

Portrait d'homme âgé dans sa soixante-douzième année, Johannes Amerbach : une oeuvre du peintre du maître-autel de Lautenbach

Autor(en): **Peipers, Jeanne**

Objektyp: **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): **53 (1996)**

Heft 3

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169485>

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.

Portrait d'homme âgé dans sa soixante-douzième année, Johannes Amerbach: une œuvre du peintre du maître-autel de Lautenbach

par JEANNE PEIPERS

Nous nous proposons dans cet article d'étudier sur le plan stylistique ce qui fait l'originalité de ce tableau (fig. 1) à l'époque indiquée sur le portrait et de découvrir, à partir de l'œuvre, la personnalité du personnage représenté. L'examen d'hypothèses émises sur l'identité de la personne, Johannes Amerbach (vers 1445–1513), par René Teuteberg et Otto Fischer feront l'objet d'une brève récapitulation à laquelle viendront s'ajouter de nouveaux arguments susceptibles de confirmer cette première hypothèse.¹ Parcourons tout d'abord brièvement l'histoire du tableau et son état de conservation.

Histoire du tableau et conservation

Ce portrait appartenait à la collection Remigius Fäsch (1595–1665) (Inv. n°?) et entra dans les collections du musée de Bâle en 1823 où il se trouve encore aujourd'hui.

L'état du tableau est précaire. La couleur blanche, plus résistante, s'est bien conservée ainsi que le visage. La pèlerine au col de fourrure est devenue opaque, de même que la toque, la main et le paysage – effet de l'humidité ou utilisation d'un mauvais vernis lors d'une précédente restauration? –. Les lavis ont ainsi disparu en maints endroits et la peinture s'est effritée, particulièrement le fond bleu du ciel au-dessus du personnage.

Les vestiges de l'inscription: «ANNO. 1513. DES. ALTERS. IM 72. IOR» au rebord supérieur du parchemin ne sont pas d'origine. Elle reprend les termes d'une deuxième inscription, presque complètement effacée, que l'on peut reconnaître en-dessous de la première qui recouvre elle-même une autre inscription dont il ne reste que l'ombre. Cette dernière a dû être celle d'origine. La date de 1513 n'est donc qu'une copie d'une date qu'il faut espérer fidèle à la date d'origine. La réflectographie en infra-rouge n'a pas donné de nouvelles précisions quant à cette date, mais a permis de détecter des dessins sous-jacents magistraux, économes témoignant d'une main très sûre, largement traités dans ma thèse de doctorat.

Le *portrait d'un homme de 71 ans* présente un personnage de trois-quart occupant toute la hauteur du tableau dont le fond de ciel bleu pâle est ruiné. Il est habillé avec richesse, coiffé d'une toque à la mode et revêtu d'une pèlerine brune à col de vison, un habillement dans lequel aimaient se faire portraitiser beaucoup de personnages de l'époque. La blouse blanche au col haut négligemment lacé et entr'ou-



Fig. 1 Portrait d'un homme dans sa soixante-douzième année (Johannes Amerbach?), attribué au peintre du maître-autel de Lautenbach, 1513. Tempera sur parchemin tendu sur bois, 52 cm × 36 cm. Bâle, Öffentliche Kunstsammlung (Inv. n° 671).

verte dépasse de la pèlerine au niveau des avant-bras. Elle découvre le dos d'une main noueuse, sans bagues, déformée par l'âge, peut-être posée sur un support invisible, tandis que la main gauche disparaît sous le cadre, un peu comme sur le *portrait d'Oswald Krell* (1498) par Dürer. La main est inachevée, peut-être, s'il s'agit de Johannes Amerbach, en



Fig. 2 Sainte Catherine, détail du retable des Douleurs, du peintre du maître-autel de Lautenbach, 1523. Eglise paroissiale de Lautenbach/ Renchtal.

raison de son décès à Noël 1513... Cette main, certes difforme, n'est pas coutumière au peintre du maître-autel de Lautenbach. Sous la pèlerine et sur la blouse un pourpoint noir est galonné de blanc, d'où dépasse encore un tissu rouge vermillon, note de fantaisie et de gaieté dans un ensemble plutôt sévère.

On retrouve dans ce tableau des traits typiques de la facture du peintre du maître-autel de Lautenbach qui laissait volontiers libre cours à sa fantaisie dans le seul détail:

- la souplesse maniériste du cordonnet noir de la blouse, telle celle de ces autres cordonnets des manches de Longin sur le *retable de Müllenheim* (1514, Musée de l'Oeuvre Notre Dame de Strasbourg) ou plus tard de la blouse de sainte Catherine sur le *retable des Douleurs* (1523) (fig. 2);
- le parallélisme de la touche pour les plissés du galon froncé du pourpoint, un trait de la facture du peintre que l'on retrouve à travers toute son oeuvre;

- le coup de pinceau fluide mais sûr, par endroits «impressionniste» des plis des manches de la blouse de l'homme âgé proche de la facture des mêmes habits sur les évêques des volets du *retable de Müllenheim* (fig. 3);

- la fourrure naturelle aux poils divergents par touffes, tantôt individualisés dans la lumière et l'ombre, tantôt plus compacts comme sur la cape en poils de chameau de saint Jean-Baptiste sur le *volet de Boston* ou sur le revers d'her-



Fig. 3 Saint Adolphe et Saint Bartholomé, volet du retable de Müllenheim, du peintre du maître-autel de Lautenbach, 1514. Strasbourg, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame.

mine de la robe de sainte Elisabeth sur la *Visitation* du maître-autel de Lautenbach (1504-05).

Ce qui frappe cependant surtout dans ce tableau est le visage, conservé dans son état original. Les sourcils marqués d'un seul trait clair, très typiques, bien moins précis que chez Durer, dégarnis, les rares cils courts des paupières, le duvet des cheveux gris devenus fins, individualisés dans la lumière autour de l'ovale du visage et sur le front, l'ocre

Au-delà de ces particularités stylistiques de l'école haut-rhinoise – que l'on songe aux portraits sur la *Mort de saint Dominique* par le peintre du retable de ce nom, un artiste strasbourgeois supposé être le maître de Durer à son passage à Strasbourg² –, on admire l'unité de cette personnalité qui transparaît dans l'ensemble du tableau et dans l'expression du visage. Celui-ci dévoile un penseur, mais aussi un homme d'action conscient des réalités de la vie. Celles-



Fig. 4 Mohel, détail de la Circoncision du maître-autel de Lautenbach, du peintre du maître-autel de Lautenbach, vers 1504-05. Eglise paroissiale de Lautenbach/Renchtal.

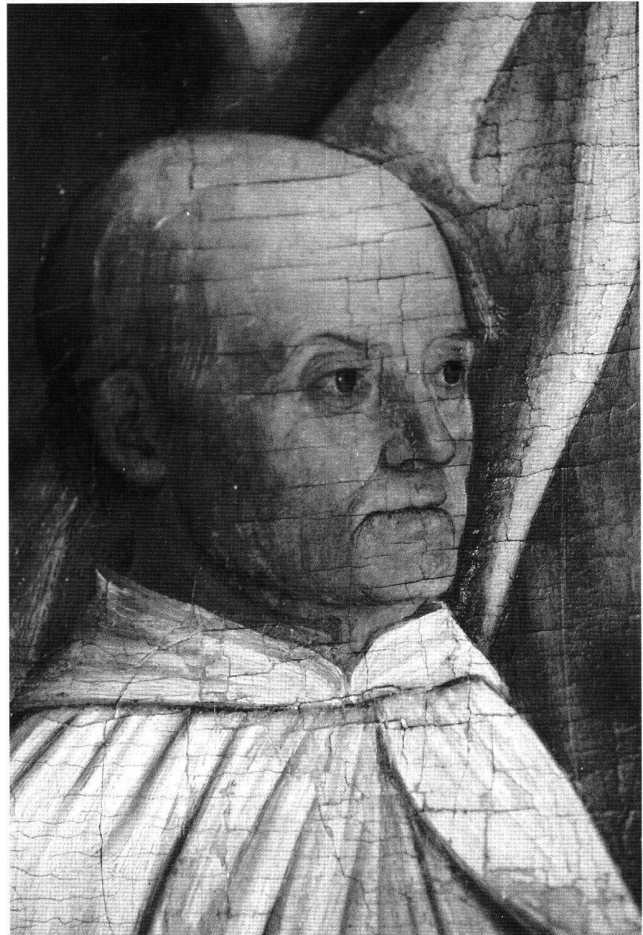


Fig. 5 Heinrich Fehl, détail du retable des Douleurs, du peintre du maître-autel de Lautenbach, 1523. Eglise paroissiale de Lautenbach/Renchtal.

orangé de la peau, ici un peu flasque, les ombres grises ou ocre foncé marquant le relief du visage: ce sont là autant de particularités de la physionomie des visages de certains personnages âgés du peintre de Lautenbach, portraitiste réaliste si nécessaire, bien que moins immédiatement vivant que Durer. Citons le visage de Mohel sur la *Circoncision* (fig. 4) ou Petrus Burkardi sur la *Naissance de Marie* du maître-autel de Lautenbach ou plus tard le visage de Heinrich Fehl sur le *retable des Douleurs* (fig. 5).

ci semblent avoir attristé de mélancolie le regard – toujours un peu rêveur chez notre peintre, moins expressif que chez Durer –, durci de sévérité la bouche. Les traits du visage encore volontaires, la stature vigoureuse du corps, la puissante main témoignent d'une vie plus active que contemplative. Le peintre n'a-t-il pas voulu en dessinant d'un trait libre, vigoureux et subtil les plis des manches de la blouse du personnage, traduire la sensibilité d'un homme énergique à l'esprit distingué?

Cet homme riche n'est pas un aristocrate mais bien plutôt un bourgeois dont la classe a beaucoup suscité l'art du portrait. Il a acquis son rang social grâce aux valeurs de courage et de ténacité à la tâche qui étaient celles de son milieu aux XVe et XVIe siècles³. Il est parvenu à la fin de ses jours à une aisance matérielle qui lui permet de contempler sa vie avec une conscience de soi tranquille. Cette tranquillité se remarque à la main abandonnée, entr'ouverte, aux traits du visage détendu, sans apprêt.



Fig. 6 Paysage, détail de la Visitation du maître-autel de Lautenbach, du peintre du maître-autel de Lautenbach, vers 1505–11. Eglise paroissiale de Lautenbach/Renchtal.

Le personnage est représenté immédiatement devant un paysage à la ligne d'horizon basse, une rareté iconographique.

Dans l'œuvre même du peintre du maître-autel de Lautenbach on observe, comme d'ailleurs chez Cranach l'A. (*sainte Madeleine dans un paysage*, 1525) et avant lui chez Memling, sur les volets du *retable de Müllenheim* des personnages en pied devant un paysage plutôt que dans un cadre architectural – motif plus fréquent. Les lavis de peinture blanche délicatement posés sur les aplats bleutés des flancs des montagnes que l'on remarque vers 1512 sur le *retable de Hochhausen* (église paroissiale) et le *volet de Fribourg* (vers 1518, Augustiner Museum) se retrouvent ici sur la cime enneigée, encore visible sur le portrait de Bâle. On aperçoit, également abîmés, les contours de deux châteaux évanescents, telles les architectures esquissées dans le lointain sur la *Visitation du maître-autel de Lautenbach* (fig. 6).

En général, on aperçoit les paysages dans les portraits de l'époque derrière une architecture ou un damassé intermédiaire, vus d'une fenêtre comme sur l'*autoportrait* de Dürer au Prado (1498) ou le *portrait d'homme au bonnet rouge* (1505?) par Hans Schäufelein (Kunstmuseum de Bâle), po-

sant tous deux devant une campagne verdoyante et lacustre au pied de montagnes enneigées. Parmi les rares exemples de portraits situés dans ou devant un paysage, citons le *portrait d'un jeune homme* (Anton Neubauer [1493–95–98?], coll. privée Darmstadt) (fig. 7) attribué par Tilman Falk au jeune Dürer⁴, ce que réfute Fedja Anzelewsky⁵, les *portraits de Johannes Cuspinian et de sa femme* par Cranach l'A. (1502–03) ou encore au Kunstmuseum de Bâle le *portrait de l'orfèvre Jörg Schweiger* par Ambrosius Holbein.

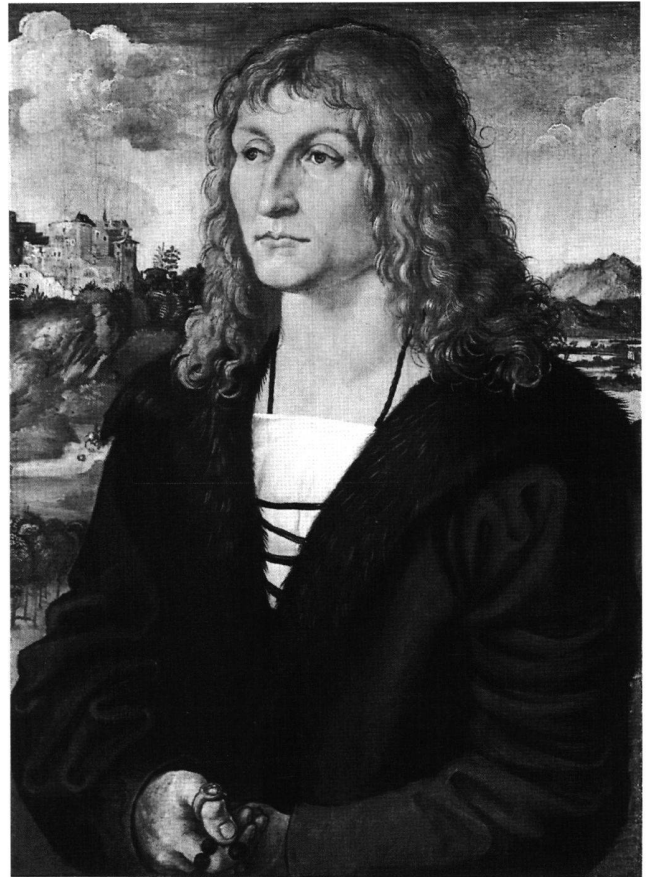


Fig. 7 Portrait d'un jeune homme (Anton Neubauer?), de Albrecht Dürer (?), vers 1496. Darmstadt, Schlossmuseum (Coll. privée I.K.H. Prinzessin Margaret von Hessen und bei Rhein).

Dans le *portrait* de l'érudit *Cuspinian et de sa femme* Tilman Falk a pu montrer que le paysage avait une signification symbolique et humaniste cachée⁶. Dans ces deux tableaux de Cranach le paysage occupe une place plus importante que sur notre tableau. Les personnages par l'intermédiaire d'un arbre sont insérés dans le paysage. Le *portrait d'homme âgé de 71 ans*, par contre, montre celui-ci devant un paysage (malheureusement passablement abîmé), comme cela est aussi le cas sur le *tableau d'un jeune homme* (Anton Neubauer?) de Darmstadt.

Il existe plusieurs traits communs entre ces deux tableaux. Les deux personnages se présentent au premier plan occupant tout l'espace du cadre. L'un des bras, comme sur le *portrait de son père* par Durer (1490, Florence), suit l'angle droit du cadre (et main à Darmstadt!), vu de biais, souligne en profondeur et dans le prolongement du cadre la stature imposante des personnages ici et là. Il en résulte une plus grande monumentalité de la découpe du portrait, surtout de celui de Bâle.

L'homme âgé de 71 ans comme le *jeune homme* (Anton Neubauer?) de Darmstadt est «devant» un paysage, à un petit fragment duquel chacun des personnages tourne le dos tandis que le corps de trois-quart s'ouvre sur une vue de campagne plus étendue. La position des deux personnages est donc identique par rapport au paysage, bien que la ligne d'horizon soit plus basse sur le tableau de Bâle.

L'atmosphère des deux portraits est proche bien que non identique. Dans un des cas il s'agit d'un jeune homme fortuné en pleine force de l'âge, en prière, et songeant déjà, le regard rêveur comme l'homme âgé ... à la vie éternelle. A Bâle, il s'agit d'un homme âgé, fortuné lui aussi, l'air pensif, qui peut étant donné son âge réfléchir en toute vraisemblance à sa mort prochaine. L'inscription en haut du tableau indique l'âge du personnage, 71 ans. Elle a une résonance encore gothique moins par sa présence (encore courante à la Renaissance) que par sa sobriété sévère.

L'objet de ce tableau d'homme âgé est donc de retenir, à l'aide de nombreux détails psychologiques, de mise vestimentaire et par le contexte dans lequel il s'insère, enfin par l'inscription, l'âge et la personnalité d'un homme illustre à un moment donné de son existence face à la fugacité de la vie qui s'écoule et s'achève – une conception toute durennienne du portrait qui doit servir à immortaliser pour la postérité un personnage renommé⁷.

Alors que chez le jeune homme de Darmstadt le paysage correspond vraisemblablement à un lieu réel – la demeure seigneuriale du personnage fortuné et noble – le paysage à l'arrière-plan de l'homme âgé est un monde de rêve, tel que nous en retrouvons dans d'autres œuvres du peintre, visions floues d'infini et d'éternité. S'il existe une parenté de composition entre les tableaux de Bâle et de Darmstadt il n'existe cependant pas la même parenté d'esprit, le paysage étant réel d'un côté, réminiscence lointaine de l'autre.

Tilman Falk suggère vraisemblablement à raison que la situation, rare, d'un personnage dans un paysage dans l'art de l'époque, comme cela était d'usage en Italie, a pu dans le cas d'un Cuspinian, professeur d'Université et ami de Celtis, correspondre à un désir du commanditaire ouvert à l'humanisme et à l'Italie, sans pour autant que l'artiste, Cranach l'A., se soit déplacé au-delà des Alpes⁸. Il pourrait en être de même de notre homme âgé, s'il s'agit effectivement de Johannes Amerbach qui voyagea véritablement en Italie – on le retrouve à Rome, Venise, peut-être Pérouse⁹ – et eut de nombreux contacts avec les humanistes de son temps et, à la fin de sa vie, collabora même dans son édition avec les humanistes de la deuxième génération plus ouverts à l'Italie à qui il avait confié la formation littéraire de ses fils¹⁰.

Attaché personnellement au préhumanisme empreint de l'idéal de la scolastique et de la «devotio moderna»¹¹ il a pu préférer s'adresser à un artiste comme le peintre du maître-autel de Lautenbach dont l'art restait au service de commanditaires favorables à la réforme catholique avant la Réformation¹². Cet artiste, d'autre part, a pu lui peindre un tableau de dévotion privée, la *Vierge et l'Enfant à la fraise* de la collection Basilius Amerbach (1553–1591), son petit-fils¹³. Renonçant à une symbolique humaniste subtile, telle celle dans le portrait d'un Cuspinian, Johannes aurait néanmoins voulu se situer en voyageur, dans un contexte évoquant un paysage de rêve à la ligne d'horizon également très basse, comme on en trouve souvent sur les portraits italiens de la fin du XVe et du début du XVIe siècle...

Ce portrait est peint sur parchemin comme le tableau de la *Vierge et l'Enfant à la fraise* de Bâle, mais aussi de nombreux portraits bâlois de l'époque ou encore l'*autoportrait de Durer* de 1493 (Louvre), ceux de son *maître strasbourgeois et de sa femme* (Inventaire Imhoff). Les dimensions des deux tableaux, *Vierge et l'Enfant à la fraise* et *portrait de Johannes Amerbach* (?) auraient pu se correspondre dans un dyptique, la Vierge étant à l'origine plus grande dans ses dimensions aujourd'hui altérées, mais l'Enfant aurait alors tourné le dos au commanditaire... D'autre part, nous datons la *Vierge* de Bâle (1505–06) antérieurement à la date de 1513 sur le *portrait d'homme âgé*. Notre tableau n'était donc pas le pendant au tableau de dévotion de la Vierge de Bâle.

Otto Fischer¹⁴ suggère que le support en parchemin peut faire penser que Johannes Amerbach s'est fait portraitiser lors d'un séjour à Strasbourg. L'inachèvement de la main du portrait fait plutôt songer que le peintre était sur place pour peindre le tableau et peut-être pour cause de maladie puis de décès ne put terminer celui-ci. Johannes Amerbach aurait pu le faire exécuter peu avant son décès à Noël dans l'intention de l'offrir peut-être à un ami.

L'étude de la *Vierge et l'Enfant à la fraise* a rappelé les rapports que Johannes Amerbach entretenait tant avec la chartreuse de Kœnigshoffen à Strasbourg, avec les margraves de Bade et le couvent de cisterciennes de Lichtenhal, autant de lieux et personnes marqués par la Réforme catholique que le peintre de Lautenbach fréquentait lui aussi du vivant de Johannes Amerbach¹⁵. Le peintre du maître-autel de Lautenbach qui travaillait surtout dans la région de Strasbourg aurait pu se déplacer vers Bâle pour son illustre commanditaire.

L'âge indiqué sur le tableau, 71 ans, correspond à celui que l'on attribue à Johannes Amerbach en l'année 1513. En effet, d'après les informations que nous avons, celui-ci a dû étudier vers 1461 chez le théologien et philologue Heynlin von Stein (vers 1430–1496), professeur à la Sorbonne. Selon Johannes Ulrich Surgant, étudiant bâlois à Paris, ami d'Amerbach et comme lui devenu humaniste, Johannes Amerbach réussit sa licence «longe antequem ego», soit longtemps avant 1470¹⁶. Le fils de Johannes Amerbach, l'humaniste et professeur de jurisprudence Bonifacius Amerbach (1495–1562), ne connaissait déjà plus avec certitude la date de naissance de son père. Dans sa 72^e année

en 1513, Johannes serait donc né en 1442 et aurait étudié à 19 ans, ce qui est plausible¹⁷.

Si ce tableau ne figure pas dans le legs Amerbach – comme la *Vierge et l'Enfant à la fraise* – il appartenait néanmoins à une collection d'une famille bâloise renommée, les Fäsch. La présence d'un portrait de Johannes Amerbach dans cette collection n'est pas impossible, comme le souligne déjà Otto Fischer¹⁸. Remigius Fäsch, professeur de jurisprudence (1595–1665) possédait un musée qu'il avait créé à Bâle. Il avait hérité de la riche collection d'œuvres d'art de la famille Meyer zum Hasen, ses arrière-grand-parents, entrée en 1531 en possession des Fäsch et de celle de son père Hans Rudolph (1574–1666) grand amateur d'art¹⁹. Il augmenta cet héritage de ses acquisitions propres, concentrant son intérêt sur l'art du XVI^e siècle avec une prédilection marquée pour l'art du portrait, et tout particulièrement les portraits d'hommes célèbres de la première moitié du siècle²⁰. Les études approfondies d'Otto Fischer sur les collections Amerbach et Fäsch témoignent du désintérêt tant de Bonifacius, le fils de Johannes, que de Basilius, son petit-fils, pour les portraits de famille. Basilius négligea ce genre également dans son musée. Il lui semble donc que ce portrait a pu être un cadeau de Johannes à un ami ou encore d'un de ses fils à un collègue d'affaires attaché à la personne de Johannes, tels par exemple les imprimeurs et collaborateurs de Johannes Amerbach: Johannes Froben (vers 1460–1527) ou Adam Petri. Un descendant de ces familles amies aurait pu à son tour vendre ou offrir ce tableau au passionné de portraits d'hommes célèbres qu'était Remigius Fäsch²¹.

La personnalité d'un Johannes Amerbach enfin, ardent travailleur, exigeant et docte, habile en affaires et remar-

quable gérant de sa fortune, juste et très pieux, «réaliste»²² cadre avec celle du personnage représenté. P.S. Allen, l'éditeur des lettres d'Erasme et l'instigateur de la publication de la correspondance Amerbach, a pu broser en ces termes la personnalité de Johannes Amerbach: «A strong, sturdy man with a power of writing vigorous Latin, and with all his enterprise and business capacity, capable of enthusiasm for an ideal.»²³

Otto Fischer propose enfin de voir des ressemblances physiologiques entre notre portrait et celui de *Bonifacius Amerbach* peint par Holbein le J. en 1519 et, dans une moindre mesure, entre notre portrait et celui de *Basilius Amerbach* (le nez) par Hans Bock (1591?)²⁴.

En conclusion, nous pouvons dire que cette étude confirme l'hypothèse de René Teuteberg et Otto Fischer qui voient dans la personne représentée l'imprimeur Johannes Amerbach, certainement une hypothèse d'identification valable de ce portrait. La composition et la facture du tableau daté, en 1513, s'intègrent harmonieusement dans l'œuvre du peintre du maître-autel de Lautenbach par les rapprochements qu'il est possible d'opérer entre ce tableau, le *maître-autel de Lautenbach* (1505–11), le *retable de Hochhausen* (vers 1512), le *retable de Müllenheim* (1514) et le *retable des Douleurs* (1523).

La commande d'un catholique célèbre de son portrait au peintre de Lautenbach témoigne enfin de la notoriété de celui-ci à l'époque et à Strasbourg au service d'une clientèle s'étendant à la «regio», encore traditionaliste et érudite à laquelle le peintre s'adapte, comme le sculpteur strasbourgeois Hans Wydyz, plus gothique encore d'esprit que notre artiste, s'était, lui aussi, adapté à son commanditaire humaniste, le même Johannes Amerbach²⁵.

NOTES

- 1 Bibliographie: L.A. BURCKHARDT, *Inventorium der Öffentlichen Kunstsammlung Basel*, Bâle 1852–1856, p. 41. – OTTO FISCHER, *Ein Bildnis des Johannes Amerbach?*, dans: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 1945, 7, pp. 105–107. – RENÉ TEUTEBERG, *Geschichte der Stadt Basel*, Bâle 1896, p. 173. – Sur la collection Fäsch: EMIL MAJOR, *Das Fäschische Museum und die Fäschischen Inventare*, dans: Öffentliche Kunst-Sammlung Basel, 60. Jahresbericht, N.F. IV, 1908. – OTTO FISCHER, *Geschichte der Öffentlichen Kunstsammlung*, dans: Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums Basel, Bâle 1936, pp. 7–119. – TILMAN FALK, *Katalog des 15. und 16. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett Basel*, Bâle 1979, pp. 11–15, 24–27. – JEANNE PEIPERS, *Das Werk des Meisters des Lautenbacher Hochaltars, die Dürer-Werkstatt und die Kunst am Oberrhein*, dans: Die Ortenau. Veröffentlichungen des Historischen Vereins für Mittelbaden, 1995, pp. 379–412. – JEANNE PEIPERS, *Le peintre du maître-autel de Lautenbach, l'atelier de Durer et l'art du Rhin Supérieur* (= Publications Universitaires Européennes: Série 28, Histoire de l'art. Vol. 245), Frankfurt a. M./ Berlin/Bern/New-York/Paris/Wien 1996. Résumé de cette thèse à paraître dans: Revue d'Alsace, 123, 1997.
- 2 FEDJA ANZELEWSKI, *Albrecht Dürer. Das malerische Werk*, Berlin 1991, p. 19.
- 3 *Histoire de Strasbourg des origines à nos jours*, dir. GEORGES LIVET/FRANCIS RAPP, vol. 2, Strasbourg 1981, pp. 198–199.
- 4 DIETER KOEPLIN/TILMAN FALK, *Lukas Cranach, Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, vol. 1, Bâle/Stuttgart 1974, p. 163 (fig. 81), 164–165, 183 (no. 91).
- 5 FEDJA ANZELEWSKI (cf. note 2), p. 29.
- 6 DIETER KOEPLIN/TILMAN FALK (cf. note 4), p. 164.
- 7 PETER STRIEDER, *Die Bedeutung des Porträts bei Albrecht Dürer* (Albrecht Dürer. Kunst einer Zeitwende), Regensburg 1971, pp. 84–100.
- 8 DIETER KOEPLIN/TILMAN FALK (cf. note 4), p. 166.
- 9 *Die Amerbachkorrespondenz*, vol. 1: Die Briefe aus der Zeit Johann Amerbachs (1481–1513), ed. ALFRED HARTMANN, Bâle 1942, pp. XXI–XXII.
- 10 THEOPHIL BURCKHARDT-BIEDERMANN, *Hans Amerbach und seine Familie*, dans: Historisches Festbuch zur Baseler Vereinigungsfeier, Bâle 1892, p. 7. – ALFRED BERCHTOLD, *Bâle et l'Europe, une histoire culturelle*, vol. 1, Lausanne 1990, pp. 250, 344–350, 356–359.
- 11 THEOPHIL BURCKHARDT-BIEDERMANN (cf. note 10), p. 108. – *Histoire de Strasbourg des origines à nos jours* (cf. note 3), pp. 224–232, 234.
- 12 JEANNE PEIPERS 1996 (cf. note 1). – JEANNE PEIPERS, *Die Chorherren von Allerheiligen als Auftraggeber des Meisters des Lautenbacher Hochaltars. Der Hochaltar im Dienst des Kults unter Berücksichtigung der Prämonstratenser-Liturgie und -Glaubenslehre*, dans: 800 Jahre Allerheiligen, Offenburg 1996, pp. 139–164.
- 13 JEANNE PEIPERS, *La Vierge et l'Enfant à la fraise. Tradition et modernité*, dans : Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 48, 1991, pp. 174–186.
- 14 OTTO FISCHER 1945 (cf. note 1), p. 107.
- 15 JEANNE PEIPERS (cf. note 13), pp. 181–183.
- 16 *Die Amerbachkorrespondenz* (cf. note 9), p. XX.
- 17 *Die Amerbachkorrespondenz* (cf. note 9), pp. XIX–XXIII. – THEOPHIL BURCKHARDT-BIEDERMANN cf. (note 10), pp. 73–114.
- 18 OTTO FISCHER 1945 (cf. note 1).
- 19 OTTO FISCHER 1936 (cf. note 1), pp. 34–35. – ALFRED BERCHTOLD (cf. note 10), vol. 2, 1990, pp. 761–762.
- 20 OTTO FISCHER 1936 (cf. note 1), p. 36.
- 21 OTTO FISCHER 1945 (cf. note 1), p. 107.
- 22 ALFRED BERCHTOLD (cf. note 10), pp. 247–253.
- 23 *idem*, cité par ALFRED BERCHTOLD, p. 247.
- 24 OTTO FISCHER 1945 (cf. note 1), p. 107.
- 25 Sur la clientèle du peintre de Lautenbach cf. note 12; sur Hans Wydyz cf. *Histoire de Strasbourg des origines à nos jours* (cf. note 3), p. 590.

CRÉDIT PHOTOGRAPHIQUE

- Fig. 1: Öffentliche Kunstsammlung, Bâle.
 Fig. 2, 4–6: Josef Wörner, Lautenbach.
 Fig. 3: Musées de la ville de Strasbourg.
 Fig. 7: Schlossmuseum, Darmstadt.

RÉSUMÉ

Le *portrait d'un homme dans sa soixante-douzième année* provenant de la collection Remigius Fäsch (1595–1665), aujourd'hui au Kunstmuseum de Bâle, est le portrait d'un bâlois célèbre. René Teuteberg et Otto Fischer ont proposé l'identification avec l'humaniste, imprimeur-éditeur Johannes Amerbach (vers 1445–1513). Aux arguments de Teuteberg et Fischer viennent s'ajouter d'autres observations qui confirment cette première supposition. Ces arguments sont d'ordre stylistique. Le peintre du maître-autel de Lautenbach, passé par l'atelier de Dürer vers 1502–04, qui avait déjà pu peindre pour Johannes Amerbach la *Vierge et l'Enfant à la fraise* (vers 1505–06) de la collection Basilius Amerbach (1553–1591) – Kunstmuseum de Bâle – a aussi peint ce tableau. La représentation, rare à cette époque, d'un personnage devant un paysage, un motif italianisant, parle pour un commanditaire tel que Johannes Amerbach. L'appartenance du portrait à l'ancienne collection Fäsch, la personnalité et l'âge de l'homme cadrent avec cette identification.

ZUSAMMENFASSUNG

Das *Bildnis eines 72jährigen Mannes*, 1513, aus der Sammlung Remigius Fäsch (1595–1665), heute im Kunstmuseum Basel, ist das Bildnis eines berühmten Baslers. René Teuteberg und Otto Fischer identifizierten ihn mit dem Humanisten und Drucker Johannes Amerbach (um 1445–1513). Ihre Argumente können mit neuen, stilistischen, ergänzt werden. Der Meister der Lautenbacher Hochaltarflügel, der um 1502–04 die Dürer-Werkstatt besucht haben muss und für Johannes Amerbach die *Madonna, dem Kind eine Erdbeere reichend* (1505–06) (aus der Sammlung Basilius Amerbach, heute im Kunstmuseum Basel) hatte malen können, ist unseres Erachtens auch der Schöpfer dieses Bildes. Die damals seltene Darstellung eines Porträtierten vor dem Hintergrund einer Landschaft, ein Motiv aus der italienischen Malerei, lässt ebenfalls auf einen bereisten, gebildeten Mann wie den Basler Drucker schließen. Die Herkunft des Bildes aus der Sammlung Fäsch, die Persönlichkeit und das Alter des Dargestellten lassen sich mit dieser Identifikation vereinbaren.

RIASSUNTO

Il *ritratto di un uomo 72enne*, eseguito nel 1513, appartenente alla collezione Remigius Fäsch (1595–1665) e oggi esposta presso il Kunstmuseum di Basilea, è il ritratto di un basilese famoso. René Teuteberg e Otto Fischer identificano l'uomo raffigurato nell'umanista e tipografo Johannes Amerbach (attorno al 1445–1513). I loro argomenti combaciano con i risultati di nuove analisi stilistiche. Riteniamo che l'autore della pala dell'altare di Lautenbach, che attorno al 1502–04 deve avere visitato l'atelier di Dürer e che avrebbe potuto dipingere per conto di Johannes Amerbach la *Madonna che porge una fragola al bambino* (1505–06, appartenente alla collezione di Basilius Amerbach e attualmente esposta presso il Kunstmuseum di Basilea), deve essere, a nostro avviso, l'autore del ritratto. La raffigurazione, allora rara, di una persona con un paesaggio sullo sfondo, un motivo dell'arte figurativa italiana, lascia dedurre che l'autore sia stato un viaggiatore di notevole cultura come lo era, appunto, il tipografo basilese. Questa ipotesi viene rafforzata dall'origine del dipinto della collezione Fäsch, dalla personalità e dall'età dell'uomo raffigurato.

SUMMARY

The *portrait of a 72-year-old man* from the Remigius Fäsch (1595–1665) collection, today in the Basel Museum of Fine Arts, shows a famous citizen of Basel. René Teuteberg and Otto Fischer have suggested identifying him with the humanist, editor and printer Johannes Amerbach (1445–1513). Their arguments are reinforced by new stylistic findings. The portrait was probably painted by the artist of the Lautenbach high altar, who must have visited the Dürer workshop some time between 1502 and 1504 and who was commissioned by Johannes Amerbach to paint the *Virgin and Child with a Strawberry* (ca. 1505–06, from the Basilius Amerbach Collection and now at the Basel Museum of Fine Arts). The unusual representation of the sitter against the backdrop of a landscape shows Italian influence, which speaks for a widely traveled and educated man like Johannes Amerbach.