

# **Süddeutscher Barock, Rokoko und Klassizismus in Vergangenheit und Gegenwart - Irsee**

Ein kleiner, etwas widerständiger Versuch über die schwäbischen Benediktinerklosterkirchen Neresheim, Zwiefalten, Ottobeuren, Wiblingen, Irsee und Sankt Blasien und ihre Ausstattung samt einem Abstecher nach Schloss Bruchsal hoffentlich mit einer offeneren Einstellung, genaueren Anschauung und zu noch etwas besserem und einfacherem Verständnis

## **Teil VI**

### **Irsee**

Wenn man die kaum eine unmittelbare Resonanz hervorrufende Stiftskirche der Benediktiner-Fürstabtei Kempten mit ihrem komplexen Programm an Stiftern, Benediktinern und weiteren Figuren im Gotteslob als Vorläufer einer neuen (v.a. malerischen) Ausstattung und das Augustiner-Chorherren-Reichsstift Wettenhausen nach dem 30jährigen Krieg ausser Acht lässt, findet sich im östlichen Schwaben erst wieder um 1700 ein vergleichbar anspruchsvoll anmutendes Konzept in der Kirche des Benediktinerklosters Irsee, das Hermann Bauer auch in seinem postumen Buch von 2000 leider nicht einmal am Rande erwähnt, obwohl seine bekannten Leitbegriffe wie historische Perspektive, Ordensgeschichtliches, Selbstreferenzialität und (Ab-)Bildhaftigkeit und natürlich die Rhetorizität auch hier schon auf die Probe gestellt werden können.

Die meisten Irseer Klosterakten v.a. die Rechnungen scheinen verloren gegangen zu sein, sodass die nicht sehr umfängliche Literatur nach Tilman Breuer und Adolf Layer mit der Festschrift von 1981 (hg. von Hans Frei mit Beiträgen von Walter Pötlz, Gabriele

Dischinger, Eva Christina Vollmer) und Karl Pörnbacher (Kloster Irsee, Weissenhorn 1999) sich auf die Klosterchronik von P. Placidus Emer und die eigenen Eindrücke stützen musste.

### *Das Kloster, seine neue Kirche und ihre Ausstattung*

Das relativ kleine Kloster mit einem Konvent von max. 20 Mitgliedern (einschliesslich Novizen und Fratres) verfügte nur über wenig Grundbesitz (ca. 15 km<sup>2</sup>), Untertanen (ca. 4800) und geringe Einkünfte von ca. 50 000 fl. zu Anfang des 18. Jahrhunderts. Im Jahre 1682 feierte Irsee sein 500. Gründungsjubiläum. 1692 erkaufte man sich die letzten Hoheitsrechte wie den Blutbann oder die Hochgerichtsbarkeit von der Fürstabtei Kempten zurück und erwarb sich somit die volle Reichsunmittelbarkeit. Nach dem 'grossen Krieg' hatte sich Irsee wie Wiblingen und andere Klöster neue Reliquien aus den römischen Katakomben wie angeblich des heiligen afrikanischen Königs Eugen (1661), des Faustinus und zuletzt des Candidus beschafft, ohne dass sich daraus aber eine grössere Wallfahrtstätigkeit entwickelte. Das ziemlich abseitige Kloster besass neben einer nicht erhaltenen Pfarrkirche St. Stephanus bis 1699 ein romanisches Gotteshaus mit zwei Türmen zu Seiten des gotisierten Chores. Ob Abt Romanus Köpfle (1692-1704) und sein Konvent schon vor dem Einsturz der Türme mit Beschädigung grosser Teile der Kirche am 19. Mai 1699 an eine repräsentativere, standesgemässere Modernisierung oder Barockisierung gedacht hatten, ist unbekannt. Auf alle Fälle war dieses Unglück der Anlass noch am 25. August desselben Jahres den Grundstein zu einem völligen Neubau zu legen nach Plänen des in dieser Zeit in Zwiefalten angestellten Franz Beer II von Blaichten (1660-1726). Der relativ schmucklose Bau (Fig.1) geriet also zu einer Wandpfeilerkirche vorarlbergischer Prägung mit Doppelturmfassade. Die vielleicht für die leeren acht Nischen vorgesehenen Steinfiguren der Schutzheiligen (Maria, Benedikt, Petrus, Paulus und die drei neuen Katakombenheiligen?) wurden anscheinend nicht ausgeführt. Die 1702/03 gefertigte Stuckdekoration (Fig.2) wird als Höhepunkt vor der Wende vom Hochbarock zur 'Régence' (vgl. Hugo Schnell, Uta Schedler, Lexikon der Wessobrunner, München 1988, S. 248) angesehen, zumal als Werk des nicht einmal 20jährigen Joseph Schmutzer (1683-1752). Wahrscheinlich hatte man ursprünglich den



Fig.1: Klosterkirche Irsee Aussen von Westen



Fig.2: Klosterkirche Irsee Innen mit Blick zum Chor

1698/1700 in der Weingarter Propstei Hofen tätig, am 12. Mai 1701 verstorbenen Vater Johann Schmutzer (1642-1701) im Blick (und im Akkord?). Gegenüber den lebendigen Akanthusranken des Vaters in Obermarchtal, Rot. a. d. Rot und an anderen Orten wirken die gegossenen, gesägten, gebohrten Eichenblätterrahmungen und die Lorbeergehänge des Sohnes reichlich steril, aber sie geben schon ziemlich grosse Flächen für die Malerei auch durch die optische Zurückhaltung frei. Die Entwicklung zum Freskenbarock markiert ganz deutlich das Beispiel der Ellwanger Wallfahrtskirche auf dem Schönenberg, in der die ursprünglich nur stukkierte Decke von 1683 ff. nach einem Brand (1709) verändert unter Einbeziehung von Freskenfeldern für Melchior Steidl wiederhergestellt wurde. Die Gründe für diesen Wandel dürften vielschichtig gewesen sein wie eine anfänglich durch die Reformation gebremste Erzähl- und Bilderfreundlichkeit mit der Konsequenz der Niedergangs der Monumentalmalerei, die über die Theatermalerei, Vorbilder aus dem profan-höfischen Bereich (z.B. Lustheim) und aus Italien einen neuen Aufschwung erfuhr. Anfänglich wurden zumeist in die Deckenfelder, -spiegel, Kassetten u.ä. wie in Über-Kopf-Galerien Schnitzwerk wie z.B. Schloss Heiligenberg, Fuggerschloss Kirchheim oder Tafelgemälde (quadri riportati) eingebracht, wie auch in Irsee. Sie stammen sicher um Gotteslohn von dem in Graz gebürtigen, in München aufgewachsenen, französischstämmigen, in Irsee 1699 als Klosterbruder Magnus (sein jüngerer Bruder Michael Profess schon 1695 als Pater Benedikt) eingetreten Carl Ludwig Remy (1674, Profess 1700, gest. 1734). Zu einem späteren Zeitpunkt (Primiz 20. 10. 1720) wurde er trotz mässiger Latein- und wahrscheinlich Theologie-Philosophie-Kenntnisse zum 'Pater honoris sc. artium causa' vom Bischof von Augsburg auf Betreiben des Klosters befördert. Der auch später für und in Ottobeuren (z.B. Winterabtei 1717) tätige Malerbruder soll bei einem Maler Jonas Wolff in München gelernt haben, der immer mit dem bekannten und bedeutenden Sohn und Münchner Hofmaler Johann Andreas Wolff (1652-1716) identifiziert wird. Vom jüngeren Wolff stammen einige untersichtige, an Venezianer wie Carl Loth erinnernde Deckenbilder auf Leinwand ursprünglich für die Münchner Residenz, die sich aber qualitativ kaum mit dem viel schwächeren Remy verbinden lassen, zumal letzterer sich noch drei Jahre (von 1696-1699?) im Ausland (Venedig und Rom) weitergebildet haben soll. Am ehesten dürften Tizian, Tintoretto und vielleicht noch Antonio Zanchi ihn beeinflusst haben. Modernes, Römisches z.B. Pietro da Cortona, Carlo Maratta lässt sich eigentlich nicht feststellen. Das der Tradition Verhaftete zeigt sich auch in der Wahl der Technik der etwas grobschlächtigen Ölfarbenmalerei hier auf recht grosser Leinwand. Im Mittelschiff vom Chor bis zur Orgelempore folgen einer quadratischen überabreiteten

'Gott-Vater'-Darstellung in Konnex mit dem späteren (1722) Hochaltarblatt einer 'Himmelsaufnahme Mariens' zwei querovale Engelsszenen (Seraphim und Cherubim) (Fig.3-4) mit Saiteninstrumenten des 'Sanctus' und Blasinstrumenten des auch



Fig.3-4: Engelschöre - Deckenbilder im Chor nach Osten

richtenden Wortes Gottes und - alternierend in mehrpassförmigen Quadraten - in der Vierung die 'Apostel' u.v.a. die Patrone Petrus und Paulus in Verehrung (der Trinität)', (Fig. 5) die 'Vision des hl. Benedikt' (Fig.6) umgeben von Benediktinerheiligen verschiedenster Position und Herkunft mit Zeichen der abgebenden geistlichen und weltlichen Herrschaft



Fig.5: Anbetung der Apostel. Deckenbild der Vierung



Fig.6: Vision des Benedikt mit Benediktinern. Deckenbild im Langhaus



Fig.7: Anbetung der Klosterpatrone . Deckenbild im Langhaus



Fig.8: Anbetung von Heiligen. Deckenbild im Langhaus



Fig.9: Stiftung von Kloster Irsee. Deckenbild über der Orgelempore

auf Erden, die 'Klosterpatrone Eugenius, Faustus und Canidius und andere Märtyrer' in Anbetung (einer Kreuzreliquie?) (Fig.7), dann 'elf weitere Heilige' (Blasius, Vitus, Georg?, Laurentius, Martin, Stephan) (Fig.8) in 'sacra conversazione' unter einem Engel mit Kreuz und zuletzt im Westen die 'Stiftung und Schlüsselübergabe des Klosters durch Markgraf Heinrich von Ronsberg und seine beiden, das romanische Kirchenmodell tragenden Söhne unter dem Patronat der Gottesmutter auf der Mondsichel' (Fig.9). Rechts sind auch noch spätere Stifter wie die Ronsberg-Erben von Benzenau (bis 1564) und andere mit einem unbekanntem Wappen (von Weiler?) dargestellt. Es wären Heinrich von Bickenried, Johann von Ramschang oder Anna von Ellerbach eigentlich zu erwarten. Ob

die dargestellte Portikusszene vor dem Abt Marquard von Isny oder dem ersten Abt Cuno aus Ottobeuren sich abspielt, bleibt etwas unklar. Die Mondsichelmadonna und das Ronsberg-Wappen wurden zum geistlich-weltlichen Markenzeichen des Klosters Irsee (vgl. auch rechts und links im Chorseitenbereich).

### *Ein benediktinisches Te-Deum?*

Zumindest seit Adolf Layer werden die ersten sieben Bilder als "Benediktinisches Te-Deum", als Illustration eines dem 'Credo' (vgl. Neresheim und Ottobeuren) ähnlichen Gotteslobes, angesehen. Im Benediktiner-Umkreis war das 'Te-Deum' oder der 'ambrosianische Lobgesang' anfangs Abschluss des Nachtoffiziums; später bildete es zumeist den feiertäglichen musikalischen Ausklang der Messe. Bei einer Lektüre beginnend natürlich mit dem (grossen) 'Gott-Vater', dem Lobgesang der Engel (Cherubim und Seraphim), den Aposteln, Propheten, Märtyrern, der Kirche vor der Dreifaltigkeit folgt ein christologischer Teil, Christus sitzend zur Rechten Gottes als Richter, die Bitte um Rettung und Erbarmen, verbunden mit dem Lob. Es lassen sich mit diesem Gebet am ehesten die ersten vier Deckengemälde verbinden, während es im Gemeinderaum mit der Benediktsvision, den fast anonymen Märtyrern, den bekannten Heiligen und ganz besonders der Stiftungsszene benediktinisch, volkstümlich und spezifisch 'irseeisch' zugeht.

Zum formalen Aufbau und der Anordnung der zumeist symmetrischen, wie 'oculi' untersichtigen Gemälde lässt sich sagen, dass der im 19. Jahrhundert stark überarbeitete 'Gott-Vater' mit den beiden ovalen Engelsszenen des Chores in einer dahinter befindlichen 'idealen Himmelsebene' verbundenen zu denken ist. Die Apostelszene in der Vierung hat dagegen ihr eigenes spirituelles Lichtzentrum. Die 'Märtyrer' in der Mitte des Langhauses markieren eine Wende, da der Betrachter sie beim Hinausgang mit Blick zum Westen erst 'richtig' wahrnimmt. Während von Osten her alle sieben Felder einer 'idealen' himmlischen Wolken-Ebene verpflichtet sind, ist die auch typologisch weit zurückreichende Stiftungsszene über der Orgelempore mit symmetrischer, untersichtiger Säulenarchitektur ähnlich schon früher in Benediktbeuren von Hans-Georg Asam mehr irdisch verankert. Insgesamt hält sich das Remy gegebene Talent doch in Grenzen auch durch die wohl



untersichtigen, aber stereotypen, ausdruckslosen Figuren mit oft langen Händen. Während die Felder in der Vierung und daran anschliessend die beiden ersten des Langhauses 1702 datiert sind, tragen die beiden Engelsdarstellungen im Chor erstaunlicherweise das Datum 1704, obwohl in der Chorapsis die Stukkaturen deutlich mit "MDCCII" angezeigt sind. Die unter den Emporen der Orgel (schmerzhafter) und der Seitenschiffe im Laienraum (freudenreicher und glorreicher) angebrachten Rosenkranz-Darstellungen bieten ein ergänzendes Marienlob. An den Deckenfeldern über den Emporen auch im Chorbereich befinden sich benediktinische Heilige und Marienverehrer ähnlich später in Zwiefalten. Unter den Querhausgängen kommen noch die theologischen Tugenden (Glaube und Hoffnung) (Fig.10a-b) hinzu. Die Brüstungen im Langhaus sind quasi historischen



Fig.10a: Beda Venerabilis. Querschiff



Fig.10b: Fulbert von Chartres. Querschiff

Benediktsszenen vorbehalten. Bei den Altären sah die programmatische Verteilung an der rechten Seite einen Marienaltar mit einer an ein Wallfahrtsbild erinnernden Mondsichelmadonnenfigur vor, während links der 'Hl. Leib des königlichen Märtyrers Eugen' gekrönt und in antiker Rüstung aufgebaut steht zeitweise verdeckt durch ein späteres Vorsatzbild. Es folgen nach den beiden anderen Märtyreraltären die mehr volkstümlichen Altäre der 'Hl. Sippe' (Fig.11a), des 'Antonius' (Fig.11b), der Katharina' (Fig.11c) und der Erzengels 'Michael' (Fig.11d). Die Altarblätter sollen nach Eva Christian



Fig.11a: HI. Sippe



Fig.11b: HI. Antonius



Fig.11c: HI. Katharina



Fig.11d: Michael

Vollmer angeblich schon 1704 von Remy angefertigt worden sein (eher 1714 oder gar nach 1722; 'Katharina' und 'Michael' eher andere Hand). Es lassen sich zusammenfassend eine funktionale Ortsbezogenheit und mit gewissem Vorbehalt ein allgemeines Gesamtthema des Gotteslobes und eine mögliche zeilen-abschnittsweise Anlehnung an Gebet und Liturgie unterstellen. Wenn man die Bilder auf ihre 'Historizität' und 'Realitätsgrade' hin betrachtet, bleiben die drei östlichen überzeitlich-himmlich, während nach Westen die christliche Zeit u.v.a. die frühe anschaulich wird (die Apostel als Zeitgenossen Christi), das Benediktinertum seit dem 5. Jahrhundert, die frühchristlichen Märtyrer und die grossen Heiligen und Helfer der frühen Tage bis zur Geschichte der Abtei, ihre Gründung, ihre Stifter und Wohltäter. Ist damit nicht schon um 1700 in dieser Zeit eines Jean Mabillon (1632-1707) neben der vertikalen, hypäthralen-sakralen Perspektive die horizontale, geschichtliche Zeitachse und ein gewisser Verweischarakter - nach Bauer erst ein 'ikonologisches Stil- oder Strukturmerkmal des Rokoko' - in Irsee vorhanden oder erkennbar?. Unter dem Blickwinkel der damals wohl noch nicht in Frage gestellten Rhetorik und speziell der Syllogistik hat bislang noch niemand diese einfach strukturierten Deckengemälde zu betrachten gewagt.

Etwas verwundert, dass Irsee seine rechtlich-standesmässige Unabhängigkeit nicht 'an die grosse Glocke' oder heraldisch über den Eingang oder wo auch immer gehängt hat. Nur das unter Abt Bernhard Beck (1731-1765) errichtete Orgelgehäuse im Zusammenhang mit der Verlegung des Chorgestühls auf die Empore trägt ein äbtliches Wappen. Der Grossteil der Ausstattung wird aber dem Vorgängerabt Willibald Grindl (1704-1731) verdankt, darunter die schon von den Zeitgenossen als 'rarum' beschriebene

szenische Schiffskanzel (vgl. die Kanzeln der schon genannten Klöster). Das Kircheninnere war also von 1704 bis ca. 1720 weitgehend ein Provisorium oder eine Baustelle.

### *Die Klostergebäude und ihre Ausstattung (das Treppenhaus und der Südwestpavillon)*

Der Errichtung der mehr praktisch funktionalen Nord-Ost-Südflügel der Abtei 1707-1709 folgte erst zwanzig Jahre später der repräsentativere Westteil mit der Prälatur und der Gästewohnung ohne Kaisersaal aber doch mit aufwendigem Treppenhaus (man vergleiche damit die in der Ausstattung bescheidenere Anlage in Zwiefalten) unter Einfluss Ottobeurens. Welcher Geister Kinder die verantwortlichen Äbte Romanus Köpfle (9.3.1642-11.3.1704) aus dem allgäusisch-tirolerischen Reutte und Abt Willibald Grindl (geb. 6.11.1668 Tittmoning; Wahl 2.6.1704, Weihe zusammen mit der Kirche 12.10.1704; gest. 16.9.1731) aus dem fernerer Salzburger waren, lässt sich an Hand der Zeugnisse und der Literatur nicht genauer erfassen. Unter Abt Roman hatte der Prior Virgil Krazer zumindest in der Verwaltung zuletzt ab 1701 das eigentliche Sagen. Abt Willibald übte in der niederschwäbischen Benediktinerkongregation zwischen 1708 und 1718 zahlreiche Ämter aus, zwischen 1715 und 1718 sogar an der Benediktineruniversität Salzburg. Mit P. Meinrad Spiess hatte das Kloster einen herausragenden und überregionalen Komponisten und einen Schwerpunkt in der Pflege der Musik. Genannt werden auch der Mathematiker Eugen Dobler (1714-1796), Erbauer der Sternwarte in Kremsmünster, der Philosoph, Mathematiker, Physikus, Mitglied der Bayrischen Akademie der Wissenschaften und Einrichter des Irseer Naturalienkabinetts, Ulrich Weiss. Es lässt sich aber kein, auch für die Künste verbindliches Klima, ein Leitmotiv daraus ableiten. An den ehemaligen Vogt Stift Kempten mit seinen Hofkünstlern orientierte man sich in Irsee kaum. Ein im Band 'Kloster Irsee' von Karl Pörnbacher 1999 als Abb. 18 abgebildeter 'Tod des Hl. Benedikt' ist wenigstens eine Kopie nach dem kemptischen Hofmaler Franz Georg Hermann (vgl. Ottobeuren, Benediktskapelle, 1734 für 75.- fl.).

Das grosse Irseer Treppenhausdeckenfresko (Fig.12) ist leider etwas entstellt und müsste stilistisch mit den Anklängen an C.D. Asam (u. J.G. Bergmüller) eher zu den Frühwerken des Ottobeurers Franz Anton Erler (um 1700-1745) gezählt und um 1729/30 datiert



Fig.12: Turmvision des Hl. Benedikt und Tugendallegorie. Kloster Irsee, Treppenhaus

werden; aber es dürfte trotzdem nach seiner Rückkehr aus Italien (wohl wie Daniel Gran in Neapel und Rom) und nach dem Treppenhaus in Ottobeuren (1728) gemalt sein (vgl. auch Fig.13a-b). In Gabriele Dischingers schon erwähntem grossen Ottobeuren-Opus (St.



Fig.13a: F.A.Erler(?): Michaelskampf. Kloster Irsee, Treppenhaus



Fig.13b: F.A.Erler:Himmelstreppe. Kloster Irsee, Treppenhaus

Ottilien 2011, S. 254) und ebenso im Allgemeinen Künstlerlexikon 34 (2002, S. 399) von

Matthias Kunze ist von einer Tätigkeit für Ottobeuren ab 1725 und von einer vermutlichen Reise 1726 mit Amigoni für zwei Jahre nach Italien die Rede. Erler wird als Lehrjunge des Fassmalers Franz Joseph Spiegler in Wolfegg, der aber sicher nicht mit dem gleichnamigen Hauptmaler Zwiefaltens identisch ist, und als Geselle des Ottbeurer Malers Arbogast Thalheimer (1720) gehandelt. 1721 soll er als Meister genannt worden sein. Erler hat erst sekundär in Ottobeuren Einflüsse Spieglers und noch mehr Amigonis (von letzterem bei dem immer wieder zu Unrecht Franz Anton Zeiller zugewiesenen Deckenbild im ersten Obergeschoss des südwestlichen Pavillons von nirgendwo ausgewiesener Funktion und noch mehr in dem ganz Amigoni-haften Antonius-Deckenbild des Erdgeschosses) (Fig.14a) aufgenommen.

Das zumeist richtig gedeutete, wahrscheinlich noch unter Abt Grindl entstandene Treppenhausdeckenbild zeigt in einer wiederum geöffneten Scheinkuppelarchitektur die 'Turmvision des Benedikt' (samt Schwester Scholastika), die ihm nach der 'Providentia' mit geöffneten Buch: "Facientibus / Haec (regna patebunt superna)..." (oft Schluss der letzten



Fig.14a: F.A.Erler: Antoniuslegende. Kloster Irsee, Erdgeschoss, Südwestpavillon



Fig.14b: F.A.Erler: Allegorie der Künste und Wissenschaften. Kloster Irsee, 1.Obergeschoss, Südwestpavillon

Benediktregel 73: Denen die dies tun, stehen die ewigen Reiche offen) also durch die wirkenden Tugenden Glaube, Liebe, Hoffnung (u. Stärke und Gerechtigkeit) zuteil wird.

Eine weitere Beschriftung : "SIC ORCO / ELISO / VIRTUS / EXPUGNET / OLYMPUM" weist auf die Überwindung der Unterwelt, des Verderbens und die Erkämpfung des Olymp durch die ewige Tugend hin, was in den seitlichen Nebenszenen mit Bekämpfung der Laster (Neid, Geiz, Streit... und mit Errettung eines reuigen Sünders in Gestalt des Malers?) veranschaulicht wird. Ob die 'tragenden' Atlantenfiguren des Tugendtempels die elementare kosmische Natur, die Himmelsrichtungen, die Temperamente o.ä. markieren sollen, ist so unklar wie die Bedeutung der vier seitlichen kleinen Trabanten-Medaillons, die nicht so recht passend als die 'Vier Fakultäten' (Theologie, Philosophie, Iurisprudenz, Medizin) angesehen werden und somit für die weltlich-geistig-wissenschaftliche Basis oder Begleitung stehen könnten. Im Kirchenführer (Dischinger/Vollmer) von 2011 (30. Auflage) wird eher an die vier klassischen Kardinaltugenden gedacht: Klugheit, Gerechtigkeit, Tapferkeit und Mässigung.

Das andere schon erwähnte Gemälde (Fig.14b) im ersten Obergeschoss des Südwestpavillons und in einem funktional nicht genau bestimmten Raum wird oft als Allegorie der 'Sieben Artes Liberales' und als Werk Franz Anton Zeillers (1716-1794) (Frühwerk nach seiner Holzer-Göz-Mitarbeit?) angesehen. Aber die Ölmalerei auf Putz stammt ziemlich sicher in der Ausführung von Franz-Anton-Erler-Werkstatt (um 1735, z.B. auch mit Beteiligung von Benedikt Gambs?) und stellt doch eher eine 'Allegorie der Künste und Wissenschaften' (natürlich auch bezüglich des Klosters Irsee) dar: Unter einem Firmament (Raum-Zeit-Bogen, aber ohne Stunden- oder Zodiak-Kennzeichnung) bringen Putten Ehrenkränze und ein Band der Unsterblichkeit, Unendlichkeit der zentralen weissgoldgekleideten bekrönten Figur (Intellectus, Doctrina, Sapientia, o.ä.) dar. Linker Hand von ihr befindet sich die 'Fama' oder der Ruhm mit ihren Posaunen. Auf einer riesigen Erdkugel sitzt eine dem Apoll ähnliche Gestalt mit der Leier (wohl Poesie, Dichtung), daneben noch eine Flötistin (Musik?). Links vom Betrachter aus schwebt eine Figur mit Spiegel (oder Himmelsglobus?) wohl als Vertreterin der 'Scientia' (Naturwissenschaft). Darunter streut ein Putto aus seinem Füllhorn Gaben auf die Künste: wie die 'Bildhauerei' mit einer Büste, die 'Malerei' mit Pinsel, Palette u. Maskenmedaillon der Nachahmung, daneben etwas versetzt die 'Architektur' mit Winkel, Stiften (?). Darunter sitzen zwei weibliche allegorische Figuren mit einem Buch und Federkiel (sicher: 'Geschichte') und mit Hinweisgestus (wohl 'Memoria', Gedächtnis), wofür Chronos mit dem Stundenglas als 'Zeit' und mit seinem Rücken als Pult herhalten muss.

Eine weitere erwähnenswerte charakteristische Hinterlassenschaft besitzt Irsee

abschliessend im Vergleich zu dem unpersönlichen Zwiefalten in den teilweise individuellen, realistischen Äbteepitaphien des 15.-17. Jahrhunderts jetzt unter der Orgelepore und in den geschnitzten Wangen des Laiengestühls.

(Stand: 22. Oktober 2012 - Änderungen vorbehalten)

[kontakt@freieskunstforum.de](mailto:kontakt@freieskunstforum.de)