

Ein wiedergefundenes Votivbild aus der Geiersbergkirche in Deggendorf aus dem Jahre 1813

Fritz Wagner

Kurz nach Erscheinen des Buches über die Wallfahrt zu *Unserer lieben Frau in der Rosen* auf dem Geiersberg 2020 wurde aus der volkskundlichen Sammlung Richter, die im Bestand des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg verwahrt wird, ein Votivbild erfasst und digitalisiert, das der Geiersbergkirche zugeschrieben wird, hier aber, seit es aus der Kirche wegkam, bislang unbekannt war. Bereits vorher war dort ein Bild aus derselben Sammlung aufgenommen und beschrieben worden, das in dem für das Buch erstellten Katalog der Votivbilder vom Geiersberg als NN 1702 eingereiht ist.¹

Das neu gefundene Bild zeigt einen Soldaten kniend vor der Pieta und ist im *Ex Voto* auf das Jahr 1813 datiert (Abb. 1).² Damit lässt es sich fugenlos an die Thematik des Beitrags von Johannes Molitor über die Beziehungen Deggendorfs zur Geschichte der Französischen Revolution im vorliegenden Band der Deggendorfer Geschichtsblätter anschließen. Zugleich bietet es sich an, einige Überlegungen zu der zunächst schwach gesicherten Zuordnung des Bildes zur Geiersbergkirche anzustellen.

Der politische Hintergrund für das Votivbild NN 1813 ist mit der Jahreszahl klar benannt. Große Teile von Europa waren von Napoleon unter die französische Vorherrschaft gezwungen worden. Doch sein gescheiterter Russlandfeldzug von 1812, bei dem Bayern 30 000 von 33 000 Mann verloren hatte, führte in Deutschland zu einem Aufschwung der nationalen Bewegung. Der preußische König Friedrich Wilhelm III. rief zum Befreiungskampf gegen Napoleon auf. Russland und Preußen, dann Schweden, Österreich und weitere Staaten bildeten eine Allianz für die Befreiungskriege. Ihr gelang es, die französischen Truppen zu schwächen und in der Völkerschlacht bei Leipzig im Oktober 1813 Napoleon eine entscheidende Niederlage zu bereiten. Er wurde hinter den Rhein zurückgedrängt. Bayern hatte sich auf Druck von Preußen und Russland, dann immer mehr auch aus Wien aus der Verbindung mit Frankreich gelöst, wenige Tage zuvor Österreich angeschlossen und 36 000 Mann zugesagt. Mit dem Jahreswechsel begann der Einmarsch der preußischen und russischen Truppen in Frankreich. Napoleon wurde zur Abdankung gezwungen und ins Exil geschickt. Zwar gelang es ihm, nach seiner Rückkehr von der Insel Elba noch einmal in Frankreich Fuß zu fassen; doch in der Schlacht bei Waterloo 1815 wurde er endgültig geschlagen.³

Das Votivbild dokumentiert die Teilnahme Bayerns an den kriegerischen Auseinandersetzungen in Europa zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Der Soldat auf dem Bild trägt die Uniform eines bayerischen Chevaulegers⁴, er ist also Angehöriger der mittelschweren Kavallerie, die immer mehr zu einem schlagkräftigen Heeresteil der bayerischen Armee wurde. Sein Name ist unbekannt. Er hat

nicht einmal seine Initialen verraten. Dass bei der großen Zahl an Votivbildern der Krieg an den meisten Wallfahrtsorten als Thema öfters vorkommt, ist naheliegend.⁵ Dieses bestimmt auch mehrere Bilder vom Geiersberg.⁶ In diese Gruppe ist daher das neu beschriebene Bild einzubeziehen.

Der junge Mann aus Deggendorf oder Umgebung, der 1813 sein Votivbild in der Geiersbergkirche aufhängte oder zumindest in Auftrag gegeben hatte, dürfte es als Unterstützung seiner Bitte um eine glückliche Heimkehr aus dem absehbar bevorstehenden Krieg verstanden haben. Wegen des Datums ist es kaum wahrscheinlich, dass es eine Dankesgabe für eine bereits erfolgte Rückkehr oder eine Entlassung aus dem Militärdienst sein sollte.⁷ Insofern entspricht das Bild nicht der ursprünglich vorrangigen Verwendung; ein Votivbild war da – anschaulich nachvollziehbar für die Zeit 1632–1659 mittels des Geiersberger Mirakelbuchs⁸ – eine der Gaben, die bei dem in einer Notsituation ausgesprochenen Gelübde versprochen und nach erfahrener Erhörung der betreffenden Kirche gespendet wurden. In der Folge wurden die Fälle häufiger, in denen Votivbilder nicht Erfüllung des Gelübdes und Ausdruck des Dankes, sondern Intensivierung der Bitte um Hilfe waren. Der Ausdruck „*Ex Voto*“, ‚(gestiftet) aufgrund eines Gelübdes‘, der sich auf dem Bild des Soldaten findet, passt daher nicht ganz zur tatsächlichen Situation; er ist damit anzusehen als stereotypes Element von solchen Bildern und in seiner Unpassendheit Zeichen für einen Wandel in der Votivbildpraxis. Ein solcher zeigt sich beispielsweise gleichermaßen darin, dass nicht mehr wie ursprünglich gehandhabt auf dem Bild die Notsituation, sondern neben dem Gnadenbild zwar auch der Votant, aber nur in seiner Frömmigkeit dargestellt ist.⁹ Die Inschrift *Ex Voto* bezeichnete künftig einfach ein einer Kirche vor einem Gnadenbild geschenktes Bild, das der ‚Votant‘ gegeben hat, mit oder auch ohne ein vorausgehendes Gelübde. Der Sprachgebrauch besteht hier nicht so streng auf dem ursprünglichen Wortsinne. Der Duden erklärt heutzutage ein Votivbild als ‚einem od. einer Heiligen als Dank geweihtes [richtiger: gewidmetes] Bild‘.¹⁰

Die erwähnte Anonymität des Votanten entspricht einer schon im 17. Jahrhundert zu beobachtenden, aber seit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer mehr zunehmenden Entwicklung,¹¹ als die aufklärerischen Ideen in Bayern dazu führten, dass mit der Verringerung der religiösen Feiertage oder dem Verbot von mehrtägigen Wallfahrten das religiöse Brauchtum zurückgedrängt wurde.¹² Zur Folge hatte dies, dass Gläubige sich zunehmend scheuten, sich öffentlich mit dem Namen zu ihrem persönlichen Glauben an eine wunderbare Erfahrung zu bekennen, obwohl sie zugleich durch die Bekanntgabe, die Promulgation in Form des Bildes gerade einer innerlich gefühlten Verpflichtung dazu nachkommen wollten. Der Hintergrund der staatlichen Maßnahmen war, dass man meinte, man könne so die Arbeitsproduktivität der Bevölkerung erhöhen. Die zunehmende Staatsverschuldung wurde immer mehr zur offenen Wunde des politischen Systems und führte schließlich zur gewaltsamen Aneignung kirchlicher Güter in der Säkularisation als vermeintlicher Lösung.¹³ Mehrere fundamentale Fehleinschätzungen lagen dieser einschneidenden poli-



Abb. 1: Wallfahrtskirche Geiersberg in Deggendorf. Abb. NN 1813.
Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Slg.RichterVB101.

tischen Offensive zugrunde. So beginnt man erst in der Gegenwart klarer zu sehen, dass die religiöse Betätigung der ländlichen Bevölkerung die erforderliche Gesamtarbeitsleistung kaum beeinträchtigte.¹⁴ Dass die Zerschlagung der Klöster keinen Gewinn für den Staat, im Gegenteil den Verlust ertragreicher Wertschöpfungseinheiten zur Folge haben würde, dies wurde dagegen von kritischen Zeitgenossen schon damals verdeutlicht, als diese Entwicklung noch nicht ihren Höhepunkt erreicht hatte.¹⁵ Doch die Staatsführung war taub und blind für diese Warnungen.

Die Zuordnung des Bildes zur Geiersbergkirche gründet sich auf eine entsprechende Notiz in den Übergabelisten, geht also wohl auf den Sammler zurück; das Germanische Nationalmuseum gelangte im Jahre 1965 in den Besitz der Sammlung Richter.¹⁶ Etwas verunsichern könnte den Betrachter zunächst jedoch die Gestaltung des Gnadenbildes. Denn bei den meisten Motivbildern in der Geiersbergkirche besonders aus dem 18. und dem 19. Jahrhundert ist das Prunkgewand, das die Pieta unter dem blauen Mantel oder Umhang trägt, durch die intensive rote Farbe geprägt (vgl. Abb. 6 und 7).¹⁷ Die Verbindung dieser beiden Farben ergibt sich entsprechend einer im westlichen Kulturkreis wenigstens seit dem Mittelalter allgemein gebräuchlichen Farbensymbolik als charakteristisch für die Pieta. Denn das Rot, das sich auch in der Rose findet, die als fünffacher, allerdings vergoldeter Blätterkranz das Gnadenbild vom Geiersberg einfasst,¹⁸ deutet auf Blut, auf Leiden und Martyrium, das neben dem Sohn auch die Pieta, die Schmerzensmutter durchlebt. Das Blau dagegen verweist auf den Himmel und symbolisiert die Treue und den Glauben der Mutter unter dem Kreuz.¹⁹

Die in Weiß gehaltene Kleidung wie auf dem Bild mit dem Soldaten bei einer ähnlich gestalteten Pieta lässt sich in der näheren Umgebung des Geiersbergs auf Motivbildern von der Wallfahrtskirche Weißenberg bei Schwarzach, wo das Gnadenbild ebenfalls eine Pieta ist (Abb. 2), feststellen (Abb. 4 und 5).²⁰ Solche Ähnlichkeiten zwischen Gnadenbilddarstellungen auf Motivbildern verschiedener Wallfahrtsorte sind wohl nicht zufällig. Doch auch in Weißenberg trägt die Pieta öfters ein rotes Kleid (Abb. 3). Und vereinzelt finden sich sogar in der Geiersbergkirche Bilder, auf denen die Pieta mit weißem oder annähernd weißem Gewand bekleidet ist (Abb. 8 und 9).²¹ Das Weiß kann verstanden werden als Ausdruck für Freude, Herrlichkeit, Überwindung des Todes durch die Auferstehung. Wieder andere Bilder vom Geiersberg weisen für das Kleid eine dunkle oder dunkelblaue Farbe auf.²² Bei diesen Beispielen lässt sich eine überlegte Farbensymbolik nicht erkennen.

Das Motivbild mit dem Soldaten wäre auf den ersten Blick der Blütezeit der Wallfahrt Mitte des 18. Jahrhunderts zuzuordnen, würde es nicht die Jahreszahl 1813 aufweisen. Aus der Barockzeit hat der Maler des Bildes zahlreiche Stilelemente übernommen, richtiger, er malt, als würde er der Barockzeit angehören.



Abb. 2: Wallfahrtskirche Weißenberg b. Schwarzach. Gnadenbild.
(Foto: Fritz Wagner)



Abb. 3: Wallfahrtskirche Weißenberg.
Votivbild von 1746.
(Foto: Fritz Wagner)



Abb. 4: Wallfahrtskirche Weißenberg.
Votivbild von 1795.
Sammlung Hans Herrnhof.
Auktionskatalog, 32, Abb. 55.



Abb. 5: Wallfahrtskirche Weißenberg.
Votivbild von 1830.
(Foto: Fritz Wagner)

Die Trennung von himmlischer und irdischer Sphäre durch eine Wolkengirlande oder bzw. häufig zusätzlich durch einen gerafften Vorhang gibt auch hier dem Bild eine innere Spannung. Damit wird zudem stärker die Subjektivität der Gnadenerfahrung betont.²³ Anders gesagt bedeutet dies ein Gespür dafür, dass entsprechend der zunehmend rationalen Denkweise die in den Mirakelbüchern und Votivbildern zum Ausdruck gebrachten wunderbaren Erfahrungen nicht der äußerlichen, real existierenden Wirklichkeit zuzurechnen sind, sondern sich nur dem Gläubigen erschließen.

Auffällig ist die Glockenform der Pieta, die durch ihr Kleid erzeugt wird. Diese Gestaltung ist bei den Votivbildern der Geiersbergkirche recht häufig und bestimmt über längere Zeit hin die Vorstellung des Gnadenbildes. Man ist geneigt zu sagen, dass dieser eine bezeichnende Rolle zukommt, dass sie zum Typ und damit prägend geworden ist und Nachahmung gefunden hat, und zwar nicht nur in der Geiersbergkirche selbst. Beispiele dafür ist neben Votivbildern von Weißenberg, etwa aus den Jahren 1795 und 1830, auf denen die Pieta ein schweres weißes Gewand trägt (Abb. 4 und 5),²⁴ eine Nachgestaltung auf einem Niederaltaicher Votivbild von 1637, das 1765 mit diesem als Vorbild renoviert, vermutlich neu gefasst wurde.²⁵

Das weit ausladende Kleid in der flächenhaft dargebotenen Form, meist ohne jeden Faltenwurf, das der Figur einen rundlichen Charakter gibt und das bis auf das Haupt den Leichnam des Sohnes, aber auch den Körper der Pieta völlig verdeckt, verringert die malerischen Anforderungen erheblich. Die Rolle der Schmerzensmutter, die sich einer betenden Betrachterin zur Identifikation anbietet, wandelt sich dadurch zu einer mütterlichen Figur, unter deren schützendem Mantel Zuflucht gefunden werden kann.²⁶

Dass es sich hier offensichtlich um ein leicht kopierbares Schema handelt, wird dadurch unterstrichen, dass in der Geiersbergkirche auch zahlreiche, aus allen Epochen stammende Bilder hängen, auf denen das Bemühen des Malers um eine realistische Gestaltung erkennbar ist; der Leichnam Jesu, auf dem Schoß der Mutter liegend, ist hier ganz sichtbar gemacht, und die Spuren des Leidens sind nicht geleugnet.²⁷

Eine Besonderheit auf vielen Bildern vom Geiersberg ist auch die Brosche, die das Kleid der Pieta unter dem Kinn zusammenhält und durch eine große blaue Schleife geschmückt ist. Erstmals 1730 erscheinend, wird sie in der Folgezeit bis 1771 und dann wieder 1814, hier aber in Weiß, wiederholt. Die blaue Schleife erscheint auch nachgeahmt in dem Bild von Weißenberg von 1746 (Abb. 3). Ab 1820 kommt mehrmals auch eine herzförmige Brosche vor.²⁸ Das hier im Mittelpunkt stehende Bild von 1813 (Abb. 1) mit dem Soldaten weist ebenfalls eine herzförmige Brosche auf, in goldenem Farbton, passend zu dem Weiß des Kleides. Ob solche Schmuckelemente bei dem Gnadenbild in der Kirche tatsächlich angebracht waren, ist dabei fast unerheblich.

Bei der Zuordnung von Votivbildern aufgrund einzelner Gestaltungselemente und der Herstellung von Beziehungen zwischen verschiedenen Wallfahrts-



Abb. 6: Geiersbergkirche.
Votivbild Hönig 1822.
(Foto: Dominik Wagner)



Abb. 7: Geiersbergkirche.
Votivbild Kerschbaum 1829.
(Foto: Norbert Neuhofer)



Abb. 8 : Geiersbergkirche.
Votivbild Müller 1820.
(Foto: Dominik Wagner)



Abb. 9: Geiersbergkirche.
Votivbild Gerhartinger 1830.
(Foto: Norbert Neuhofer)

orten darf man wohl nicht zu schematisch oder gar kritisch vorgehen, sondern hat die Freiheit der Maler zu achten, sich aus der breiten Palette von üblichen Gestaltungsmöglichkeiten nach ihrer Vorstellung zu bedienen. Freilich werden diese dann zu austauschbaren Stilelementen, die dem Zeitgeschmack entsprechen, eine Periode lang bestimmend sind, dann auch wieder aufgegeben werden. Gnadenbilddarstellungen werden so zu Typen. Solche gegenseitigen Beeinflussungen in der künstlerischen Ausprägung zeigen sich besonders bei weithin bekannten Gnadenbildern wie etwa der sog. Mariahilf-Darstellung in Passau, die selbst eine Nachbildung ist,²⁹ oder bei Ikonen aus dem orthodoxen Raum, die vielfache Nachahmung gefunden haben.³⁰

Die Ursachen für den Erfolg solcher Angleichungen sind vielfältig. Auf religionspsychologischer Ebene dürfte wohl eine Rolle spielen, dass man meinte, dadurch die Wirkmächtigkeit mehrerer Gnadenbilder zu vereinigen und sie so zu verstärken. Bei den Wallfahrern konnte man – um hier einen Tatbestand aus der Werbeindustrie aufzugreifen – einen Wiedererkennungseffekt erzielen, den auch die Wallfahrtsleitung nicht ungern gesehen hat. Ihr Erfolg liegt darüber hinaus wohl darin, dass sie dem Maler das Bemühen um eine kreative eigenständige Gestaltung ersparte. Diese Freiheit lässt auch zu, dass die Gestaltung des Gnadenbildes auf den Motivbildern sich teilweise recht weit von der Vorlage entfernt. Dies ist in der Kirche auf dem Geiersberg vielfach, auch bei der Kirche von Weißenberg (vgl. das Gnadenbild Abb. 2) deutlich zu erkennen. Der Austausch solcher Einzelzüge mag manchmal die Zuordnung von Bildern zu ihrem Herkunftsort erschweren.

Nachdem solche Angleichungen von Motivbildern verschiedener Wallfahrtsorte recht häufig zu beobachten sind, sollte diese Erscheinung mit einem eigenen Begriff gefasst werden. Dafür anbieten würde sich der in der Sprachwissenschaft eingebürgerte Begriff der *Kontamination*, der formal, ohne Abwertung, eine Vermischung von einzelnen Elementen sinnverwandter Ausdrücke benennt.³¹

Eine letzte Frage sei noch kurz angeschnitten, nämlich ob das Bild einem bestimmten Maler zugeschrieben werden kann. Aufgrund von malerischen Ähnlichkeiten, von künstlerischen Qualitätsunterschieden, vor allem aber ausgehend davon, dass als Schöpfer der Motivbilder in den meisten Fällen die am Ort zugelassenen Maler in Frage kommen, können mittels gut begründeter Vermutungen ein Teil der Bilder aus der Geiersbergkirche mit Vorbehalten bestimmten Malerpersönlichkeiten zugeschrieben werden.³²

Bei dem vorliegenden Bild scheint das ebenfalls möglich. 1813 führte seit dem Tod des letzten zugelassenen Malers, Cajetan Ambros Prellinger (*13. Dezember 1728, † 8. August 1802), immer noch dessen Witwe Magdalena³³ das Malergeschäft weiter, bis sie das Malerrecht 1815 verkaufte. Daher dürfte das Bild von 1813 in Prellingers Werkstatt entstanden sein. Nun lässt sich aber auch feststellen, dass Bilder aus der Folgezeit durchaus gewisse Ähnlichkeiten besonders in der Figurenzeichnung aufweisen wie rundliche Gesichter, freund-

licher Gesichtsausdruck, feine Zeichnung des Gesichts, ausgewogenes Arrangement von Figuren und anderen Bildelementen, Sorgfalt und handwerkliche Sicherheit bei Farbmischung und Maltechnik. Entsprechende Bilder aus der Zeit nach 1815 lassen sich dadurch gut begründet Josef Kürzl sen. zuschreiben, der 1815 als Maler aufgenommen wurde. Auch wenn ihm wohl keine originäre Malerpersönlichkeit zu attestieren ist, steht die handwerkliche Qualität seiner Bilder doch deutlich über der der meisten Bilder seiner Vorgänger. Dies würde zu der Tatsache passen, dass er der erste in der Stadt zugelassene Maler mit akademischer Ausbildung war.³⁴

Zudem steht zu vermuten, dass Kürzl bereits vor dem Erwerb des Malerrechts in der Werkstatt der Prellingerin angestellt war; plausibel wäre das deswegen, weil er das Recht von ihr kaufen konnte. Deutlich gestützt wird diese Ansicht dadurch, dass die oben genannten Merkmale das Bild von 1813 als von derselben Hand stammend wie Bilder aus der Zeit nach 1815, dem Beginn von Kürzls Selbstständigkeit, erscheinen lassen. Es wiederholen sich dann (vgl. Abb. 8) das weiße Gewand, zwar ohne Schmuckgehänge, aber mit den ornamentalen, keinem erkennbaren Muster folgenden Stickereien, wie auch die goldene herzförmige Brosche, die bereits zur Tradition geworden ist, weil sie sich bei Kürzls Sohn Josef Kürzl jun. fortsetzt, der, ebenfalls an der Akademie in München ausgebildet, 1825 aufgenommen wurde (vgl. Abb. 6, 7 und 9).³⁵ Die herzförmige Brosche, dann allerdings auf rotem Kleid, findet sich über Kürzls Zeit hinaus noch 1858.³⁶

Abschließend ist das Votivbild NN 1813 im Katalog der Votivbilder ergänzend mit dem folgenden Eintrag darzustellen:

Jahr	Votant: Name, Beruf, Material, Bild- maß (H x B)	Kurzbeschreibung Gnadenbild, im Bild oder im Text dargestellte Notsituation, Zitate aus Inschriften	Literatur T Behandlung im Text B Abbildung bei Museen Inventar- nummer	Ort <input type="checkbox"/> Bilddatei
1813	NN Tempera, Holz 25,7 x 17,5 cm	„EXVOTO 1813.“ oben mittig Pieta mit weißem Kleid und blauem Mantel in Wolkengirlanden auf weißem Lichthintergrund, Innenraum, rechts offen ins Freie, beid- seitig geraffter roter Vorhang, kniend Votant mit Rosenkranz, gekleidet als bayerischer Chevauleger, Degen und Rau- penhelm mit weißem Stutz auf dem Boden liegend, links an die Wand gelehnte Kartusche mit Inschrift	Brückner 1984, 20, Abb. 8 Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Datenblatt, Inv.Nr. Slg.RichterVB101	T B T B Verlust 1937 / 1950 Museum Nürnberg (GNM) <input type="checkbox"/>

ANMERKUNGEN

- ¹ Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Sammlung RichterVB100; Wagner 2020, 158 (Abb.), 163, 170 (Abb.), 171, 180, 215, 390.
- ² Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Sammlung RichterVB101.
- ³ Zur Geschichte der Befreiungskriege von Weiß XXII 1906, 464–896; Spindler IV.1 2003, 40–44 (Eberhard Weis).
- ⁴ Die Zugehörigkeit zum 5. Chevaulegers-Regiment „Leiningen“ ist erkennbar am dunkelgrünen Frack, dem Raupen-Kaskett mit weißem Federbusch und dem Kavalleriesäbel. Das Regiment ist identifizierbar anhand der roten Kragen und Rabatten an der dunkelgrünen Uniform mit gelben Knöpfen. Dass er keine Rangabzeichen trägt, liegt daran, dass es diese bei den Mannschaftsdienstgraden jener Zeit nicht gab; Müller / Braun 1899–1906, 30f. (Freundl. Hinweis von Herrn Daniel Hohrath, Armeemuseum Ingolstadt). Handbuch der Uniformkunde 1937, 58–61; Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Datenblatt zu Sammlung RichterVB101; Funcken 1997, 230, 232, 233.
- ⁵ Brückner 1984.
- ⁶ Wagner 2020, 177.
- ⁷ Nach Brückner 1984, 20 ist hier *ein Neuausgehobener der Befreiungsfeldzüge* dargestellt.
- ⁸ Dazu Wagner 2020, 93–154.
- ⁹ Zum Wandel in der Motivbildpraxis Wagner 2020, 183–200.
- ¹⁰ Duden I. Die deutsche Rechtschreibung 24. Aufl. 2006, 1098.
- ¹¹ Vgl. Wagner 2020, Katalog der Motivbilder, bes. 388–395.
- ¹² Zu den staatlichen und auch kirchlichen Versuchen, mittels Verboten Wallfahrtspraxis und Wunderglauben zu unterdrücken, Hartinger 1971, 77ff.; Hartinger 1985; Hartinger 1989, 239; Pfennigmann 1989, 132; Hartinger 2002, 148; Hersche 2006 II 811; Wagner 2020, 22f., 27, 74, 185.
- ¹³ Wagner 2020, 298–208, 318–322.
- ¹⁴ Hersche 2006 I 624–644; Wagner 2020, 308.
- ¹⁵ Stutzer 1986, 37; Stauber 2003, 117, 133; Weitlauff 2003, 63, 75, 76; Spindler IV/I, 2003, 47f. (Eberhard Weis); Wagner 2020, 321.
- ¹⁶ Richter 1964; Deneke 1965; Deneke / Kahsnitz 1978; Wagner 2020, 164. Freundl. Mitteilung von Frau Dr. Claudia Selheim vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (7.6.2021).
- ¹⁷ Wagner 2020, 186f., 203, 204. Weitere Bilder mit rotem Kleid SI 1739, NN 1743, FLH 1745, HGN 1748, NN 1749, NN 1758 a, NN 1772, NN 1816, Wagner 2020, 20, 228, 191, 201, 201, 164, 202, 178. Zur Benennung der Motivbilder mittels Name des Votanten und Jahr vgl. Wagner 2020, 375.
- ¹⁸ Wagner 2020, 41.
- ¹⁹ Hawel 1985, 56; Stadlbauer 1997, 550; Wagner 2020, 42, 184.
- ²⁰ Die Pieta, die Schmerzensmutter in der Form des Vesperbildes – weil sie am Abend (lat. vesper) des Tages der Kreuzigung Jesu den Leichnam des Sohnes auf dem Schoß hält – bietet die Möglichkeit der Betrachtung, Versenkung und Identifikation besonders für leidgeprüfte Frauen und Mütter. Schon um 1500 war an 49 von 75 Marienwallfahrtsorten im süddeutschen Raum eine Pieta als Gnadenbild zu finden. Hawel 1985, 119.
- ²¹ Zu Müller 1820 und Gerhartinger 1830 (Abb. 8 und 9) sowie Höller 1755 (vgl. die Abbildung in diesem Heft, Beitrag Pfarrer und Kirchpropste, S. 86), NN 1800, IBP 1833, Kopmeir 1842 vgl. Wagner 2020, 174, 102, 169, 175, 174, 174.
- ²² Bilder JAHP 1726, VF 1777, Hirsch 1816; Wagner 2020, 173, 175, 198.
- ²³ Wagner 2020, 189f.
- ²⁴ Das Bild von 1795 kam – neben sechs weiteren aus der Wallfahrtskirche Weißenberg – 2012 bei der Auktion zur Versteigerung der Sammlung Hans Herramhof in private Hände. Sammlung Hans Herramhof 2012, 32, Nr. 55. Zu der problematischen Tätigkeit von Sammlern von Motivbildern Wagner 2020, 164–168.

- ²⁵ Es handelt es sich um das Votivbild in Niederaltaich, das der Gerichtsschreiber Georg Preu 1637 versprochen und gestiftet hat, nachdem ihm beim Ritt von Hengersberg nach Straubing oberhalb Seebach ein Rosskäfer ins Ohr geraten war. Wagner 2020, 195–198 (mit Abb. 71).
- ²⁶ Wagner 2020, 186f.
- ²⁷ Wagner 2020, 187.
- ²⁸ Wagner 2020, 189, 196.
- ²⁹ Die Vorlage, ein Gemälde von Lukas Cranach d. Ä. (1472–1553), hängt heute im Dom zu Innsbruck. Hartinger 1985; Wagner 2020, 191f.
- ³⁰ Wagner 2020, 192f.
- ³¹ Wagner 2020, 198. Der Begriff bezeichnet Wörter oder Redensarten wie *Kurlaub* (aus *Kur* + *Urlaub*) oder *Der Zahn der Zeit lässt darüber Gras wachsen*. Als nützlich erweist er sich auch bei der Analyse von Versprechern wie *Hinwalspunkt* (aus *Hinweis* + *Anhaltspunkt*), die sich u. U. sogar der psychoanalytischen Interpretation erschließen (sog. Freudsche Versprecher, sprachliche Fehlleistungen, die ungewollt eine Intention des Sprechers verraten, z.B. *rückgratlos* statt *rückhaltlos*).
- ³² Wagner 2020, 200–216.
- ³³ Cajetan Ambros Prellinger war seit wenigstens 1764 mit Maria Eva verheiratet, mit der zusammen er die Malergerechtigkeit seines Vorgängers Josef Wilhelm Seidl (* ca. 1723, † 2.9.1769) erwarb. Witwer geworden, schloss er am 1.8.1785 die Ehe mit der Häuslerstochter Magdalena Baumgartner. Briefprotokolle 31.1.1764, 18r (Kauf der Malergerechtigkeit); 16.7.1785, 105r (Erbregelung nach Tod der I. Ehefrau). Wagner 2020, 213f.
- ³⁴ Wagner 2020, 214.
- ³⁵ Zu Müller 1820, Hönig 1822 Wagner 2020, 174, 203, zu MS 1827, Kerschbaum 1829, Gerhartinger 1830, IBP 1833 ebd., 25, 204, 102, 174 und 215f.
- ³⁶ Vgl. NN 1858, Wagner 2020, 173.

QUELLENVERZEICHNIS

Stadarchiv Deggendorf. P 2: Briefprotokolle 1764, 1785

Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Sammlung Richter

Brückner, Wolfgang, Bild und Gebet. Vom Soldatenvotiv zum Kriegerdenkmal, in: *Volkskunst. Zeitschrift für volkstümliche Sachkultur* 7 (1984), 15–23

Deneke, Bernward, Zeugnisse religiösen Volksglaubens. Aus der Sammlung Richter. (Bilderhefte des Germanischen Nationalmuseums, 2.) Nürnberg 1965

Deneke, Bernward / Kahsnitz, Rainer (Hrsg.), *Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852–1977*. München / Berlin 1978

Duden I. Die deutsche Rechtschreibung. 24., völlig neu bearbeitete und erweiterte Aufl. Mannheim / Leipzig / Wien / Zürich 2006

Funcken, Liliane und Fred, *Historische Uniformen. Napoleonische Zeit, 18. und 19. Jahrhundert. Preußen, Deutschland, Österreich, Frankreich, Großbritannien, Rußland*. München 1997

Handbuch der Uniformkunde. Die militärische Tracht in ihrer Entwicklung bis zur Gegenwart. Mit 1600 Uniformdarstellungen nach Zeichnungen von Richard Knötel und Herbert Knötel d. J. Hamburg 1937

Hartinger, Walter, Die Wallfahrt Neukirchen bei Heilig Blut. Volkskundliche Untersuchung einer Gnadenstätte an der bayerisch-böhmischen Grenze, in: *Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg* 5, 1971, 23–240 (zugleich Diss. Kiel 1970)

– *Mariahilf ob Passau. Volkskundliche Untersuchung der Passauer Wallfahrt und der Mariahilf-Verehrung im deutschsprachigen Raum*. (Veröffentlichungen des Institutes für Ostbairische Heimatforschung der Universität Passau, 43.) Passau 1985

- Zur Geschichte des Wallfahrtswesens im Bistum Regensburg, in: 1250 Jahre Kunst und Kultur im Bistum Regensburg. Berichte und Forschungen. (Kunstsammlungen des Bistums Regensburg. Diözesanmuseum Regensburg. Kataloge und Schriften, Bd. 7.) München Zürich 1989, 229–243
- Konfessionalisierung des Alltags in Bayern unter Maximilian I., in: ZBLG 65 (2002), 123–156
- Hawel, Peter, Die Pietà. Eine Blüte der Kunst. Würzburg 1985
- Hersche, Peter, Muße und Verschwendung. Europäische Gesellschaft und Kultur im Barockzeitalter. II Bde. Freiburg Basel Wien 2006
- Müller, Karl / Braun, Louis, Die Organisation, Bekleidung, Ausrüstung und Bewaffnung der königlich bayerischen Armee von 1806 bis 1906. München 1899 – 1906
- Pfennigmann, Josef, „Wie viel wunderthätige Kirchfahrten ...“ Volksfrömmigkeit und Aufklärung in Altbayern, in: Schindler, Herbert (Hg.), Bayern im Rokoko. Aspekte einer Epoche im Umbruch. München 1989, 123–139
- Richter, Leonie, Die „Sammlung Erwin Richter“. Zur Sonderausstellung im Schweizerischen Museum für Volkskunde Basel, Mai–Oktober 1964, in: Schweizer Volkskunde 54 (1964), 17–21
- Sammlung Hans Herramhof Regensburg. 534. Auktion Montag, 24. September 2012. Kunstauktionshaus Hugo Ruef. Auktionskatalog. München [2012]
- Schmid, Alois (Hg.), Die Säkularisation in Bayern 1803. Kulturbruch oder Modernisierung? München 2003
- Spindler, Max (Hg.), Handbuch der bayerischen Geschichte. München. Bd. IV. Das neue Bayern 1800–1970. 1. Teilband 1974. 2. Teilband 1975. 2. neu bearb. Auflage, hg. von Alois Schmid. 1. Teilband 2003. 2. Teilband 2007
- Stadlbauer, Ferdinand, Realien der Marienverehrung im profanen Bereich, in: Beinert, Wolfgang / Petri, Heinrich, Handbuch der Marienkunde. 2., völlig neu bearbeitete Aufl. II Bde. Regensburg 1996, 1997. II, 527–554
- Stauber, Reinhard, Zwischen Finanznot, Ideologie und neuer Staatsordnung. Die politischen Entscheidungen der Administration Montgelas auf dem Weg zur Säkularisation 1798 bis 1803, in: Schmid (Hg.) 2003, 111–151
- Stutzer, Dietmar, Klöster als Arbeitgeber um 1800. Die bayerischen Klöster als Unternehmenseinheiten und ihre Sozialsysteme zur Zeit der Säkularisation 1803. (Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 28.) Göttingen 1986
- Wagner, Fritz, Die Wallfahrt zu Unserer Lieben Frau in der Rosen auf dem Geiersberg in Deggendorf. Untersuchungen zu Geschichte, Brauchtum, Finanzen und Sozialgeschichte. Regensburg 2020
- Pfarrer und Kirchpropste – ein belastetes Verhältnis. Eine Momentaufnahme aus Deggendorf im Jahre 1611, in: Deggendorfer Geschichtsblätter 42/2020/2021, S. 67–134
- von Weiß, Johann Baptist, Weltgeschichte. XXVIII Bde. Graz und Leipzig. Bd. XXII. 1809 bis 1815. Napoleons Höhe und Fall. Der Wiener Congress. 4. und 5., verb. und verm. Auflage, bearb. von Ferd. Vockenhuber. 1906
- Weitlauff, Manfred, Die Säkularisation in Bayern. Ereignisse und Probleme, in: Schmid (Hg.) 2003, 29–84