ zeigt (Abb. 51). Das Relief ist nicht signiert, nach Stiftstradition stammt es aber von Johann Georg.¹⁵⁵ Mit dem Vergleich der signierten Reliefs scheint die Autorschaft des Künstlers gesichert. Es weist dieselben klassizistischen Züge und denselben Grad der Loslösung der Figuren vom Hintergrund auf. Wie bei der Darstellung der Szene „Anbetung der heiligen drei Könige“ in seinen

¹⁵⁵ Vgl. Baumgartner 2000, S. 131.

vollplastischen Krippendarstellungen orientiert er sich auch hier wieder an den Schreinfiguren des Gmundner Hochaltares von Thomas Schwanthaler. Vor einer Bogenarchitektur (perspektivisch nicht ganz richtig) befinden sich auf der rechten Seite die Madonna mit dem auf ihrem Schoß stehenden Kind und dahinter Josef, der ebenfalls steht. Die drei Könige sind sehr bewegt in die Richtung der Heiligen Familie dargestellt. Das Relief wirkt sehr unruhig, durch die Anordnung der Köpfe entsteht ein Auf und Ab. Die in Johann Georgs Reliefs Dargestellten machen einen ruhigeren Anschein als seine Krippenfiguren. Sie wirken nicht gleich stark bewegt. Es mutet an, als hätte Johann Georg die beiden Darstellungsmethoden für unterschiedliche Zwecke genutzt. In seinen Reliefarbeiten war der Künstler nicht derselbe Erzähler wie bei seinen Krippenarbeiten. Es lassen sich zwar ähnliche Gestaltungsmerkmale, wie etwa der Figurenreichtum finden, die „Geschichte“ verliert jedoch zugunsten der künstlerischen Gestaltung an Bedeutung. In den Reliefs arbeitete Johann Georg klassizistischer als bei den vollplastischen Krippenfiguren. Bei seinen vollplastischen Krippenarbeiten war Johann Georg nicht wie bei den Reliefs dazu gezwungen, die Perspektive darzustellen. Er konnte sich auf die Personen- und Tierstudien konzentrieren, ohne sie in den Raum einzubinden. Sie wurden zwar im Bewusstsein der weiteren Figuren geschnitzt, standen jedoch für sich selbst und waren meist weder vom Unter- noch vom Hintergrund und dem Umliegenden „abhängig“. Bei den Reliefarbeiten war diese Verbindung unumgänglich, und man erkennt in vielen Werken Schwächen bei der Darstellung der Perspektive.

Bei Johann Peter ist eine andere Situation anzutreffen. In seinen vollplastischen Krippendarstellungen sowie in seinen Krippenreliefs bedient er sich ähnlicher Mittel. Die Reliefs aus Gallspach und Linz ähneln der Kögl-Krippe. Johann Peter der Ältere hat sich für eine einzige Darstellungsweise entschieden und führt diese dann in beiden Medien gleich aus, wobei die Reliefs älter als die Krippe sind. Bei seinen Krippenfiguren merkt man durch die starke Bühnenhaftigkeit und die „Verankerung“ am Untergrund die Nähe zu den Reliefs. Auch in einer Arbeit, die die „Flucht nach Ägypten“ darstellt, und sich heute im Familienbesitz in Pramet befindet, wird Johann Peters Auffassung von „Relief“ und „Plastik“ deutlich (Abb. 52). Die Grenzen verwischen. Es handelt sich um einen 16,5 mal 11,5 Zentimeter großen Kasten, der mit einem Rocailleaufsatz geschmückt ist, und in dem Figuren befestigt wurden. Die Szene ist wieder an die Skizze von Johann Franz Schwanthaler angelehnt. Die Figuren sind

freistehende Figuren und nicht mit dem Hintergrund verbunden, doch der Betrachter blickt auf sie wie auf ein Relief. Dies erinnert an die Krippen, in denen Johann Peter die Figuren am Untergrund festmacht und somit eine bestimmte Aufstellung bestimmt.

Die Reliefarbeiten der Schwanthaler sind als eigenständige Arbeit und nicht als Modelle oder Studien für vollplastische Krippen zu sehen.

6.7.3. Skizzen

Schon Thomas Schwanthaler benützte Zeichnungen als Modelle und Anleitungen für diverse Plastiken. Michael Krapf bezeichnet seine Rötelzeichnungen aus dem Imster Skizzenbuch als „*dreidimensionale Bozzetti, die in die Fläche übersetzt werden*“.¹⁵⁶

Diese Zeichnungen können nur verstanden werden, wenn man sie als Teil des Werkstattbetriebes sieht. Das Imster Skizzenbuch beinhaltet Zeichnungen von Schwanthaler (signiert mit TS), die er seinem Schüler Andreas Thamasch aus Tirol nach Ende seiner Lehrzeit als „Geschenk“ übergab. Nach Thamaschs Tod wanderte das Buch in den Besitz seines Schülers Andreas Kölle.¹⁵⁷ Es gibt nur sehr wenige plastische Werke von Thomas Schwanthaler, bei denen eine Verbindung mit den Zeichnungen zu erkennen ist. Würde es sich bei den Zeichnungen tatsächlich um Skizzen für seine eigenen Werke handeln, so könnten diese nur aus seiner frühen Schaffenszeit stammen, aus der viele Arbeiten nicht mehr erhalten sind.¹⁵⁸

Dass auch Zeichnungen ihren Teil zum Austausch zwischen den Generationen beitrugen, bezeugen Skizzen (Federzeichnungen) von Johann Franz Schwanthaler, die sich heute im Besitz der Schwanthaler-Nachkommen in München befinden. Ein Blatt, das die „Anbetung der Könige“ zeigt, ist mit der Signatur „FS“ gekennzeichnet (Abb. 53). Auch Franz Mathias Schwanthaler, Sohn von Johann Franz, signierte mit diesen Initialen. Es ist jedoch unwahrscheinlich, dass die Zeichnungen von ihm stammen, da aus seiner Hand keine Kleinkunstwerke stammen. Nur zwei seiner Werke sind erhalten. Johann Franz hingegen dürfte auch einige Krippen angefertigt haben, von denen jedoch keine mehr erhalten ist. Im Kleinkunstwerk hat er sich bereits spezialisiert. Eine Kreuzigungsgruppe, die sich heute in der Österreichischen Nationalgalerie im Belvedere

¹⁵⁶ Krapf 1974, S.130.

¹⁵⁷ Vgl. Krapf 1974, S. 127.

¹⁵⁸ Vgl. Krapf 1974, S. 129.

befindet, weist bereits zu den hochqualitativen Kleinfiguren seines Sohnes Johann Peter.

Ein Blatt der Serie zeigt die „Flucht nach Ägypten“ (Abb. 54). Diese Skizze haben Johann Peter der Ältere und Johann Georg für ihre Krippen in Pram und Altmünster als Vorbild gedient. Es ist leicht möglich, dass der Vater bzw. Onkel, einem von beiden die Vorlage mitgab. Beide dürften die Skizze jedoch zumindest gesehen haben. Nur Details wurden geändert. Johann Georg stellt den heiligen Josef nicht mit Hut und Korb, sondern mit Stock und Heiligenschein dar. Johann Peter hält sich sehr genau an die Vorlage, erweitert die Szene jedoch um einen Engel, das Götzenbild und eine Palme (die hier notwendig ist, um die Putten zu befestigen).

In mehreren Blättern beschäftigte sich Johann Franz mit dem „Bethlehemitischen Kindermord“ (Abb. 55/56/57). Dabei handelt es sich um die Darstellung von Einzelgruppen, die Komposition wird nicht wie bei der „Flucht nach Ägypten“ festgelegt. Einige Gestalten werden von Johann Georg detailgetreu ins Plastische kopiert, während Johann Peter sie leicht abändert. Auf einer dieser Federzeichnungen, die den „Bethlehemitischen Kindermord“ betreffen, befindet sich die Inschrift „Thaißkirchen“, was darauf hindeutet, dass sie für eine Krippe im heutigen Taiskirchen (Bezirk Ried im Innkreis) gedacht waren.¹⁵⁹

Die Figuren des Blattes der „Anbetung der Heiligen Drei Könige“ entsprechen den Typen von Thomas Schwanthalers Darstellung am Hochaltar von Gmunden. Überspannt wird die Szene von einem Bogen, der mit zahlreichen Putten gefüllt ist. Einem Gloriaengel ähnlich, trägt der Putto in der Mitte ein Spruchband. Im Hintergrund ist ein Fenster zu sehen. Die Hauptfiguren von Thomas Schwanthaler werden um einen kleinen Jungen, der sich eher im Hintergrund auf der Ebene des Josef rechts vom Christuskind befindet, erweitert. Es könnte sich dabei um den Diener von einem der Könige handeln. Dieses Blatt wirkt anders als die Skizzen für die „Flucht nach Ägypten“ und den „Bethlehemitischen Kindermord“. Die Figuren sind gleich skizzenhaft, dennoch sind malerische Elemente zu erkennen. Manche Konturen werden verwischt (kniender König, Linie zwischen Maria und Kind, Putten). Weiters ist es die einzige Zeichnung dieser Reihe, die mit einer Signatur versehen wurde. Es ist das Blatt der Serie, das am meisten für sich steht. Natürlich handelt es sich dabei auch um eine Skizze, aber der Grad der Eigenständigkeit ist bereits weiter fortgeschritten.

¹⁵⁹ Vgl. Bauböck 1965, S. 10.

Das Pramer Krippenwerk und die Kirchenkrippen von Johann Georg Schwanthaler sind sich auch in den übrigen Gruppen sehr ähnlich. Es ist möglich, dass Skizzen für den „zwölfjährigen Jesus im Tempel“, die „Hochzeit zu Kana“ sowie die „Beschneidung Christi“ existierten. Im Pramer Krippenwerk und in den Krippenwerken von Altmünster bzw. Kematen sind sich diese Gruppen sehr ähnlich.

Von Johann Peter Schwanthaler dem Älteren sind im Stadtmuseum München zwei Zeichnungen erhalten (Abb. 58/59). Eine Rötelzeichnung zeigt die Heilige Familie bei der Rückkehr von Ägypten. Die Figur des heiligen Josef erinnert mit dem Stab auf der Schulter und dem abgenommenen Hut an Hirtendarstellungen aus Krippen. Auch bei der Darstellung der Madonna sind Ähnlichkeiten zu erkennen. Ihr Gesicht, das im Profil wiedergegeben ist, wirkt sehr anmutig und ist idealisiert. Maria und Josef bewegen sich nach rechts, in ihrer Mitte führen sie das Jesuskind. Über der Szene schweben drei Putten in den Wolken und im Hintergrund sind Landschaftselemente angedeutet. Die zweite Rötelzeichnung von Johann Peter dürfte wie die erste um 1760 entstanden sein und zeigt einen Frauenkopf (vermutlich Maria). Es ist eindeutig, dass es sich hier nicht wie bei den Federzeichnungen von Johann Franz um Skizzen bzw. Vorzeichnungen handelt. Die Zeichnungen wurden nicht als Vorlage für dreidimensionale Plastiken angefertigt, sondern sind als eigenständiges Werk zu betrachten. Die Zeichnungen wurden auch nicht von Künstlern der folgenden Generationen aufgegriffen.

Es existieren also einerseits Skizzen von Johann Franz Schwanthaler, die wahrscheinlich ihm selbst (Taiskirchen) und später auch seinen Nachfolgern dienten. Sie wurden als Medium, das bestimmte Darstellungstypen erfolgreich vermitteln kann, verwendet. Auf der anderen Seite zeigen die Zeichnungen von Johann Peter Schwanthaler, dass die Beschäftigung mit dem Krippen- und Weihnachtsthema nicht nur auf plastische Weise erfolgte, sondern auch auf dem Gebiet der Zeichnung.

Für die Gruppe des „Bethlehemitischen Kindermordes“ in Altmünster schuf Johann Georg ein Modell aus Ton. Es ist in der originalen Fassung erhalten geblieben.¹⁶⁰ Dieses Modell ist etwas kleiner als die Figur später ausgeführt wurde und erinnert sowohl an Figuren der Kematener Krippe, als auch an Figuren des Gmundner Stadtmuseums. Das lässt darauf schließen, dass er sich sehr intensiv mit den Figuren auseinandersetzte.

¹⁶⁰ Vgl. Oberwalder 1974a, S.177.

7. Thomas Schwanthalers Krippendarstellungen als Ausgangspunkt für die folgenden Generationen und Einflüsse von außen

In den Krippen der Schwanthaler ist trotz aller Unterschiede ein roter Faden zu entdecken, der sich durch die verschiedenen Zeiten zieht. Den Ausgangspunkt bildet Thomas Schwanthaler, der in seiner Kunst den neuen Barockstil Italiens mit der traditionellen gotischen Schnitzkunst aus Österreich bzw. Süddeutschland verbindet. In Südtirol und Schwaben reifte der gotische Weihnachtsaltar aus, in Oberösterreich war dieser seit 1481 durch Michael Pachers Altar in St. Wolfgang vertreten (Abb. 6). In Oberösterreich folgten darauf sehr viele Altarflügel und Pedrellagruppen mit Krippendarstellungen wie zum Beispiel das Flügelrelief aus dem Kefermarkter Altar, der im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts entstand (Abb. 5).¹⁶¹

7.1. Die Darstellung der Heiligen Drei Könige in der Kunst und die Aufnahme von Thomas Schwanthaler

Die Darstellung der Heiligen Drei Könige, bzw. der drei Magier hat eine sehr lange Tradition. Die erste erhaltene Abbildung von anbetenden Magiern finden wir in der Katakomben S. Pietro e Marcellino bei Rom aus dem Beginn des dritten Jahrhunderts. Die Madonna ist im Dreiviertelprofil wiedergegeben und hält den Christusknaben in Händen. Zu ihrer Rechten und Linken steht je ein bartloser König. Die beiden Figuren wirken wie ein Spiegelbild. Diese Darstellung geht auf die altbabylonische Adorationsszenen zurück, in denen der Mond- oder Sonnengott ähnlich gewürdigt wurde.¹⁶² Lange Zeit wurden die Magier nur gemeinsam mit der Szene der Geburt Christi dargestellt, da bis ins Jahr 354 das Fest der Erscheinung des Herrn (Epiphanie) am selben Tag wie die Geburt Christi gefeiert wurde, nämlich am 6. Jänner. Die Magier wurden als drei gleich alte heraneilende Männer abgebildet. Nach 354 wurde die Anbetung der Magier immer mehr als eigenständiges Bildthema in Zyklen des Leben Jesu eingebunden, und auch die Szene der Sternerscheinung kommt als Darstellungsthema hinzu.

¹⁶¹ Vgl. Kastner 1964, S. 67.

¹⁶² Vgl. Kehrer 1909, S. 3.

Das Relief des Nordportales der Westfassade des Markusdomes in Venedig beinhaltet die erste uns bekannte Darstellung der Magier in unterschiedlichen Lebensaltern. Balthasar tritt als bärtiger alter Mann auf, Melchior als mittelalter und Caspar, der hier noch keine afrikanischen Gesichtszüge aufweist, wird als jüngster König dargestellt.¹⁶³ Um diese Zeit wurde auch damit begonnen, die Magier als Könige darzustellen. Auch auf der Monzeser Ampulle III aus dem zwölften Jahrhundert ist diese Differenzierung in den Lebensaltern zu erkennen, außerdem ist ein König bereits kniend wiedergegeben.¹⁶⁴ Diese grundlegenden Gestaltungselemente wurden in der Gotik übernommen. Am Baptisterium des Domes von Pisa, das Niccolo Pisano 1260 vollendete, sieht man zwei bärtige, kniende Könige und einen bartlosen, stehenden König, die ihre Gaben in Händen halten (Abb. 60). Das Kind sitzt auf dem Schoß der idealisierten und an die Antike erinnernden Madonna. Hinter ihr ist der heilige Josef zu erkennen, dessen Körper nur angedeutet ist und der nur zur Vervollständigung der biblischen Erzählung erscheint. Auf der linken Seite neben Maria ist ein Engel wiedergegeben, der den Königen den Weg zum Kind weist. Ab dem fünften Jahrhundert, wurde der Engel, der die Könige zum Stall in Bethlehem führte, geflügelt dargestellt.¹⁶⁵ Neben den Anbetungsdarstellungen in denen die Engel stehend und voranschreitend abgebildet wurden, existierten in der Gotik auch bereits Werke, in denen sie als schwebende Ganzfiguren dargestellt werden. Ein Beispiel hierfür bietet der Hochaltar der Pfarrkirche Gries bei Bozen aus dem Jahr 1475, in dem Michael Pacher den Engel mit dem Stern schwebend darstellt.¹⁶⁶ Daraus entstand später der Gloriaengel der Krippen, der meist in der „Anbetung der Hirten“ seinen Platz fand. In manchen Werken wurden die Gloriaengel auch als Ganzfigur auf einer Wolke dargestellt, wie es auch Johann Peter der Ältere Schwanthaler in der Kögl-Krippe tat.

Auch Martin Schongauer und Albrecht Dürer stellten die „Anbetung der heiligen Könige“ dar. Ihre Arbeiten waren durch zahlreiche Stiche und Kopien weit verbreitet und es ist leicht möglich, dass auch Thomas Schwanthaler sie gesehen hat. Vergleicht man eine Federzeichnung Albrecht Dürers, die sich heute in der Albertina befindet und 1524 entstanden ist mit den Figuren von Thomas Schwanthaler, wird bewusst, wie sehr sich auch Thomas Schwanthaler in die Bildtradition einordnet (Abb. 61). Auch er lässt

¹⁶³ Vgl. Kehrer 1909, S. 44.

¹⁶⁴ Vgl. Kehrer 1909, S. 50.

¹⁶⁵ Vgl. Kehrer 1909, S. 79.

¹⁶⁶ Vgl. Kehrer 1909, S. 79.

den alten König Balthasar vor der Madonna mit dem Kind niederknien, und die anderen zwei Könige stehen. Balthasar ist bei ihm jedoch keine Rückenfigur und Melchior und Kaspar wenden sich einander nicht zu. Trotzdem vermeint man vor allem in der Haltung des Melchior mit der ausladenden Armgestikulation Ähnlichkeiten zu entdecken.

Waltrude Oberwalder meint, dass die Schreinfiguren von Gmunden nach einem Gemälde geschaffen wurden und verweist dabei auf einen Stich nach Simpol.¹⁶⁷ Stiche dürften zwar wichtig für Thomas Schwanthaler gewesen sein, er hatte jedoch auch die Möglichkeit, viele plastische Werke im Original zu studieren. Auf den Altar von Michael Pacher in St. Wolfgang, der zwischen 1471 und 1481 entstand, wurde bereits hingewiesen (Abb. 6). Die Pedrellengruppe besteht aus einem knienden und zwei stehenden Königen. Die Figuren ähneln sich, nur wirken sie bei Thomas Schwanthaler um einiges stärker bewegt. Auch Michael Pacher stellte einen der stehenden Könige mit einer ausladenden Handgestik dar und den anderen im Kontrapost ruhend. Der kniende König wendet sich zum Kind hin, welches aber von ihm keine Notiz zu nehmen scheint, und aus der Gruppe zum Betrachter blickt. Es sitzt auf dem Schoß der Madonna, deren Haupt geneigt ist und frontal wiedergegeben wurde. Die Madonna und das Kind sind aus der Mitte auf die linke Seite entrückt. Der heilige Josef befindet sich auf der linken Seite und wirkt ein wenig von der Gruppe abgeschnitten. Er hat das Geschenk des ältesten König, einen Kelch, bereits entgegengenommen. Thomas Schwanthaler gibt die Madonna im Profil wieder, das Christuskind steht auf ihrem Schoß und wendet sich dem anbetenden König zu. In der Aufsatzgruppe von Zell am Pettenfirst gibt er das Christuskind noch auf dem Schoße der Mutter sitzend wieder.

Als Antwort auf diese Darstellung der Heiligen Drei Könige entstanden in der oberösterreichischen Gotik zahlreiche Altarflügel und Pedrellenflügel mit dem Thema der Anbetung. In der Renaissance klang das Interesse an Krippendarstellungen auch in Oberösterreich wieder ab. Kastner schreibt, dies wäre nicht so sehr am Bauernkrieg oder der Türkennot gelegen, sondern vielmehr am krippenfeindlichen Protestantismus und am Humanismus.¹⁶⁸ Erst in Zeiten der Gegenreformation und durch das Engagement der Jesuiten etablierte sich die Krippe wieder. Von vielen Künstlern, wie eben auch von Thomas Schwanthaler wurde an die Gotik angeschlossen.

¹⁶⁷ Vgl. Oberwalder 1937, S. 127.

¹⁶⁸ Vgl. Kastner 1964, S. 68.

7.2. Der Gmundner Altar als Vorbild für die Krippendarstellungen von Johann Georg und Johann Peter dem Älteren Schwanthaler

Dass die Nachkommen Thomas Schwanthalers sich intensiv mit seiner Kunst auseinandersetzten, zeigen mehrere Nachbildungen seiner Werke. Die Schreinfiguren des Gmundner Hochaltars wurden in sehr vielen Krippendarstellungen, die die „Anbetung der Heiligen Drei Könige“ zeigen, von Johann Georg und Johann Peter aber auch von zahlreichen anderen Künstlern regelrecht kopiert. Die Madonna wird mit leicht zur Seite gesenktem Kopf und dem Kind auf ihrem Schoß stehend dargestellt. Der heilige Josef wurde in dieser Szene entweder gar nicht dargestellt, oder er erscheint wie bei Thomas sich beinahe verbeugend in einer Ehrfurchtshaltung und mit einem Hut unter den Armen. (Vgl. Johann Georg Schwanthaler, Dreikönigskrippe im Gmundner Stadtmuseum). Auch die Darstellung der drei Könige stimmt meist überein.

Gleichgültig, wie volkstümlich die Krippenfiguren um die Hauptfiguren sind, diese behalten eine gewisse barocke Würde und Bewegtheit, wenn diese auch zurückgenommen wurde.

Die Holzschnitzkunst hatte ihren Höhepunkt in der Gotik. Hans Schwabenthaler, der Vater von Thomas ist der erste bekannte Künstler der Familie Schwanthaler. Bei seinem einzigen gesicherten Werk, einem Leichnam Christi, der sich heute im Rieder Volkskundehaus befindet, sind spätgotische Elemente zu erkennen (Abb. 62).¹⁶⁹ Das Antlitz der Figur ist durch Schlichtheit geprägt. Die Augen sind halbgeschlossen und das Gesicht leicht eingefallen. Der lockige Bart wird teilweise aus einzelnen Kerben zusammengesetzt. Auch in Thomas Schwanthalers Werken ist etwas von diesem spätgotischen Geist zu vernehmen. Die Ausarbeitung der Gesichter, der Bärte und der Haare erinnern an die Figur seines Vaters. Das wird mit barocker Ausdruckskraft und Bewegtheit kombiniert.

Es ist nicht verwunderlich, dass auch in den Krippenfiguren von Johann Peter dem Älteren und Johann Georg spätgotische Elemente zu finden sind, da einerseits das Thema und andererseits die Schnitztechnik in der Gotik eine Blütezeit durchlebten. Bei jeglichen Unterschieden ist es vor allem die Ausarbeitung des Holzes, die an die Spätgotik erinnert.

¹⁶⁹ Vgl. Oberwalder 1974a, S. 102.

Thomas Schwanthaler musste sich bei seinen Krippendarstellungen (zumindest bei den erhaltenen) anderen Anforderungen stellen als seine Nachkommen. Er musste die Wünsche seiner Auftraggeber erfüllen, wie aus den Rieder Altarbauverträgen ersichtlich wird. Die Ikonografie wurde genauestens vorgegeben. Kleinformatige Krippendarstellungen boten mehr Freiheiten, obwohl die Schnitzarbeit durch die Größe der Figuren natürlich erschwert wird. Leider ist bei den großen Krippenaufträgen nicht bekannt, inwieweit die Auftraggeber die Ikonografie und das Aussehen bestimmten, man kann jedoch einen großen Grad künstlerischer Freiheiten vermuten.

Die Schwanthaler orientierten sich bei der Darstellung der drei Könige in allen Medien an Thomas. Sowohl die Reliefs, die Zeichnungen und die Vollplastiken weisen Ähnlichkeiten mit den Schreinfiguren in Gmunden auf. Das ist verwunderlich, da sie sich in ihren Großplastiken Thomas eher abwenden.

7.3. Klassizistische Elemente in den Schwanthaler-Krippen

Wie bereits erwähnt, griffen Johann Peter und Johann Georg vor allem in der Krippenkunst auf ihren Vorfahren zurück. In anderen Werken setzt sich ihr persönlicher und der zeitlich gegenwärtige Stil mehr darüber hinweg. Natürlich sind auch in den Krippenfiguren die zeitlichen (und im Falle Johann Georgs auch die örtlichen) Veränderungen nicht ohne Einfluss geblieben. Auf den Krippenaltar in Gmunden und die „Anbetung der Könige“ in Zell am Pettenfirst folgte ein Schwall von Weihnachtskrippen, nicht nur in der Volkskunst. Verschiedene Künstler griffen das Thema der Königs- sowie Hirtenanbetung wieder auf und Thomas Schwanthaler als Vorbild ist dabei oftmals nicht zu leugnen.

Eine Kunstkrippe, die in der Zeit zwischen Thomas Schwanthaler, Johann Peter dem Älteren und Johann Georg Schwanthaler entstand, ist die „Garstener Krippe“ von 1705 (Abb. 47).¹⁷⁰ Der Künstler Marian Rittinger, ein Laienbruder des Stiftes Garsten, stellte die „Anbetung der Hirten“ sehr bewegt dar. Das Verhältnis zwischen Körper und Gewand erinnert an die Kunst Thomas Schwanthalers. Die Szene findet in einem Stallgehäuse statt und wirkt äußerst gedrängt. Die Madonna kniet am Boden, vor ihr das

¹⁷⁰ Vgl. Mayer 2001, S. 12.

Christuskind in einer Futterkrippe. Ein Ochse ruht zu Füßen des Kindes. Der kniende Hirte auf der rechten Seite greift zum Kopf des Kindes, während der ältere Hirte auf der linken Seite sein Haupt vor Ehrfurcht neigt. Hinter ihm befindet sich eine weitere Figur, die zum Hirten aufschaut, der sich von links nähert und seinen Hut abnimmt. Die Figuren haften noch sehr stark am Hintergrund, sie machen einen reliefartigen Eindruck. Vergleicht man die „Garstener Krippe“ mit der „Kögl-Krippe“ von Johann Peter, fallen zwei gemeinsame Elemente auf, nämlich die Ungefasstheit und die Unbeweglichkeit der Figuren. Ansonsten „befreit“ Johann Peter die Figuren schon viel mehr vom Hintergrund, obwohl sie bis zu einem bestimmten Grad auch noch dem Relief verbunden sind. Die Komposition und auch die Auffassung der Figuren und des Gewandes ist jedoch eine andere. Falls Johann Peter die Garstener Krippe gesehen haben sollte, hat er sich hier höchstens die Idee für die ungefassten und unbeweglichen Figuren geholt.

Eine weitere Kunstkrippe, die oft mit den Werken der Schwanthaler verglichen wird, ist die Weihnachtskrippe der Benediktinerabtei Admont, die von Josef Thaddäus Stammel im Jahre 1745 geschaffen wurde (Abb. 63).¹⁷¹ Die „Anbetung der Könige“, die „Hirtenanbetung“ und die „Beschneidung Christi“ werden hier in einer Szene dargestellt. Stammel verwendete eine Form des Krippenberges, der hier zwar nicht rundansichtig ist, aber trotzdem die Möglichkeit bietet mehrere Szenen gestaffelt darzustellen. Im Zentrum befindet sich die Madonna mit dem Kind in Händen. Von rechts nähern sich Hirten zur Anbetung und auf der linken Seite sind die Heiligen Drei Könige mit ihren Tieren abgebildet. Auf der rechten Seite über dem Holzdach, das einen Stall andeuten soll, wird die Beschneidung Christi dargestellt. Die Figuren der Könige erinnern in ihrer Haltung und Gewandung an die Schreinfiguren in Gmunden. Die Ausarbeitung der Figuren ist jedoch eine andere.

Kann man bei den Krippen von Rittinger und Stammel von einer Barock-Krippe sprechen, so trifft diese Bezeichnung bei den Krippen von Johann Peter und Johann Georg nicht mehr zu. Indem sie sich einerseits an Thomas Schwanthaler orientierten, andererseits aber die Neuerungen der Zeit einfließen ließen, wurden auch ihre Krippen vorbildhaft für kommende Zeiten. Beide nehmen die Bewegung gegenüber den Werken Thomas' zurück, was wohl auch auf die Größe der Figuren zurückzuführen ist. In Johann Peters Werk sind bereits stark klassizistisch ausgeprägte Elemente zu finden.

¹⁷¹ Vgl. Krause 1962, S. 3.

Die Ausarbeitung der Gesichter lassen einen gewissen antiken Pathos erkennen. Besonders bei der stets idealisierten Madonna fallen die antikisierenden Gesichtszüge auf. Die Theatralik, die zackigen Falten und die Klarheit der Figuren, die durch ihre Ungefasstheit entsteht, deuten darauf hin, dass sich Johann Peter dem neuen Stil in gewisser Weise verbunden fühlte. Mit Johann Baptist Straub, dessen Schüler Ignaz Günther und anderen dem Rokoko bzw. bereits dem Klassizismus angehörigen Bildhauer wurde die bewegte Barockskulptur von geradlinigen, der Antike verhafteten Werken abgelöst. Die Themenwahl wandte sich von religiösen Themen ab, hin zu Szenen aus der griechischen Mythologie. Eine Hauptaufgabe der Barockplastik war es, das Übernatürliche darzustellen. Das tritt bei der Skulptur des Rokoko und des Klassizismus in den Hintergrund. Sie will vielmehr dazu anregen, über deren Gestaltungsweise nachzudenken.¹⁷² Obwohl er sich in der Ausarbeitung seiner Krippenfiguren an viele Elemente des Klassizismus hält, unterscheiden sich die Krippenwerke in einer Sache grundlegend von dessen Kunstauffassung. Das Grundziel der Krippe ist es, den Betrachter zu berühren und ihm die Weihnachtsgeschichte näherzubringen. An diese Regel musste sich auch Johann Peter halten, auch wenn man merkt, dass die künstlerische Gestaltungsweise bei seinen Krippenfiguren eine wichtige Rolle spielt. Dadurch entsteht eine gewisse Spannung zwischen Form und Thematik. Stilistisch gesehen ist Johann Peter dem Klassizismus sehr nahe, aber durch das Thema und die Krippenform setzt er sich wieder etwas davon ab.

Johann Georg orientierte sich vor allem bei seinen Darstellungen der „Anbetung der Hirten“ an der volkstümlichen Kunst. Gleichzeitig wirken viele seiner Krippenfiguren aber sehr „höfisch“, was durch die Fassung der Gewänder unterstrichen wird. Er kombiniert in seinen Krippenfiguren Volkskunst mit höfischem Klassizismus, was wiederum eine spannende Zusammenfügung ergibt. Seine Genredarstellungen weisen teilweise bereits auf die Kunst des Biedermeiers. Johann Georg löst, wie bereits erwähnt, auch einzelne Figurengruppen von der Krippe und schafft sie als eigenständige Werke. Die Thematik wandelte sich von religiös zu „bürgerlich genrehaft“. Davon distanzierte sich Johann Peter der Ältere. Von der Krippe losgelöste Szenen sind aus seiner Hand nur wenige erhalten. In der Ausarbeitung seiner Reliefs ist Johann Georg Schwanthaler dem Klassizismus bereits näher als in seinen vollplastischen Krippen.

¹⁷² Vgl. Rolf 2000, S. 250

8. Elemente der Volkskunst in den Krippen der Schwanthaler

8.1.,,Krippenlandschaften“

Peter Assmann definiert den Begriff Krippenlandschaft als „Gebiete, in denen die Krippe, insbesondere die volkhafteste Gestaltung des weihnachtlichen Geschehens in Form figuraler Szenarien, allgemein verbreitet, also volkstümlich ist“.¹⁷³ Sowohl das Salzkammergut, als auch das Innviertel können als solche bezeichnet werden.

Der Zeitraum, in dem Johann Peter der Ältere und Johann Georg Schwanthaler ihre Krippenwerke schufen, war von einem großen Aufschwung des Krippenbrauchtums geprägt. Durch das Krippenverbot in Kirchen unter Joseph II. verlagerte sich das im Volk bereits verwurzelte Brauchtum ins Private. Jeder konnte seine eigenen Krippenfiguren schaffen, und oftmals wurden die Schwanthaler-Krippen, die zuvor in der Kirche besichtigt werden konnten, zu Vorbildern. Doch auch die Schwanthaler profitierten von der florierenden volkstümlichen Krippenkunst, indem sie Elemente übernahmen. Johann Georg arbeitete im Salzkammergut, wo das Krippenbrauchtum durch die Jesuiten in Traunkirchen besonders gefördert wurde.

Im Innviertel entwickelte sich ein Krippentypus mit bekleideten Figuren. Rechnungen für eine Krippe der Pfarrkirche Hohenzell aus dem Jahre 1632 überliefern, dass der Rieder Bildhauer Ludwig Vogl die Gliedmaßen für bekleidete Figuren schnitzte.¹⁷⁴ 1747 und 1748 scheint Franz Schwanthaler in den Rechnungen auf. Er habe mehrere Figuren ausgebessert und angefertigt.¹⁷⁵ Das heißt, dass auch Franz Schwanthaler höchstwahrscheinlich bekleidete Krippenfiguren geschaffen hat. Johann Peter Schwanthaler, dessen Werkstatt sich in Ried im Innviertel befand, übernahm vergleichsweise nur sehr wenige Elemente aus zu seiner Zeit existierenden „Krippenlandschaft Innviertel“. Für die Weiterentwicklung der Krippe in diesem Gebiet nahm er eine Vorreiterrolle ein, die mit der von Johann Georg im Salzkammergut zu vergleichen ist. Die Wechselwirkung zwischen Volk und Künstler ist bei Johann Georgs Krippen stärker zu verspüren. Johann Peter setzt sich in mehreren Elementen von der Volkstümlichkeit der Krippen ab.

¹⁷³ Assmann 1978, S. 295.

¹⁷⁴ Vgl. Assmann 1978, S. 298.

¹⁷⁵ Vgl. Assmann 1978, S. 299.

8.2. Themenwahl

In volkstümlichen Krippen werden die Szenen des Neuen Testaments in die jeweilige Zeit und Umwelt transformiert. Die Darstellung der „Anbetung der Hirten“ bot etwa die Möglichkeit, Knechte und Arbeiter darzustellen. In der „Hochzeit zu Kana“ wurden Feste mit reich gedecktem Tisch und Figuren in volkstümlichen Trachten dargestellt. Szenen wie der „Hirtenschlaf“ und die „Heilige Familie in Nazareth“ wurden im Salzkammergut hinzugefügt. Letztere Gruppe zeigt den heiligen Josef bei der Arbeit in seiner Werkstatt und die heilige Maria in der Küche. In manchen Häusern blieb diese Gruppe über das ganze Jahr stehen.

Die „Beschneidung Christi“ wurde von Johann Peter dem Älteren und Johann Georg dargestellt. In der volkstümlichen Krippenkunst findet sich diese Krippe nur äußerst selten. Das könnte daran liegen, dass das Ritual der Beschneidung dem Volk nicht bekannt war. Auch der „zwölfjährige Jesus im Tempel“ wurde von den Schnitzern nur selten aufgegriffen.

8.3. Landschaftselemente

Um die heimische Region in den Krippen nachzustellen, wurden und werden im Salzkammergut auch noch heute Moos, Äste und Wurzeln verwendet, um die Landschaft nachzugestalten und bilden so einen wichtigen Bestandteil. Im Zeitraum der Tätigkeit der Schwanthaler entwickelte sich auch der Typus der „Ebenseer Landschaftskrippe“ (Abb. 1). Häuser wurden nachgebaut und in der „Halt“, einer bemalten Hintergrundfläche, setzte sich die Krippe weiter fort. Es handelte sich dabei entweder um eine Fantasielandschaft, das „Himmlische Jerusalem“ oder der Realität nachgebildete Landschaftsausschnitte. In der Kirchenkrippe von Altmünster bildet eine bemalte Leinwand den Hintergrund. Auch Baumkulissen werden noch heute in dieser Art aufgestellt. Auf natürliche Hilfsmittel wird in der heutigen Aufstellung verzichtet. Betrachtet man die Figuren, war das wohl auch im Sinne Johann Georgs. Die Baumkulissen dienen nur als Hintergrunddekoration und umgeben die Figuren nicht. Johann Peter verzichtet bei seinen Krippendarstellungen vollkommen auf Landschaftselemente. Da es sich bei der Pramer Krippe um eine Kastenkrippe handelt,

wäre dies ohnehin nicht möglich gewesen. Bei beiden Künstlern liegt die Konzentration auf den Figuren, die Landschaft tritt in den Hintergrund oder verschwindet ganz. In den volkstümlichen Krippen, vor allem im Salzkammergut, nimmt die Landschaft einen gegenüber den Figuren gleichwertigen Teil der Krippe ein.

8.4.Figuren

Die volkstümliche Krippe und ihre Figuren sind sehr eng mit dem Brauchtum verbunden. So finden sich viele Figuren der Salzkammergut-Krippen in den Krippenliedern wieder. Man versuchte, die Figuren durch Attribute zu kennzeichnen und sie durch Bewegung, Haltung, Gesichtsausdrücke und Kleidung zu charakterisieren und zu unterscheiden (Abb. 64).¹⁷⁶

Eine weitere Eigenheit der volkstümlichen Krippen im Salzkammergut ist die hohe Figurenanzahl. Die Heiligen und anderen Protagonisten, die in der Bibel erwähnt werden, wurden durch weitere Nebenfiguren ergänzt. Oftmals handelt es sich dabei um Arbeiter, Knechte oder Mägde, also Personen aus dem alltäglichen Leben. Dadurch sollte dem Betrachter die Weihnachtsgeschichte nähergebracht werden und ihm die Möglichkeit geboten werden, sich damit zu identifizieren. Die volkstümliche Krippe ist ein Bestandteil des Brauchtums und kann ohne ihn nicht als alleinstehendes Kunstobjekt betrachtet werden. Ohne Kenntnis der Krippenlieder, sind die Salzkammergut-Krippen zum Beispiel nur schwer zu verstehen.

Zwischen den Krippenwerken von Johann Georg und den volkstümlichen Salzkammergut-Krippen ist eine starke Wechselwirkung zu erkennen. Viele Figuren übernahm Johann Georg, bei anderen dürfte er jedoch der Urheber und Vorbild für andere Krippenschnitzer gewesen sein. Ein Hirte der Altmünsterer Anbetung trägt einen Korb mit zwei Hennen. In den Krippenliedern und in den volkstümlichen Krippen aus dem Salzkammergut wird er der „Naz mit der Henn“ genannt. Auch in der Pramer Krippe und in der Kögl-Krippe von Johann Peter kommt diese Figur vor. Der Hirte der das Lamm trägt, die Apfelmagd und die Gaben der Hirten wie Milchkrug und Eier sind weitere Elemente aus der Volkskunst. Auch in der Übernahme von volkstümlichen

¹⁷⁶ Beispiele sind der Fischer mit der Angel und dem Netz, der Brotbringer, die Apfelmagd, der Bienenstockträger, „die Miatzl mit der Henn“, „der Urbal mit der Leinwand“, etc.

Figuren ist eine starke Verbindung zwischen Johann Georg und Johann Peter zu erkennen. Der Austausch erfolgte von beiden Seiten.

Während diese Elemente der Volkskunst bei der Altmünsterer „Anbetung der Hirten“ vorkommen, sieht es bei den restlichen Gruppen anders aus. Die Könige samt Dienern, die Propheten, die Priester und die Heilige Familie nehmen sehr höfische Züge an. Das hängt einerseits mit dem Dargestellten zusammen. Wie bereits erwähnt, beschränkten sich die zahlreichen Nebenfiguren in volkstümlichen Krippen aber auch auf die „Anbetung der Hirten“. Genrehafte Alltagsszenen wurden völlig losgelöst von den Schilderungen der biblischen Szenen dargestellt. Dabei muss man jedoch beachten, dass viele volkstümliche Krippen keine Wechselgruppen besitzen, sondern die verschiedenen Szenen ineinander übergehend dargestellt wurden.

Auch Johann Georgs Krippen sind meist überfüllt von Figuren. Sein Onkel hingegen verzichtete darauf. Er stellte die Figuren, die er aus der Bibel kannte dar, und verzichtete weitgehend auf Nebendarsteller. Volkstümliche Figurentypen wie den „Våda lå mi a mitgeh“ stellte er nur verändert, in der Form eines Engels mit Kind oder in eine andere Szene versetzt dar. Bei Johann Georg wirken einzelne Figuren beinahe genrehaft (die „Muada lå mi a mitgeh“ aus der Dreikönigskrippe des Stadtmuseums in Gmunden mit ihrem Korb am Kopf), was bei Johann Peter in diesem Ausmaß nicht vorkommt. Bei der Betrachtung seiner Werke hat man stets das Gefühl, auf ein Theaterstück zu blicken, in dem jeder Figur ihre Rolle und ihr bestimmter Platz zugeteilt wurde.

8.5.Komposition

Während die Schwanthaler die Kompositionen ihrer Krippen direkt oder indirekt beeinflussten, wurde von vielen Schnitzern volkstümlicher Krippen kein Wert auf Mitbestimmung gelegt. Die Figuren werden nach Belieben vom Besitzer aufgestellt und manche Figuren werden auch in mehreren Szenen verwendet. In der Volkskunst sind Krippendarstellungen sehr beliebt, in denen die Szenen ineinander übergehen.

8.6.Fassung

Die farbige Fassung ist ein wichtiges Gestaltungsmittel der meisten volkstümlichen Krippen. Dadurch wird die Lebendigkeit und Lebensnähe um einiges gesteigert. In vielen Teilen Österreichs und Süddeutschlands waren auch bekleidete Figuren gängig, um diesen Effekt zu steigern. Johann Peter der Ältere verzichtete beim Pramer Krippenwerk und bei der Kögl-Krippe auf eine farbige Fassung. Dadurch wirken die Geschlossenheit und Einheitlichkeit, die in Pram bereits durch den Kasten und die vorgegebene Komposition gegeben war, noch gesteigert.

8.7.Die „lebendige“ Krippe

Ein Charakteristikum von volkstümlichen Krippen vieler Gebiete ist ihre ständige Erweiterung und das damit verbunden „Figurensammeln“. Nicht alle Figuren der Schwanthaler Krippen stammen aus der Hand des jeweiligen Meisters. Viele Figuren wurden von Werkstattmitgliedern oder Schülern angefertigt und weisen unterschiedliche Entstehungszeiten auf. Trotzdem kann man davon ausgehen, dass im Vorhinein Klarheit darüber herrschte, ab wann die Krippe als „vollständig“ galt und wie viele und welche Figuren dazugehören sollten. Sie scheinen deshalb oft in den Figuren einheitlicher zu sein. Bei Johann Peters Krippenwerk in Pram zeigt sich diese Einheitlichkeit am deutlichsten. Diese zeitliche und figürliche Begrenzung liegt an den großen Aufträgen, die die Schwanthaler erhielten.

Das „Zeitlose“ und „Interaktive“, das vielen volkstümlichen Krippen beiwohnt, fehlt bei den meisten Krippen der Schwanthaler.

9. Zusammenfassung

Die Schreinfiguren des Gmundner Hochaltares von Thomas Schwanthaler, das Pramer Krippenwerk, die Kögl-Krippe von Johann Peter dem Älteren Schwanthaler, die Kematener sowie die Altmünsterer Kirchenkrippe von Johann Georg Schwanthaler wurden in dieser Arbeit miteinander verglichen. Bei der um 1678/79 entstandenen Darstellung der „Anbetung der Heiligen Drei Könige“ von Thomas Schwanthaler handelt es sich nicht um ein Werk in Form einer „Weihnachtskrippe“. Ikonografisch und von der Form der Darstellung her, musste Thomas Schwanthaler auf Darstellungen an spätgotischen Flügelaltären zurückgreifen, da die Krippenthematik in der Renaissance und während des Manierismus in Oberösterreich nur selten dargestellt wurde. Durch die Jesuiten wurde das Brauchtum der Krippe gefestigt, und in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts, als Johann Georg und Johann Peter der Ältere mit ihren großen Aufträgen für Kirchenkrippen beschäftigt waren, war die Krippenkunst in voller Blüte. Das fand 1782 durch das Krippenverbot von Kaiser Joseph II., das nur noch Krippen in privaten Räumen erlaubte, ein Ende.

Johann Peter der Ältere und Johann Georg hatten denselben Ausgangspunkt und arbeiteten an den Krippen auch ungefähr zeitgleich, und trotzdem entwickelten sie sich in unterschiedliche Richtungen. Johann Peter versuchte seine Krippen sehr streng kirchlich und künstlerisch darzustellen. Er ließ die Figuren nicht fassen und stellte kaum Figuren dar, die nicht im Neuen Testament vorkommen. Wenn er Figuren aus der Volkskunst übernahm, dann tat er dies nur sehr subtil (z. B. durch die Übernahme des „Våda lå mi a mitgeh“ in der Form des Gloriaengels mit dem Kind unter dem Arm in der Kögl-Krippe). Johann Georg hingegen nahm Figuren aus volkstümlichen Krippen offensichtlicher in Gruppen der „Anbetung der Hirten“ auf, und bei ihm spielt auch die Fassung eine wichtige Rolle, um die Krippe lebensnaher darzustellen. Bezeichnend ist auch die Wahl der Krippenform. Johann Peter wählt die Form der Kastenkrippe, wodurch eine starke Bühnenhaftigkeit entsteht und die Szene vom Betrachtterraum abgegrenzt und in gewisser Weise erhoben wird. Johann Georg hingegen wählt die Form der offenen Krippe, bei der der Betrachter von der Krippe umschlossen wird und so direkter am Weihnachtsgeschehen teilnimmt. Bei Johann Georg wirken die Figuren wie Einzelstudien - er ging auch so weit, dass er Genreszenen, die in seinen Krippen vorkommen, vollkommen von der Krippe loslöst und als eigenständiges Werk

präsentierte (Tierhutzgruppen). Johann Peter stellte sowohl in den Krippen als auch davon losgelöst nur äußerst selten Genreszenen dar.

Stilistisch orientiert sich Johann Georg bei der Ausarbeitung der Figuren an seinem Onkel Johann Peter dem Älteren. Beide nahmen bereits klassizistische Elemente auf und kombinierten sie mit der Schnitzkunst von Thomas, die in der Spätgotik wurzelt. Beide übernahmen in den verglichenen Werken in den Gruppen der „Anbetung der Heiligen Drei Könige“ die Figuren von Thomas Schwanthalers Darstellung aus Gmunden. Auch die anderen Gruppen der beiden Künstler sind sich in den Figuren sehr ähnlich (Ausnahme: „Anbetung der Hirten“), wenn auch Johann Peters Figuren mehr miteinander verbunden scheinen. Das hängt auch damit zusammen, dass er die Figuren am Untergrund befestigte und so die Komposition selbst bestimmen konnte. Fand man einmal zu einer gelungenen Abbildungsform, wurde diese immer wieder aufgegriffen. Man kann davon ausgehen, dass ein reger Austausch zwischen den Werkstätten in Gmunden und Ried herrschte. Das künstlerische Formengut wurde größtenteils durch die Werkstattarbeit an die jeweils folgende Generation übertragen. Dabei wurden auch Skizzen angefertigt, die weitergereicht und von mehreren Künstlern der Familie bzw. Werkstattmitgliedern verarbeitet wurden. Bei der Betrachtung von Federzeichnungen von Johann Franz Schwanthaler wird eindeutig, dass Johann Peter und Johann Georg in ihren Skizzen darauf zurückgriffen. Es gibt jedoch auch Zeichnungen mit Krippenthematik, die als eigenständige Werke bzw. Studien angesehen werden müssen. Dazu zählen die Rötelzeichnungen im Stadtmuseum München von Johann Peter dem Älteren, die die „Rückkehr aus Ägypten“ und ein Madonnenporträt zeigen. Die vielen Reliefs müssen als eigenständige Werke gesehen werden, auch wenn ihre Kompositionen denen der vollplastischen Weihnachtskrippen sehr ähnlich sind. In Reliefform wurden hauptsächlich die „Anbetung der Hirten“ und die „Anbetung der Heiligen Drei Könige“ dargestellt.

Sowohl das Innviertel als auch das Salzkammergut können als „Krippenlandschaften“ bezeichnet werden. Die volkstümlichen Krippen spielten vor allem für Johann Georg Schwanthaler eine Rolle. In der Gruppe der „Anbetung der Hirten“ stellte er sehr viele Figuren aus Krippenliedern oder volkstümlichen Krippenspielen dar. In der Themenwahl unterscheidet er sich jedoch wie Johann Peter von der Volkskunst. Gewählt wurden Szenen wie die „Beschneidung Christi“ und der „zwölfjährige Jesus im Tempel“, die von den Krippenschnitzern nicht aufgenommen wurden, da sie keine

Möglichkeit sahen, sie in die heimische Umgebung zu setzen. Landschaftselemente spielten in den Werken der Schwanthaler keine Rolle, während sie ein wichtiger Bestandteil der volkstümlichen Krippen waren.

Anhang:

Literaturverzeichnis

Achleitner 1991

Helga Achleitner, Johann Peter der Ältere Schwanthaler (1720-1795). Der bayrisch-österreichische Rokokobildhauer, Ried 1991.

Assmann 2003

Dietmar Assmann, Weihnachtskrippen in Oberösterreich. Geschichte und regionale Entwicklung von den Anfängen bis in die Gegenwart, Weitra 2003.

Assmann 1978

Peter Assmann, Das Innviertel als Krippenlandschaft, in: Oberösterreichische Heimatblätter, Jg. 32, Heft 3/4, Linz 1978, S. 295-305.

Bauböck 1968

Max Bauböck, Probleme und Situation der Schwanthaler-Forschung, in: Oberösterreich, Vol. 18, Heft 1, Ried 1968, S. 28-42.

Bauböck 1965

Max Bauböck, Das Schwanthaler-Krippenwerk von Pram, Ried 1965.

Bauböck 1965a

Max Bauböck, Rieder Bildhauer-Verträge vor 300 Jahren, in: 93. Jahresbericht des Bundesgymnasiums Ried im Innkreis, über das Schulj. 1964/65, Ried 196, S. 3-17.

Bauböck 1964

Max Bauböck, Thomas Schwanthaler als Zeichner, in: Sonderheft der Innviertler Künstlergilde, Jb. 1964/65, Wien 1964.

Bauböck 1964a

Max Bauböck, Stammbaum der Schwanthaler. 92. Jahresbericht des Bundesgymnasiums Ried im Innkreis, OÖ., über das Schuljahr 1963/64 (Ried 1964) S. 3-18.

Bauböck 1935

Max Bauböck, Ein Gang durch das Rieder Volkskundehaus, Sonderheft der Rieder Volkszeitung, Ried 1935.

Baumgartner 1998

Sieglinde Baumgartner, Den Bauern abgeschaut. Die Krippen der Bildhauerfamilie Schwanthaler, in: A. Pindelski (Hrsgb.), Das Innviertel, Porträt einer kulturellen Region, Steyr 1998, S. 106-109.

Baumgartner 2000

Sieglinde Baumgartner, Krippendarstellungen von Johann Georg Schwanthaler, in: Oberösterreichische Heimatblätter, 54. Jg., Linz 2000, S. 130-140.

Baumgartner 1995

Sieglinde Baumgartner, Schwanthaler-Krippen, in: Oberösterreichische Heimatblätter, 49. Jg., Heft 4, Linz 1995, S. 401-404.

Bayerisches Nationalmuseum 1972

Bayerisches Nationalmuseum, Weihnachtskrippen. Illustrierter Führer durch die Krippenabteilung des Bayerischen Nationalmuseums, München 1972.

Berliner 1955

Rudolf Berliner, Die Weihnachtskrippe, München 1955.

Bradler-Rottmann 1976

Elisabeth Bradler-Rottmann, Die Reformen Kaiser Josephs II., Göppingen 1976.

Brückner 1994

Wolfgang Brückner, Weihnachtskrippen, in: Harald Olbrich (Hrsg.), Lexikon der Kunst, Band VII, Leipzig 1994, S. 744-745.

Decker 1979

Heinrich Decker, Marian Rittinger (1652-1723), in: Claus Zoege von Manteuffel (Hg.), Die Bildhauerfamilie Zürn (Kat.Ausst. des Landes OÖ, ehemalige Kapuzinerkirche, Braunau am Inn 1979), Braunau am Inn 1979, S. 157-160.

Decker 1943

Heinrich Decker, Barockplastik in den Alpenländern, Wien 1943.

Dimt 1999

Heidelinde Dimt, Krippen, Ried im Innkreis 1999.

Frey 1997

Franz Frey, O Bruader, lieber Bruader mein. Die Ebenseer Landschaftskrippe, Linz 1997.

Fuhrmann 1974

Franz Fuhrmann, Das Bildhauergeschlecht der Schwanthaler und die Kunstgeschichte, in: Wutzel Otto (Hg.), Die Bildhauerfamilie Schwanthaler (Kat. Ausst. Augustinerchorherrenstift Reichersberg am Inn 1974), Linz 1974, S. 12-28.

Gauss 1973

Ulrike Gauss, Andreas Thamasch (1639-1697). Stiftsbildhauer in Stams und Meister von Kaisheim, Weißenhorn 1973.

Gesau 1999

Pia Gesau, Die Restaurierung der Altäre von Zell am Pettenfirst, in: Restauratorenblätter (Bd. 20), zum Thema Gefasste Altäre und Skulpturen des Barock 1600- 1780, Wien 1999, S. 97-101.

Guby 1919

Rudolf Guby, Der Bildhauer Thomas Schwanthaler und seine Zeit, in: Kunst und Kunsthandwerk, Bd. 22, Wien 1919.

Gugenbauer 1931

Gustav Gugenbauer, Johann Georg Schwanthaler, in: Heimatgaue, Jg. 11, Linz 1931, S. 234-238.

Heinzl 2007

Brigitte Heinzl, Der Bildhauer Thomas Schwanthaler (1634-1707), Ried 2007.

Kastner 1964

Ottfried Kastner, Die Weihnachtskrippe, Linz 1964.

Kastner 1947

Ottfried Kastner, Die Kirchenkrippe von Altmünster. Ein Beitrag zur Schwanthaler-Forschung, in: Oberösterreichische Heimatblätter, Jg.1, Heft 4, Linz 1947, S. 315-327.

Kehrer 1909

Hugo Kehrer, Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst (Bd. 2), Leipzig 1909.

Koller 1974

Manfred Koller, Material, Fassung und Technologie der Schwanthaler und die Problematik von Restaurierung und Erhaltung ihrer Werke, in: Wutzel Otto (Hg.), Die Bildhauerfamilie Schwanthaler (Kat. Ausst. Augustinerchorherrenstift Reichersberg am Inn 1974), Linz 1974, S. 187- 218.

Krapf 1974

Michael Krapf, Thomas Schwanthaler als Zeichner, in: Wutzel Otto (Hg.), Die Bildhauerfamilie Schwanthaler (Kat. Ausst. Augustinerchorherrenstift Reichersberg am Inn 1974), Linz 1974, S. 126- 138.

Krause 1962

Adalbert Krause, Die Krippenkunst des steirischen Bildhauers Josef Thaddäus Stammel im Stifte Admont, Wien 1962.

Leeb 1974

Alois Leeb, Das Krippenschaffen der Bildhauerfamilie Schwanthaler, in: Oberösterreichische Heimatblätter, 28. Jg., Heft 3/4, Linz 1974, S. 139-143.

Mayer 2001

Karl Mayer, Weihnachtskrippen aus Garsten, Steyr, Christkindl. Ein Kind ist uns geboren, Steyr 2001.

Oberwalder 1974a

Waltrude Oberwalder, Die Schwanthaler der Barockzeit, in: Wutzel Otto (Hg.), Die Bildhauerfamilie Schwanthaler (Kat. Ausst. Augustinerchorherrenstift Reichersberg am Inn 1974), Linz 1974, S. 85- 126/ S. 138-182.

Oberwalder 1974b

Waltrude Oberwalder, Zur Ausstellung „Die Bildhauerfamilie Schwanthaler (1633-1848)“, in: Alte und moderne Kunst, vol. 19., No. 136-137, 1974, S. 5-17.

Oberwalder 1937

Waltrude Oberwalder, Der Bildhauer Thomas Schwanthaler (Diss. Uni Wien 1937), Wien 1937.

Ramharter 1985

Johannes Ramharter, Thomas Schwanthaler. Ein Literaturüberblick, in: Alte und Moderne Kunst, vol. 30, no. 198-199, 1985, S. 46-48.

Rolf 2000

Toman Rolf, Klassizismus und Romantik. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung, Köln 2000.

Spitzbart 2004

Ingrid Spitzbart, Dargestellter Glaube. Krippen und Sakralkunst im Stadtmuseum Gmunden, Gmunden 2004.

Ulm 1974

Benno Ulm, Die Familie Schwanthaler, in: Wutzel Otto (Hg.), Die Bildhauerfamilie Schwanthaler (Kat. Ausst. Augustinerchorherrenstift Reichersberg am Inn 1974), Linz 1974, S. 60-85.

Weidl 1990

Reinhard Weidl, Zell am Pettenfirst, Christliche Kunststätten Österreichs 186, Salzburg 1990.

Abbildungen



Abb. 1: Beispiel für eine offene Krippe: Georg Fellner und Josef Wallner, „Mittendorfer Krippe“, 19./20. Jahrhundert, Holzfiguren, gefasst, Ebensee.

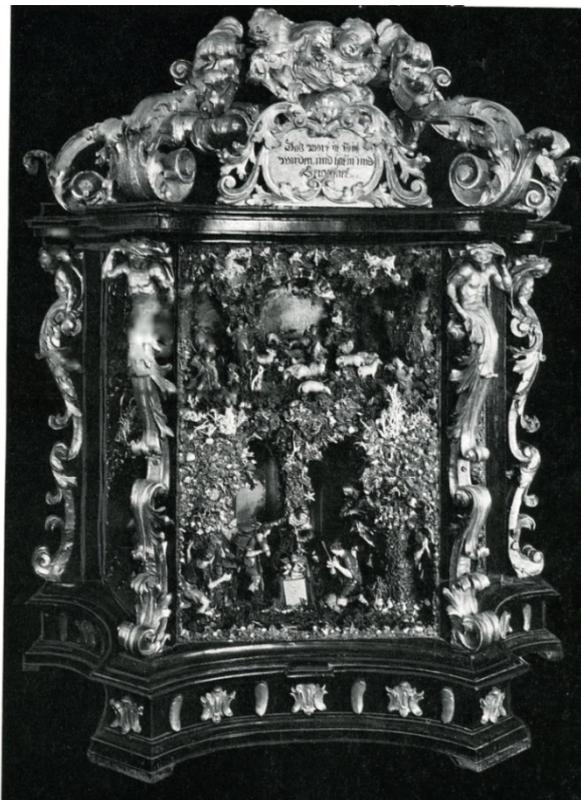


Abb. 2: Beispiel für eine geschlossene Krippe: Leonhard Sattler, Kasten-Krippe, um 1710, Holz, gefasst, Pfarrkirche, Krenglbach.



Abb. 3: Arnolfo di Cambio, „Anbetung der Könige“, 13. Jahrhundert, Marmorfiguren, Sta. Maria Maggiore, Rom.



Abb. 4: Kuppelfresko der romanischen Stiftskirche, Darstellung der drei Magier, um 1089, Fresko, Stift-Lathäus, Lambach.

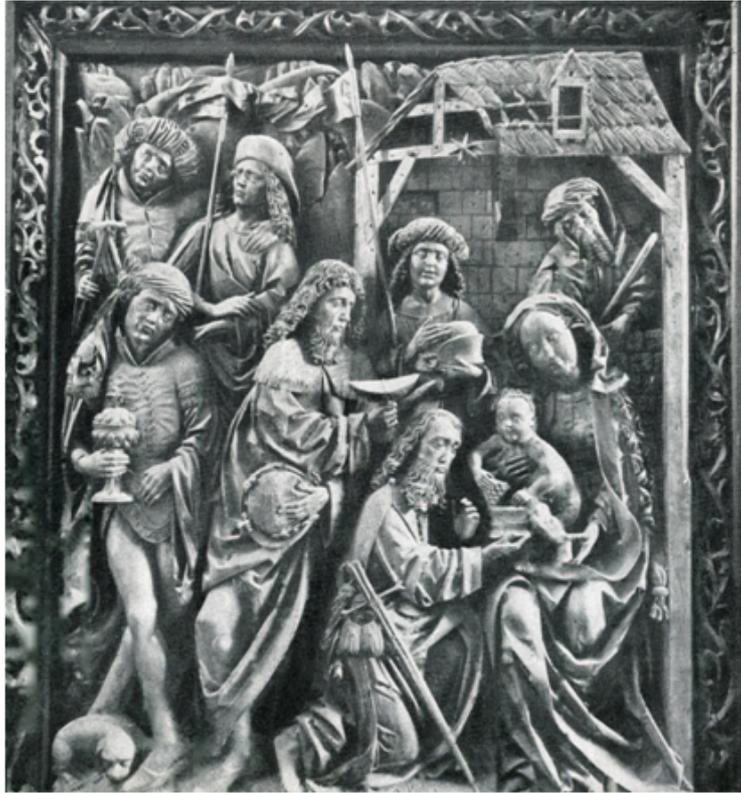


Abb. 5: Rechtes Flügelrelief aus dem Kefermarkter Altar, Anbetung der Heiligen Drei Könige, 15. Jahrhundert, Holz, gefasst, Freistadt.



Abb. 6: Michael Pacher, Anbetung der Heiligen Drei Könige in der Pedrella des Altares, 1481, Holz, gefasst, St. Wolfgang.



Abb. 7: Johann Georg Schwanthaler, Tierhatzgruppe, Kämpfende Pferde, 1770- 1790, Holz, ungefasst, OÖ. Landesmuseum, Linz.



Abb. 8: Johann Peter d. Ä. Schwanthaler, Hirte, einen Wolfverjagend, 1770- 1790, Holz, gefasst, Volkskundehaus, Ried im Innkreis.



Abb. 9: Schwanthaler- Werkstatt, vollplastische Figuren der Heiligen Drei Könige, Anfang 18. Jahrhundert, Holz, gefasst, OÖ. Landesmuseum, Linz.



Abb. 10: Thomas Schwanthaler, Hochaltar der Pfarrkirche von Zell am Pettenfirst, 1667/68, Holz, gefasst, Zell am Pettenfirst.



Abb. 11: Thomas Schwanthaler, „Anbetung der Heiligen Drei Könige“, Detail Hochaltar der Pfarrkirche Zell am Pettenfirst (Aufsatzgruppe) 1667/68, Holz, gefasst, Zell am Pettenfirst.



Abb. 12: Thomas Schwanthaler, „Dreikönigsaltar“, 1678/79, Holz, gefasst, Pfarrkirche, Gmunden



Abb. 13: Thomas Schwanthaler, Hochaltar Gmunden, Detail Schreinfiguren, 1678/79, Holz, gefasst, Pfarrkirche, Gmunden.



Abb. 14: Thomas Schwanthaler, Hochaltar der Pfarrkirche Gmunden, Detail König Balthasar, 1678/79, Holz, gefasst, Gmunden.

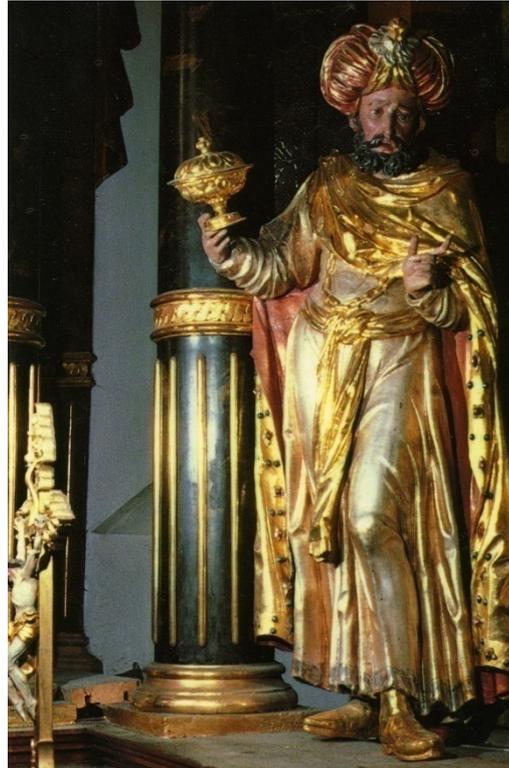


Abb. 15: Thomas Schwanthaler, Hochaltar der Pfarrkirche Gmunden, Detail König Melchior, 1678/79, Holz, gefasst, Gmunden.



Abb. 16: Thomas Schwanthaler, Hochaltar der Pfarrkirche Gmunden, Detail Madonna mit Kind, 1678/79, Holz, gefasst, Gmunden.



Abb. 17: Thomas Schwanthaler, Hochaltar der Pfarrkirche Gmunden, Detail König Kaspar, 1678/79, Holz, gefasst, Gmunden.

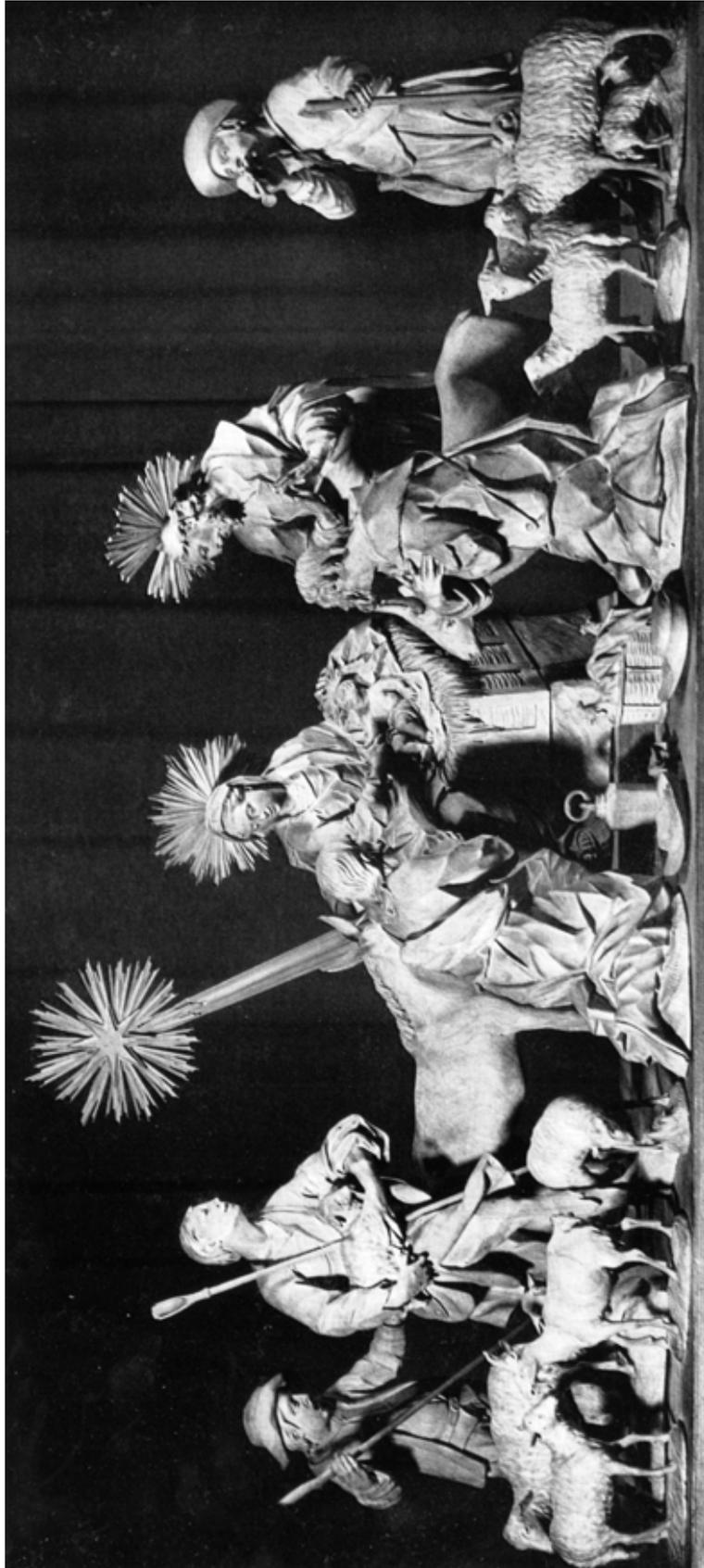


Abb. 18: Johann Peter d. Ä. Schwanthaler, Pramer Krippenwerk, „Anbetung der Hirten“, 1770- 1780, Holz, ungefasst, Pfarrbesitz, Pram.



Abb. 19: Johann Peter d. Ä. Schwanthaler, Pramer Krippenwerk, „Beschneidung Christi“, 1770- 1780, Holz, ungefasst, Pfarrbesitz, Pram.



Abb. 20: Johann Peter d. Ä. Schwanthaler, Pramer Krippenwerk, Detail aus der „Beschneidung Christi, 1770-1780, Holz, ungefasst, Pfarrbesitz, Pram.

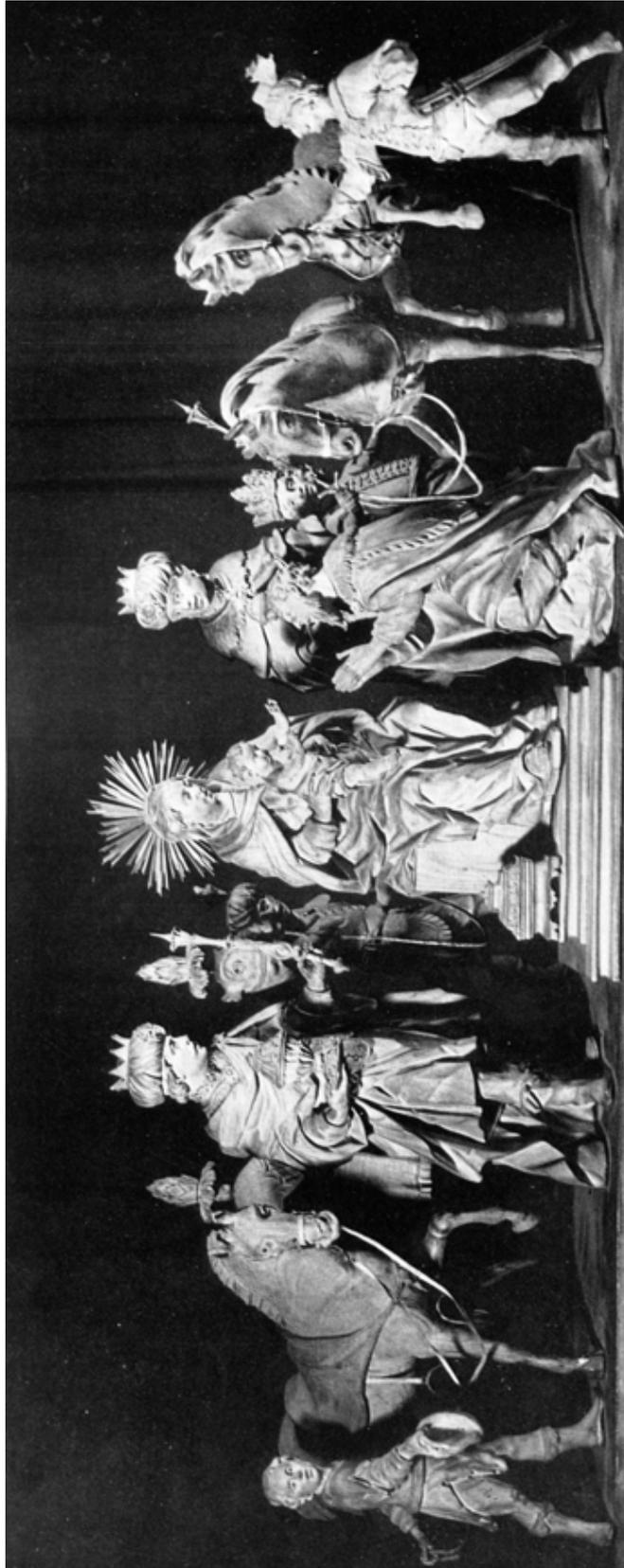


Abb. 21: Johann Peter d. Ä. Schwanthaler, Pramer Krippenwerk, „Anbetung der Könige“, 1770- 1780, Holz, ungefasst, Pfarrbesitz, Pram.

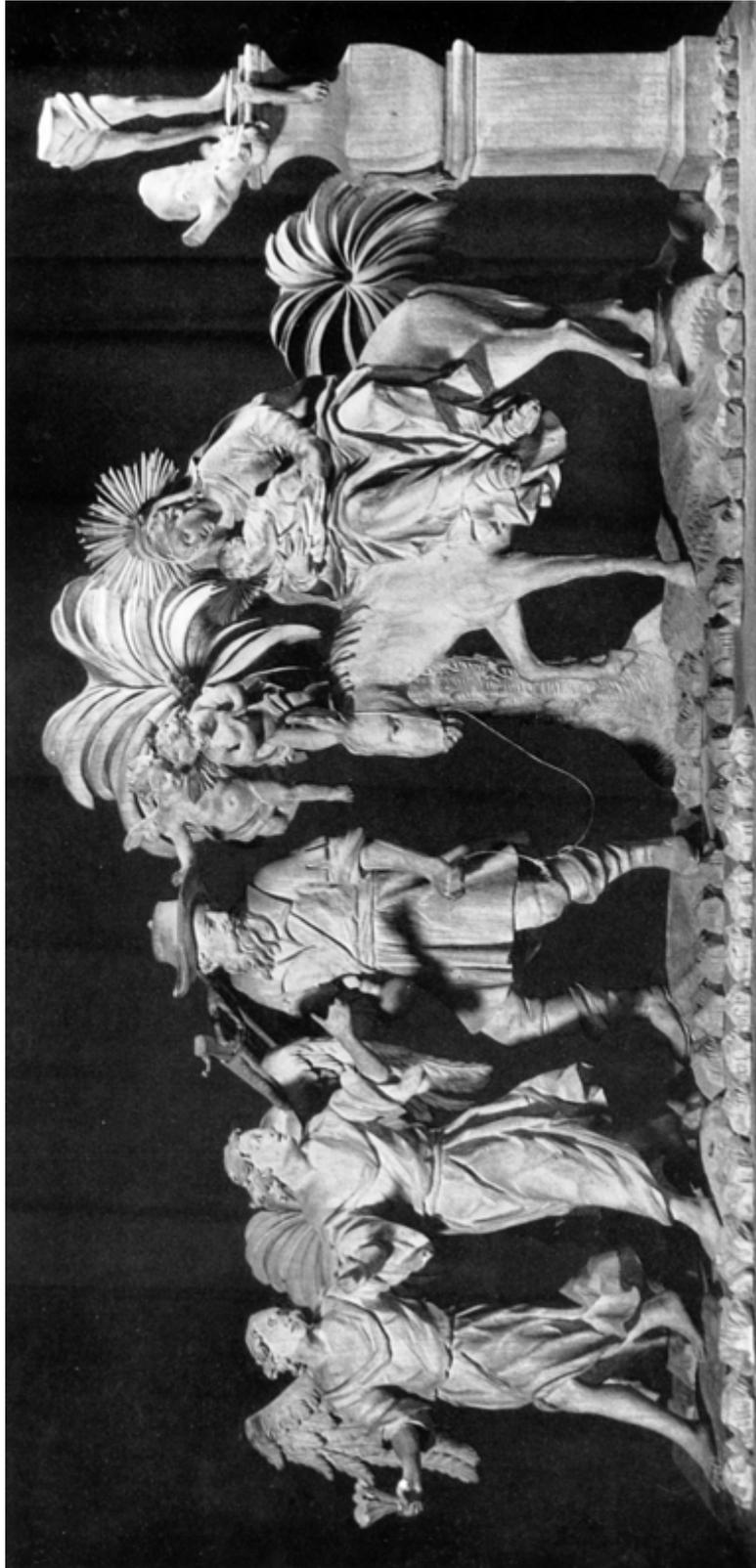


Abb. 22: Johann Peter d. Ä. Schwanthaler, Pramer Krippenwerk, „Flucht nach Ägypten“, 1770- 1780, Holz, ungefasst, Pfarrbesitz, Pram.



Abb. 23: Johann Peter d. Ä. Schwanthaler, Pramer Krippenwerk, „Betlehemitischer Kindermord“, 1770- 1780, Holz, ungefasst, Pfarrbesitz, Pram.

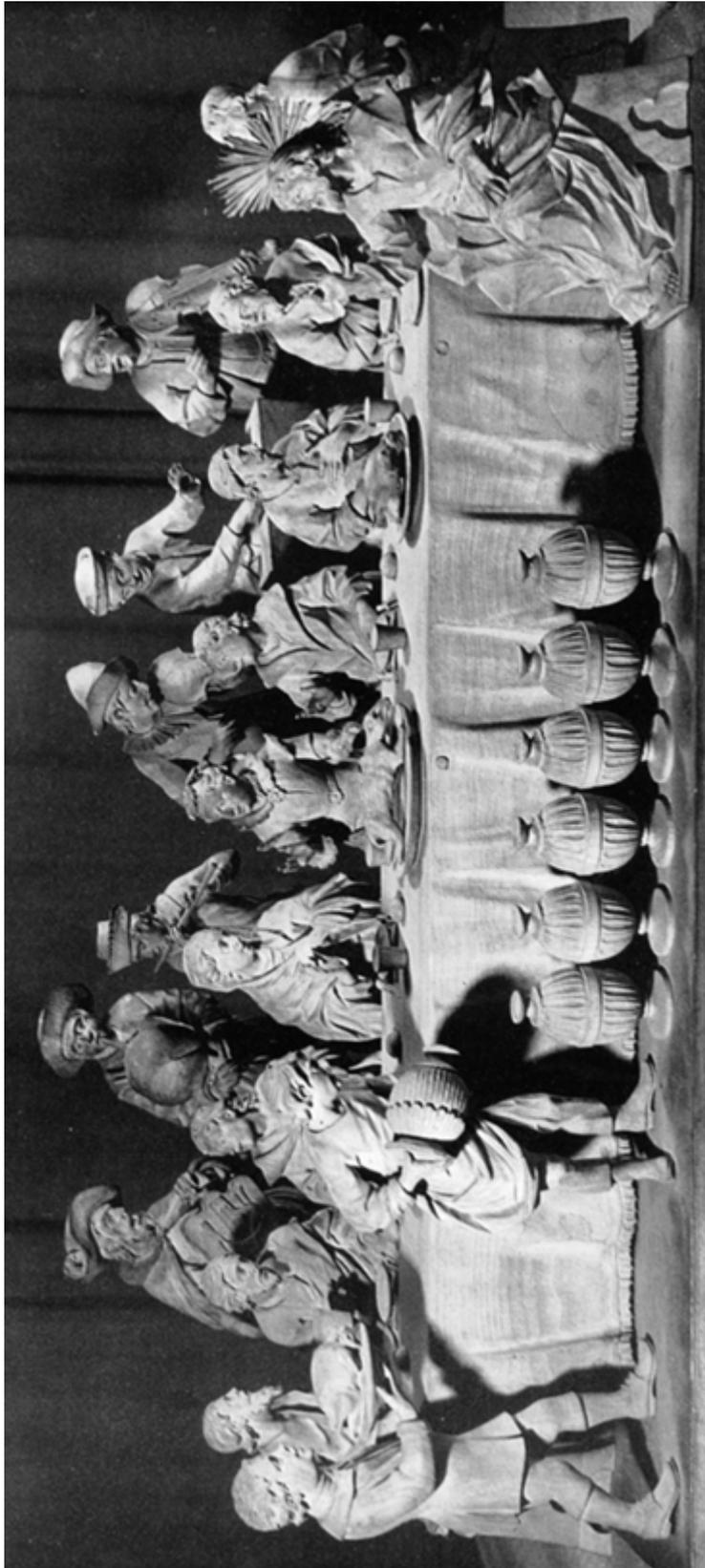


Abb. 24: Johann Peter d. Ä. Schwanthaler, Pramer Krippenwerk, „Hochzeit zu Kana“, 1770- 1780, Holz, ungefasst, Pfarrbesitz, Pram.



Abb. 25: Johann Peter d. Ä. Schwanthaler, Pramer Krippenwerk, „Die Musikanten“, 1770- 1780, Holz, ungefasst, Pfarrbesitz, Pram.



Abb. 26: Johann Peter d. Ä. Schwanthaler, Kögl- Krippe, 1792, Holz, ungefasst, Volkskundehaus, Ried im Innkreis.



Abb. 27: Johann Peter d. Ä. Schwanthaler, Kögl- Krippe (Detail), 1792, Holz, Volkskundehaus, Ried im Innkreis.



Abb. 28: Johann Peter d. Ä. Schwanthaler, Kögl-Krippe (Detail), 1792, Holz, Volkskundehaus, Ried im Innkreis.

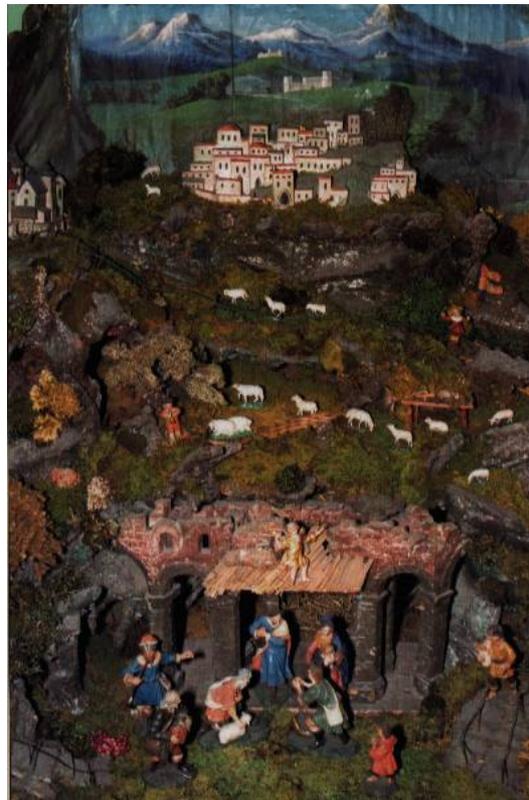


Abb. 29: Johann Georg Schwanthaler, Hirtenanbetung aus der Dreikönigskrippe, 1770-1780, Holz, gefasst, Stadtmuseum, Gmunden.



Abb. 30: Johann Georg Schwanthaler, Kirchenkrippe Altmünster, „Anbetung der Hirten“, 1770- 1780, gefasste Holzfiguren und bemalte Leinwand, Altmünster, OÖ.



Abb. 31: Johann Georg Schwanthaler, Kirchenkrippe Altmünster, Detail aus der „Anbetung der Hirten“, 1770- 1780, Holz, gefasst, Altmünster.



Abb. 32: Johann Georg Schwanthaler, Kirchenkrippe Altmünster, Detail aus der „Anbetung der Hirten“, 1770- 1780, Holz, gefasst, Altmünster.



Abb. 33: Johann Gerorg Schwanthaler, Kirchenkrippe Altmünster, Detail aus der „Anbetung der Hirten“, 1770-1780, Holz, gefasst, Pfarrbesitz, Altmünster.



Abb. 34: Johann Georg Schwanthaler, Kirchenkrippe Altmünster, Detail aus der „Anbetung der Hirten“, 1770-1780, Holz, gefasst, Pfarrbesitz, Altmünster.



Abb. 35: Johann Georg Schwanthaler, Kirchenkrippe Altmünster, „Anbetung der Könige“, 1770- 1780, gefasste Holzfiguren und bemalte Leinwand, Altmünster.



Abb. 36: Johann Georg Schwanthaler, Kirchenkrippe Altmünster, Hauptfiguren der „Anbetung der Könige“, 1770- 1780, Holz, gefasst, Altmünster.



Abb. 37: Johann Georg Schwanthaler, Pfarrkirche Altmünster, „Betlehemitischer Kindermord“, 1170-1780, Holz, gefasst, Altmünster.



Abb. 38: Johann Georg Schwanthaler, Pfarrkirche Altmünster, „Ruhe auf der Flucht“, 1170-1780, Holz, gefasst, Altmünster.



Abb. 39: Johann Georg Schwanthaler, Pfarrkirche Altmünster, „Beschneidungs- und Lichtmessgruppe“, 1170-1780, gefasste Holzfiguren und bemalte Leinwand, Altmünster.



Abb. 40: Johann Georg Schwanthaler, Pfarrkirche Altmünster, „12-jähriger Jesus im Tempel“, 1170-1780, Holz, gefasst, Altmünster.



Abb. 41: Johann Georg Schwanthaler, Kirchenkrippe Kematen, „Beschneidungs- und Lichtmessgruppe“, 1774-1777, Holz, gefasst, Privatbesitz, Kematen.



Abb. 42: Johann Georg Schwanthaler, Kirchenkrippe Kematen, „Hochzeit zu Kana“,
1774-1777, Holz, gefasst,
Benediktinerabtei, Kremsmünster.



Abb. 43: Johann Peter d. Ä. Schwanthaler,
„Maria mit Kind“, Holz, um 1770,
Stift Reichersberg, OÖ.



Abb. 44: Johann Georg Schwanthaler, Nachbildung der Gmundner Schreinfiguren von
Thomas Schwanthaler, 1770- 1780, Holz, gefasst, Stadtmuseum, Gmunden.



Abb. 45: Johann Peter d. Ä. Schwanthaler, Relief „Anbetung der Hirten“, 1770-1790, Holz, ungefasst, Privatbesitz, Gallsbach.



Abb. 46: Johann Peter d. Ä. Schwanthaler, Relief „Anbetung der Hirten“, Holz, ungefasst, Privatbesitz, Linz.



Abb. 47: Marian Rittinger, Garstener Weihnachtskrippe, um 1705, Holz, ungefasst, Stift Garsten.



Abb. 48: Thomas Schwanthaler, Relief „Ruhe auf der Flucht“, 2. Hälfte 17. Jahrhundert, Holz, ungefasst, Augustinerchorherrenstift, St. Florian.



Abb. 49: Johann Georg Schwanthaler, Relief „Anbetung der Hirten“, 1777, Holz, ungefasst, Zisterzienserstift, Schlierbach.



Abb. 50: Johann Georg Schwanthaler, Relief „Anbetung der Hirten“ (Detail), 1770-1790, Holz, ungefasst, Benediktinerabtei, Kremsmünster.



Abb. 51: Johann Georg Schwanthaler, Relief „Anbetung der Könige“, 1770-1790, Holz, Benediktinerabtei, Kremsmünster.



Abb. 52: Johann Peter d. Ä. Schwanthaler, Relief „Flucht nach Ägypten“, 1770-1790, Holz, gefasst, Privatbesitz, Pramet.



Abb. 53: Johann Franz Schwanthaler, „Anbetung der Könige“ (Detail), erste Hälfte des 18. Jahrhunderts, Federzeichnung, Privatbesitz, München.



Abb. 54: Johann Franz Schwanthaler, „Flucht nach Ägypten, erste Hälfte des 18. Jahrhunderts, Federzeichnung, Privatbesitz, München.



Abb. 55: Johann Franz Schwanthaler, „Betlehemitischer Kindermord“, erste Hälfte des 18. Jahrhunderts, Federzeichnung, Privatbesitz, München.



Abb. 56: Johann Franz Schwanthaler,
„Betlehemitischer Kindermord“, erste
Hälfte des 18. Jahrhunderts,
Federzeichnung, Privatbesitz, München.



Abb. 57: Johann Franz Schwanthaler,
„Betlehemitischer Kindermord“, erste
Hälfte des 18. Jahrhunderts,
Federzeichnung, Privatbesitz, München.



Abb. 58: Johann Peter d. Ä. Schwanthaler,
„Rückkehr von der Flucht“, um 1760,
Rötzelzeichnung, Stadtmuseum, München.



Abb. 59: Johann Peter d. Ä. Schwanthaler,
„Portrait der hl. Maria“, um 1760,
Rötzelzeichnung, Stadtmuseum, München.



Abb. 60: Niccolo Pisano, Baptisterium Pisa, Relieffeld der Epiphanie, um 1260, Stein, Pisa.



Abb. 61: Albrecht Dürer, „Anbetung der Heiligen Drei Könige“, 1524, Stich, Albertina, Wien.



Abb. 62: Hans Schwabenthaler, Corpus Christi, 17. Jahrhundert, Holz, ungefasst, Volkskundehaus, Ried im Innkreis.



Abb. 63: Joseph Thaddäus Stammel, Admonter Weihnachtskrippe, 1745, Holz, gefasst, Stiftskirche, Admont



Abb. 64: Unbekannter Künstler, Ebenseer Kirchenkrippe, um 1750, Holzfiguren, gefasst, Pfarrkirche, Ebensee

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1:** Franz Gillesberger, Brauchtum in Ebensee, Ebensee 1987, Abb. S. 120.
- Abb. 2:** Otfried Kastner, Die Weihnachtskrippe, Linz 1964, Abb. 80.
- Abb. 3:** Url: <http://www.presepimessina.it/Storia%20del%20Presepe.htm>.
- Abb. 4:** Otfried Kastner, Die Weihnachtskrippe, Linz 1964, Abb. 19.
- Abb. 5:** Otfried Kastner, Die Weihnachtskrippe, Linz 1964, Abb. 63.
- Abb. 6:** Otfried Kastner, Die Weihnachtskrippe, Linz 1964, Abb. 60.
- Abb. 7:** Wutzel Otto (Hg.), Die Bildhauerfamilie Schwanthaler (Kat. Ausst. Augustinerchorherrenstift Reichersberg am Inn 1974), Linz 1974, Abb. 68.
- Abb. 8:** Helga Achleitner, Johann Peter der Ältere Schwanthaler (1720-1795). Der bayrisch-österreichische Rokokobildhauer, Ried 1991, S. 204, Abb. 255.
- Abb. 9:** Otfried Kastner, Die Weihnachtskrippe, Linz 1964, Abb. 79.
- Abb. 10:** Brigitte Heinzl, Der Bildhauer Thomas Schwanthaler (1634-1707), Ried 2007, S. 35.
- Abb. 11:** Wastl Fanderl, Schwanthaler Krippen, Rosenheim 1974, S. 98/99.
- Abb. 12:** Eigenverlag Kath. Stadtpfarramt Gmunden.
- Abb. 13:** Eigenverlag Kath. Stadtpfarramt Gmunden.
- Abb. 14:** Eigenverlag Kath. Stadtpfarramt Gmunden.
- Abb. 15:** Eigenverlag Kath. Stadtpfarramt Gmunden.
- Abb. 16:** Eigenverlag Kath. Stadtpfarramt Gmunden.
- Abb. 17:** Eigenverlag Kath. Stadtpfarramt Gmunden.
- Abb. 18:** Max Bauböck, Das Schwanthaler-Krippenwerk von Pram, Ried 1965, S. 2.
- Abb. 19:** Max Bauböck, Das Schwanthaler-Krippenwerk von Pram, Ried 1965, S. 12.
- Abb. 20:** Max Bauböck, Das Schwanthaler-Krippenwerk von Pram, Ried 1965, S. 15.
- Abb. 21:** Max Bauböck, Das Schwanthaler-Krippenwerk von Pram, Ried 1965, S. 16.
- Abb. 22:** Max Bauböck, Das Schwanthaler-Krippenwerk von Pram, Ried 1965, S. 32.
- Abb. 23:** Max Bauböck, Das Schwanthaler-Krippenwerk von Pram, Ried 1965, S. 24.
- Abb. 24:** Max Bauböck, Das Schwanthaler-Krippenwerk von Pram, Ried 1965, S. 36.
- Abb. 25:** Max Bauböck, Das Schwanthaler-Krippenwerk von Pram, Ried 1965, S. 42.
- Abb. 26:** Max Bauböck, Das Schwanthaler-Krippenwerk von Pram, Ried 1965, Abb. 2.
- Abb. 27:** Max Bauböck, Das Schwanthaler-Krippenwerk von Pram, Ried 1965, Abb. 3.

Abb. 28: Max Bauböck, Das Schwanthaler-Krippenwerk von Pram, Ried 1965, Abb. 4.

Abb. 29: Ingrid Spitzbart, Dargestellter Glaube. Krippen und Sakralkunst im Stadtmuseum Gmunden, Gmunden 2004, S. 16.

Abb. 30: Pfarre Altmünster.

Abb. 31: Pfarre Altmünster.

Abb. 32: Pfarre Altmünster.

Abb. 33: Pfarre Altmünster.

Abb. 34: Pfarre Altmünster.

Abb. 35: Pfarre Altmünster.

Abb. 36: Wastl Fanderl, Schwanthaler Krippen, Rosenheim 1974, S. 106.

Abb. 37: Pfarre Altmünster.

Abb. 38: Pfarre Altmünster.

Abb. 39: Pfarre Altmünster.

Abb. 40: Pfarre Altmünster.

Abb. 41: Sieglinde Baumgartner, Krippendarstellungen von Johann Georg Schwanthaler, in: Oberösterreichische Heimatblätter, 54. Jg., Linz 2000, S. 130-140, Abb. S. 136.

Abb. 42: Museum Innviertler Volkskundehaus, Ried im Innkreis, UNIDAM.

Abb. 43: Heinrich Decker, Barockplastik in den Alpenländern, Wien 1943, Abb. 176.

Abb. 44: Ingrid Spitzbart, Dargestellter Glaube. Krippen und Sakralkunst im Stadtmuseum Gmunden, Gmunden 2004, S. 30.

Abb. 45: Max Bauböck, Das Schwanthaler-Krippenwerk von Pram, Ried 1965, S. 18.

Abb. 46: Max Bauböck, Das Schwanthaler-Krippenwerk von Pram, Ried 1965, S. 18.

Abb. 47: Heinrich Decker, Barockplastik in den Alpenländern, Wien 1943, Abb. 176.

Abb. 48: Wutzel Otto (Hg.), Die Bildhauerfamilie Schwanthaler (Kat. Ausst. Augustinerchorherrenstift Reichersberg am Inn 1974), Linz 1974, Abb. 34.

Abb. 49: Wutzel Otto (Hg.), Die Bildhauerfamilie Schwanthaler (Kat. Ausst. Augustinerchorherrenstift Reichersberg am Inn 1974), Linz 1974, Abb. 71.

Abb. 50: Wastl Fanderl, Schwanthaler Krippen, Rosenheim 1974, S. 85.

Abb. 51: Sieglinde Baumgartner, Krippendarstellungen von Johann Georg Schwanthaler, in: Oberösterreichische Heimatblätter, 54. Jg., Linz 2000, S. 130-140, Abb. S. 131.

- Abb. 52:** Wastl Fanderl, Schwanthaler Krippen, Rosenheim 1974, S. 122.
- Abb. 53:** Max Bauböck, Das Schwanthaler-Krippenwerk von Pram, Ried 1965, Abb. 10.
- Abb. 54:** Max Bauböck, Das Schwanthaler-Krippenwerk von Pram, Ried 1965, Abb. 11.
- Abb. 55:** Max Bauböck, Das Schwanthaler-Krippenwerk von Pram, Ried 1965, Abb. 12.
- Abb. 56:** Max Bauböck, Das Schwanthaler-Krippenwerk von Pram, Ried 1965, Abb. 13.
- Abb. 57:** Max Bauböck, Das Schwanthaler-Krippenwerk von Pram, Ried 1965, Abb. 14.
- Abb. 58:** Wastl Fanderl, Schwanthaler Krippen, Rosenheim 1974, S. 166.
- Abb. 59:** Wastl Fanderl, Schwanthaler Krippen, Rosenheim 1974, S. 167.
- Abb. 60:** Uni Wien, Diasammlung, UNIDAM.
- Abb. 61:** Hugo Kehrer, Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst (Bd. 2), Leipzig 1909, S. 294, Abb. 343.
- Abb. 62:** Museum Innviertler Volkskundehaus, Ried im Innkreis, UNIDAM.
- Abb. 63:** Institut für Kunstgeschichte, Fotothek, UNIDAM.
- Abb. 64:** Pfarre Ebensee.

Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Krippenkunst der Familie Schwanthaler und konzentriert sich dabei auf die Werke ihrer Mitglieder Thomas, Johann Peter der Ältere und Johann Georg. 1678/79 schuf Thomas Schwanthaler die Schreinfiguren des Gmundner Hochaltares, die die „Anbetung der Heiligen Drei Könige“ darstellen. Obwohl es sich hierbei nicht um eine „Weihnachtskrippe“ im Sinne kleinfiguriger und verstellbarer Skulpturen, die nur zu bestimmten Zeiten aufgestellt werden, handelt, wurden diese Figuren der Grundstein für die Krippendarstellungen von Johann Peter dem Älteren und Johann Georg. In der „Anbetung der Heiligen Drei Könige“ wurden die Figuren oftmals nahezu kopiert. Der Großteil der Krippenarbeiten von Johann Georg und Johann Peter stammen aus den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts, darunter das Pramer Krippenwerk sowie die Altmünsterer und die Kematener Krippe. Nachdem Joseph II. die Krippen in Klöstern und Kirchen verbot, konnten nur noch Werke für den häuslichen Gebrauch entstehen. Von 1792 stammt Johann Peters „Kögl-Krippe“, benannt nach der Goldschmiedfamilie, die sie in Auftrag gegeben hat.

Trotz gleichem Ausgangspunkt entwickelten Johann Peter und Johann Georg ihren Krippenstil in verschiedene Richtungen. Unterschiede sind in der Form der Krippe („offene“ und „geschlossene“ Krippen), der Komposition, der Ikonographie, der Fassung, dem Material, dem Format und der Ausarbeitung der Figuren zu vermerken.

Der Austausch des Formengutes erfolgte in erster Linie über den Werkstattbetrieb, aber auch Skizzen und Zeichnungen überlieferten die angesammelten Vorstellungen über Generationen hinweg und wurden von verschiedenen Mitgliedern der Familie verwendet. Durch den Werkstattbetrieb entstehen Probleme in der Zuschreibung und der Datierung. Oftmals können die Hände des Vaters und des Sohnes oder anderer Werkstattmitglieder nicht unterschieden werden, da sehr ähnliche Stile entwickelt wurden.

Johann Georg war volkstümlichen Krippen gegenüber offener als Johann Peter, der seine Krippen meist sehr biblisch und künstlerisch gestaltete. Während Johann Georg Figuren aus der Volkskunst direkt übernahm, kommen sie bei Johann Peter nur in abgeänderter Form vor.

Stilistisch verbinden die beiden Künstler den Schnitzstil ihres Vorfahrens Thomas mit klassizistischen Elementen.

Lebenslauf

Zur Person

Name/Vorname **Schwaiger Stefanie**
Adresse Almhausstr. 24a
4802- Ebensee
Österreich
Telefonnummer (0043)650/9022990
E-Mailadresse stefanie_schw@yahoo.de
Staatsangehörigkeit Österreich
Geburtsdatum 27. 08. 1986

Bildung

1992- 1996 Volksschule in Ebensee, Oberösterreich
1996- 2004 HIB (Höhere Internatsschule des Bundes) Schloss Traunsee,
Gmunden, Oberösterreich
2004 Matura an der HIB Schloss Traunsee
Seit 2004 Studium der Kunstgeschichte, mit Schwerpunkten der
Judaistik und Kultur- und Sozialanthropologie an der
Universität Wien

Sprachen

Muttersprache Deutsch

Fremdsprachen

Französisch Erste lebende Fremdsprache (seit 1. Klasse Gymnasium),
Englisch Zweite lebende Fremdsprache (seit 2. Klasse
Gymnasium)
Spanisch Basiswissen
Hebräisch Basiswissen