# Das Bildnis des Anton Rehm in der Stiftsbibliothek St. Gallen

Autor(en): **Poeschel, Erwin**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **20 (1960)**

Heft 4

PDF erstellt am: **28.03.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-164610

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

**Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

**http://www.e-periodica.ch**

# Das Bildnis des Anton Rehm in der Stiftsbibliothek St. Gallen

Von ERWIN POESCHEL

(TAFELN 99 und 100)

Das hier auf Tafel 99*b* wiedergegebene Bildnis befand sich um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, wie wir von A. Woltmann[1] erfahren, bei dem Archivar Herberger in Augsburg, gelangte später dann, zu unbekanntem Zeitpunkt, in die Sammlung Sir Herbert Cooks in Doughty House Richmond und kehrte vor wenigen Jahren – 1955 – über den Schweizer Kunsthandel wieder nach Deutschland zurück. Seinen gegenwärtigen Standort wissen wir nicht[2].

Ein mit diesem Gemälde im wesentlichen übereinstimmendes Porträt hängt in der Stiftsbibliothek St. Gallen[3], wo es schon Woltmann sah (Tafel 99*a*). Ob es hier von Anfang an beheimatet war oder erst nachträglich ein Obdach fand, muss dahingestellt bleiben.

Über die Personalien des Dargestellten gibt eine auf der St.-Galler Tafel links oben angebrachte Inschrift Auskunft, die der Augsburger Fassung – so sei das vorübergehend in der Sammlung Cook aufbewahrte Porträt genannt – fehlt. Sie lautet:

ANTHON:RHEM.
EQVES:S:SEPVLC:
HRI:ET S:CATHA
RINAE. ANNO IV22.[3a]

Zu deutsch: Anton Rehm, Ritter des Heiligen Grabes und der hl. Katharina, Anno 1522.

In der rechten, oberen Ecke steht – auf beiden Bildern übereinstimmend – das Wappen der Familie Rehm[4], begleitet von den Emblemen der Orden vom Hl. Grab und der hl. Katharina vom Berge Sinai (Schwert und Rad). Das Augsburger Porträt trägt an Stelle der Inschrift lediglich die Jahreszahl 1122 (!).

Die Rehm zählten zu den angesehenen Patrizierfamilien Augsburgs, und so wird denn auch der uns hier beschäftigende Anton auf einer von Hans Schwarz geschaffenen Medaille als AVGVSTANVS bezeichnet[5]. Sein Vater Sigmund war mit Ursula Walther verheiratet, er selbst vermählte sich mit Ursula Welser, deren Bruder Franz Vater der schönen Philippine wurde, die sich 1561 mit Erzherzog Ferdinand, dem Sohn des Kaisers Ferdinand I. in heimlicher Ehe verband. Die Gattin unseres Anton Rehm war also Philippinens Tante. Durch Erwerb der

[1] Alfr. Woltmann, Holbein und seine Zeit, Leipzig 1866, S. 109.

[2] Masse 45 : 33 cm nach Karl Feuchtmayr, Aptstudien, Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, Augsburg Bd. II (1928), S. 107, Anm. 1.

[3] Masse 46,2 : 32,5 cm; einschliesslich eines ungedeckten Randes von 0,3–0,7 cm.

[3a] Über die Schreibweise der Zahl siehe unten S. 215.

[4] In Gold ein schwarzer stehender Ochse, als Helmzier das Wappenbild.

[5] Wortlaut: ANTONII. REM. AVGVSTANI. AET. AN XLI (1541). G. Habich, Die deutschen Schaumünzen des XVI. Jahrhunderts I (1929) Textband S. 26. Nr. 123. Zu dieser Medaille hat sich eine Vorzeichnung des Hans Schwarz erhalten; abgeb. im Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst NF 1934 Bd. XI S. 67. Siehe dort auch die Angaben im Katalog S. 90 Nr. 13.

Herrschaft Schomburg aus der Hand der mit ihnen verwandten Sieber (Siber) wurden die Rehm sogar Grundherren. Es ist nicht bekannt, wann Anton Rehm nach Lindau übersiedelte, wo er 1528 in den Steuerbüchern erscheint und in der Folge dann auch als Stadtrichter hervortritt. Er starb am 16. März 1555, seine Ehefrau ein Jahr darauf, am 25. April 1556. Den vornehmen Stand der Familie bezeugt die Mitgliedschaft bei der Lindauer Herrengesellschaft «Sünfzen»[6].

Anton Rehm erscheint auf den erwähnten Bildern in Halbfigur vor dunkelgrünem Hintergrund, gehüllt in die «Schaube», den mantelartigen Überrock, das eigentliche Ehrenkleid des angesehenen Bürgers und des Gelehrten[7]. Der verschwenderisch breite, gelblichweisse Kragen[8] ist offenbar aus dem Fell einer Albinoart des Iltis, des «Frettchens», gefertigt, das häufig zu kostbaren Futtern verarbeitet wurde. Dass auch die Schaube Rehms innen mit Fell verkleidet war, wird am Armschlitz erkennbar, wo der umgeschlagene Saum das Pelzfutter sehen lässt[9]. Die Kopfbedeckung besteht aus einem schwarzen, vermutlich samtenen Barett, geziert mit geschlungenen Ornamenten in Hochstickerei, in die reflektierende Motive – Kleinodien oder metallischer Zierat – eingearbeitet sind. Das entspricht der Mode dieser Zeit, die auf eine möglichst prunkvolle Ausstattung des Baretts bedacht war.

In der rechten, von der Linken gestützten Hand hält der Dargestellte eine grüne Dinkelähre[10]. Das deutet vielleicht darauf hin, dass Anton Rehm im Getreidehandel tätig war oder dass er das Amt eines städtischen «Kornherrn» versah, wofür uns allerdings keine archivalischen Belege zur Verfügung stehen.

In den folgenden Betrachtungen soll uns nun vor allem das Verhältnis der beiden Fassungen zueinander beschäftigen. Woltmann war noch der Ansicht, dass sie aus des gleichen Meisters Hand hervorgegangen seien, und er stand nicht an, Holbein d. J. als Autor in Anspruch zu nehmen[11]. Die neuere Forschung wandte sich von dieser Zuschreibung einhellig ab, und während Karl Feuchtmayr das Augsburger Bild, das er für das Original hielt, Ulrich Apt d. Ä. zuteilte[12], glaubt N. Lieb darin ein Werk des Leonhard Beck erkennen zu dürfen[13]. L. Baldass indessen ist der Ansicht, dass keiner der uns bekannten Maler in Frage komme, weshalb er einen eigenen «Meister des Anton Rehm»[14] kreiert. Die Reihe der vorgeschlagenen Zuschreibungen beginnt also mit einem erlauchten Namen, um resigniert mit einer Nottaufe zu enden.

Man darf nun nicht übersehen, dass alle diese Ergebnisse an dem Augsburger Bild gewonnen sind, für die Meisterfrage also nur dann von verbindlicher Bedeutung sein könnten, wenn wir dieses Werk als das Original ansehen dürften. Das wurde bis jetzt – ohne genauere Untersuchung – nie in Frage gestellt, doch besteht aller Anlass, daran zu zweifeln, und zwar nicht nur etwa aus stilistischen Gründen, deren Abwägung weitgehend dem subjektiven Ermessen des Betrachters

[6] Zur Geschichte und Genealogie der Familie Rehm u.a.: Jakob Heider, Genealogia Lindavensis Abschr. III S. 194a Kap. 210. Stadtarchiv Lindau. – Paul von Stetten d. J., Geschichte der adelichen Geschlechter in der freyen Reichsstadt Augsburg, Augsburg 1762. – Warnecke, Augsburger Hochzeitsbuch S. 23. – Alfr. O. Stolze, Der Sünfzen zu Lindau, Lindau und Konstanz 1956 S. 110, 121, 243. – G. Reinwald, Beitrag zur Geschichte der Geschlechter des Bürgertums in Lindau; o. J. S. 10, 12. – Briefliche Mitteilungen des Stadtarchivs Augsburg (Dr. H. F. Deininger) und der Städt. Kunstsammlungen dortselbst. (Prof. N. Lieb).

[7] Vgl. M. von Boehn, Die Mode, Menschen und Moden im 16. Jahrhundert, München 1923 S. 108.

[8] Weiss ist der Kragen heute nur noch bei der Augsburger Fassung (Feuchtmayr), während er beim St.-Galler Bild braun übermalt wurde. Siehe darüber hernach S. 216.

[9] Deutlich erkennbar auf dem Augsburger Bild; in St. Gallen durch die erwähnte Übermalung unklar geworden.

[10] Dinkel oder Spelz «Tridicum Spelta», Weizenart. Woltmann spricht irrtümlich von einer «ausländischen Pflanze».

[11] Woltmann a. a. O. S. 108f.

[12] K. Feuchtmayr a. a. O. S. 107.

[13] Briefliche Mitteilung.

[14] L. Baldass, Bildnisse der Künstlerfamilie Apt, in: Pantheon IV., 1929, S. 397. An Baldass schliesst sich Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler Bd. 37, S. 20, an.

anheimgegeben ist, sondern aus objektiven, sozusagen «paläographischen» Überlegungen. Sie gehen von dem Datum aus, das die Inschrift des St.-Galler Bildes schliesst und in der Form IV22 geschrieben ist; die Fünf ist also mit einem «V» gegeben, was einem üblichen Gebrauch entspricht, wenn es sich um Einer- oder Zehnerzahlen handelt. Bei den Hundertern ist dies selten, kommt indes vor[15]. Die Ziffer «V» ist heute nur noch schwer zu lesen, da ein hernach ausgekitteter Riss im Malbrett den zweiten senkrechten Strich des «V» zerstörte. Trotzdem ist der richtige Tatbestand noch gut zu erkennen. Der erste Vertikalstrich des «V» unterscheidet sich deutlich von der «I» am Anfang dadurch, dass diese letztere unten in zwei beidseits abbiegenden «Füsschen» endet und überdies nach oben hin ungebrochen verläuft. Der noch vorhandenen ersten Vertikale des «V» fehlen dagegen die «Füsschen». Sie biegt vielmehr unten in der Richtung nach oben ab, was nur im Ansatz noch zu erkennen ist. Ausserdem reicht der Balken weiter hinauf als die einwandfreie «I» und knickt oben leicht ab, während er mit dieser doch identisch sein müsste, wenn 1122 zu lesen wäre. So absurd dieses Datum sich in stilistischer Beziehung auch ausnimmt, ist nicht zu bestreiten, dass ein argloses Auge die Zahl auf dem St.-Galler Porträt leicht als 1122 lesen kann, und genau dies passierte dem Maler des Augsburger Bildes. Das dürfte aber zu dem Schluss zwingen, dass wir es bei der St.-Galler Fassung mit dem Original, bei der Augsburger jedoch mit einer Kopie zu tun haben, denn das auf ihr vermerkte Datum 1122 ist nur erklärlich, wenn man annimmt, dass dem Kopisten die St.-Galler Fassung mit dem halbzerstörten und dadurch irreführenden «V» zur Vorlage diente.

Die Entstehungszeit des Augsburger Porträts kann zwar nicht genau angegeben werden, doch lässt sich behaupten, dass sie vor 1762 liegen muss. Denn Paul von Stetten sagt in seinem damals erschienenen, oben bereits zitierten Werk über die adligen Geschlechter Augsburgs (Anm. 6), es sei schon 1122 ein Anton Rehm als Ritter des Heiligen Grabes bei einem Kreuzzug bekanntgeworden. Zu dieser Datierung kann ihn wohl nur die unrichtig rekonstruierte Jahreszahl auf der Augsburger Fassung veranlasst haben. Andererseits aber muss das Augsburger Porträt erst geraume Zeit nach 1522 entstanden sein, da es die Entstellung des Datums der St.-Galler Tafel durch den Riss bereits voraussetzt. Der heute nur noch als Ehrenauszeichnung bestehende Titel eines Ritters vom Heiligen Grab konnte ehedem durch eine Wallfahrt ins Heilige Land und die Entrichtung einer bestimmten Taxe erworben werden. Stetten jedoch glaubte – verführt durch die falsch gelesene Jahreszahl 1122 – annehmen zu dürfen, dass Anton Rehm an einem Kreuzzug teilgenommen habe, was ein Späterer noch dadurch ausschmückte, dass er das Datum des Ersten Kreuzzuges, 1096, interpolierte[16]. Nachweisen lässt sich aber auch, wie Stetten zu der Mitteilung kam, Schild und Speer des von ihm in das Jahr 1122 versetzten Kreuzfahrers Anton Rehm seien noch vorhanden. Es veranlasste ihn dazu offenbar ein Stich (Tafel 100*c*)[17], der ausser einer Wiedergabe der schon notierten Medaille des Hans Schwarz auch drei Waffenstücke zeigt: einen Streitkolben, einen Rennspiess und eine Tartsche. Das Blatt ist signiert: «Matth. Sigm. Sallomusmüller sc. Aug. Vind.», aber nicht datiert, jedoch kann durch das Todesjahr dieses Augsburger Stechers – es ist 1731 – seine Zeitstellung im Sinne eines spätesten Termins bestimmt werden[18]. Die hier abgebildete Tartsche selbst ist auf uns gekommen. Sie befindet sich im Bayerischen Nationalmuseum in

[15] So besonders in Glockeninschriften. Beispiele des 16. Jahrhunderts: in Reutin bei Rottweil «mvii» (1502) oder in Durrweiler «mvl» (1501). Deutscher Glockenatlas I (Württemberg und Hohenzollern) München 1959, S. 21. Auf einer Scheibe in Reitnau ist zufällig gerade beim Datum 1522 die «5» auch mit dem Buchstaben «v» geschrieben (ivxxii); Photo im Schweizer Landesmuseum Pl. Nr. 12246. In den Kdm. Aargau I S. 289f. erwähnt ohne Abbildung. An erster Stelle nicht «C», wie hier S. 290 angegeben, sondern «I».

[16] In einem Album des Stadtarchivs Augsburg. «Anton Rehm hat gelebt circa annum 1059, warr Ritter von Jerusalem und Sanctae Catharina in Monte Sinai, zoge mit vilen ander deutschen Edelleuten mit zur Eroberung Jerusalem in das heilige Landt. Anno 1096». Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, NF XI, 1934, S. XXXII.

[17] Abgeb. im Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, a. a. O., S. XXXIII. Ein Exemplar dieses Stiches befindet sich im Bayr. Armeemuseum.

[18] Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler Bd. 29, S. 355.

München[19], ist aus Holz gefertigt und zeigt in Ölmalerei das Rehmwappen, begleitet von den Ehrenzeichen der Ritter des Hl. Grabes und des Ordens der hl. Katharina vom Berge Sinai. Die Beziehung des Reiterschildes zu Anton Rehm ist also jedem Zweifel entrückt, wenn auch seine Form in die Mitte des 15. Jahrhunderts gehört[20]. Die zu seiten des Wappens sitzende, rotgekleidete Jungfrau, die ein grünes Kränzlein in der Linken hält, wird als Erinnerung an den ritterlichen Frauendienst zu verstehen sein[21], obschon Anton Rehm sich nicht dem adeligen Stande zurechnen durfte, was schon daraus zu ersehen ist, dass sein Wappen nicht mit dem Spangenhelm, sondern nur mit dem Stechhelm bekrönt ist. Seine hier abgebildeten Waffen beweisen aber immerhin, dass er das Leben eines Edelmannes führte und auch zum Turnier zugelassen war (Tafel 100*b*).

Wenn wir nun wieder auf unsere Porträts zurückkommen, sei zunächst gesagt, dass beide Fassungen in gegenständlicher Hinsicht bis ins kleinste hinein beinahe wörtlich übereinstimmen. Eine in die Augen springende Abweichung besteht nur bei der Farbe des Pelzes, der auf der St.-Galler Tafel dunkelbraun, beim Augsburger Bild hingegen – wie Feuchtmayr mitteilt und die Photographie bestätigt – gelblichweiss gegeben ist. Der Unterschied beruht aber auf einer nachträglichen Übermalung dieses Gewandstückes auf dem St.-Galler Porträt. Sie ist deutlich an einer kleinen Stelle, dem augenförmigen Raum zwischen dem gebogenen Zeigefinger und dem Daumen der die Ähre haltenden Rechten zu erkennen. Hier schaut ein Stückchen des Pelzes durch, das beim Übermalen vergessen wurde und daher gelblichweiss geblieben ist. Auch an anderen Stellen wird die Retusche erkennbar, besonders augenfällig an den Konturen des Pelzes. Die abstehenden Härchen sorgfältig nachzuziehen nahm der Restaurator sich nicht die Mühe. Er überging vielmehr in breitem Strich die Umrisse mit lasierender Farbe, so dass zwar die Struktur des Pelzes noch sichtbar ist, das Abstehen der Haare aber nicht mehr zur Geltung kommt. Diese Feststellung beweist, dass die Kopie vor der fraglichen Retusche entstanden sein muss.

Wenn auch das Augsburger Bild nur nach einer Photographie beurteilt werden kann, so tritt trotzdem die überlegenere Qualität der St.-Galler Fassung deutlich in Erscheinung. Während auf dem Augsburger Porträt das Gesicht seelisch flach und «aufgeschönt» erscheint, lässt das St.-Galler Gemälde keine Scheu davor erkennen, die dem Altern verfallene Haut mit einer beinahe klinischen Objektivität zur Darstellung zu bringen. Das wird besonders deutlich an den Mund- und Halspartien, wo sich ja das Altern am sichtbarsten zu verraten pflegt. Auf dem St.-Galler Porträt wirkt Rehm mindestens um 10 Jahre älter als auf dem Augsburger Bildnis. Wenn aber ein Kopist die Physiognomie der Vorlage verändert, so wird er dies sicherlich nicht im Sinne einer «Verältelung», sondern einer Verjüngung tun. Dass der Maler der St.-Galler Fassung aus der unmittelbaren Naturanschauung heraus arbeitete, ist sehr gut an der Behandlung der Haupthaare zu beobachten, die er in natürlichen, unschematischen Wellen gibt[22], während sie auf dem Augsburger Gemälde in pedantischem Gekräusel und überdies viel zu hart aus dem Ensemble fallend gegeben sind.

So wird man bei aller, dem dokumentarischen Wert einer Photographie gegenüber gebotenen Reserve sagen dürfen, dass es auch aus stilistischen Gründen erlaubt ist, die St.-Galler Fassung des Rehmporträts als das Original anzusprechen[23].

[19] Abt. Armeemuseum, Inv. Nr. A 10776.

[20] H. Stöcklein hält es daher für möglich, dass unter der jetzigen Bemalung eine ältere verborgen ist. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst NF 1934 Bd. XI S. XXXIV.

[21] Siehe darüber F. Niedner, Das deutsche Turnier im 12. und 13. Jahrhundert. Berlin 1881, S. 21f und 84.

[22] Ähnlich wie auf der obengenannten Zeichnung des Hans Schwarz. Münchner Jahrb. NF XI, S. 67, Abb. 2.

[23] Veranlassung zu der vorliegenden Untersuchung bot die vom Verfasser durchgeführte Inventarisation der Kunstdenkmäler von Stadt und Stift St. Gallen.

## BILDNACHWEIS

Tf. 99*a*, Schweiz. Institut für Kunstwissenschaft, Zürich.
Tf. 99*b*, Photograph unbekannt.
Tf. 100*a*, Schweiz. Institut für Kunstwissenschaft, Zürich.
Tf. 100*b* und *c*, Bayrisches Armee-Museum, München.

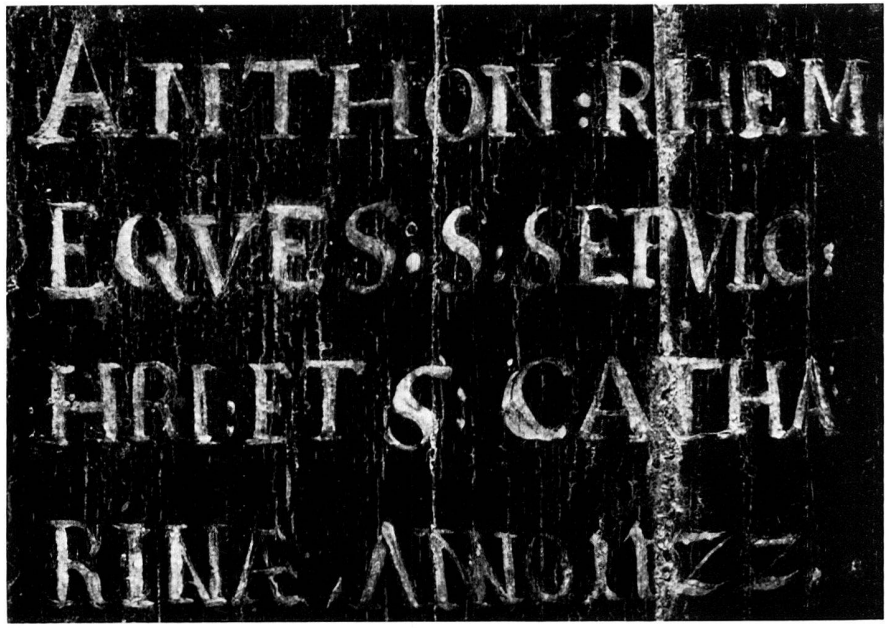



*a*




*b*

*a* Bildnis des Anton Rehm, 1522. Stiftsbibliothek St. Gallen. Auf Holz, 46,2 : 32,5. – *b* Bildnis des Anton Rehm, ehemals in Augsburg, später in der Sammlung Sir Herbert Cook, Richmond, jetzt im Kunsthandel. Auf Holz, 45 : 33 cm.




a



b




c

*a* Inschrift im Bildnis des Anton Rehm in der Stiftsbibliothek St. Gallen (vgl. Tafel 99 *a*). – *b* Tartsche des Anton Rehm. München, Bayerisches Armeemuseum. – *c* Medaille und Turnierwaffen des Anton Rehm.