

Dominic Olariu

Kann hässlich schön sein?

Zur Ähnlichkeit als theologischer Wert im frühen Bildnis

Mit den folgenden Ausführungen möchte ich eine *Vorgeschichte* oder eine *Neueinschätzung* des Portraits der Renaissance zur Überlegung geben. Der Vortragstitel ist ambivalent und soll näher erläutert werden, um nicht in die Irre zu leiten. Es soll hier nicht aufgezeigt werden, dass die möglichst exakte und naturgetreue Wiedergabe einer Person als *ästhetischer* Wert eines Bildnisses gedeutet werden kann. Vielmehr möchte ich zeigen, dass ähnliche Bilder des Menschen schon vor dem 15. Jahrhundert auftauchen in der Absicht, durch ihre Ähnlichkeit zum Ausdruck zu bringen, dass das Modell einen besonderen Rang innehatte und einen ausnehmenden Respekt genoss. Das Abbild wird somit verstanden als ein Verweis auf den außergewöhnlichen Wert des gezeigten Individuums.

Die hier angesprochene Periode reicht vom 13. bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts und stellt damit genau den Zeitabschnitt *vor* den bekannten Bildnissen der großen Flamen, wie Jan van Eyck oder Rogier van der Weyden, dar. In der französischen Sprache als „les primitifs Flamands“, im Englischen als „the Flemish Primitives“ bezeichnet, stehen diese Künstler scheinbar am simplen, „urzuständlichen“ Beginn einer Kunst- und Portraitentwicklung – das suggeriert allein die Wortwahl –, vor denen das Bildnis schwerlich existiert haben kann. Auch aus Italien stammen frühe Beispiele von Portraits aus dem Kontext eines neuen Kunstverständnisses. Von Masaccio stammt ein *Profilportrait eines Mannes*, um 1422/23 datiert, in der National Gallery of Art in Washington [Abb. 1]. Die Vorgeschichte dieser Portraits ist jedoch länger und entspricht einer Inkubationszeit von circa 200 Jahren.

Um präzise zu sein und die Vorgänge besser beschreiben zu können, muss man etwas weiter ausholen und mit dem Begriff selbst beginnen, d. h. mit „Portrait“ oder „Bildnis“. Genauer gesagt besitzen wir keine eindeutige Definition des „Portraits“, weder innerhalb des westlichen Kulturbereichs als Ganzes, noch innerhalb einer seiner Sprachen. Am leichtesten führt man sich dies vor Augen, indem man verschiedene Wörterbücher zu Rate zieht. Ich möchte das nur anhand einiger deutscher und französischer Beispiele vorstellen, das lässt

sich aber mit weitaus mehreren machen. So führt das „Meyers enzyklopädische Lexikon“ unter dem Stichwort Bildnis an: „*Brustbild, Gesichtsbild eines Menschen*“. Der französische „Grand Robert“ gibt an: „*Représentation d'une personne réelle et spécialement, de son visage, par le dessin, la peinture, la gravure; dessin, tableau, gravure ... représentant un (ou plusieurs) être(s) humain(s) individualisé(s)*.“ Der „Larousse“ schreibt dagegen: „*Image donnée de quelqu'un par la peinture, le dessin, la sculpture ou la photographie*.“ So fallen bei aufmerksamen Zuhören Unterschiede hinsichtlich des Formats und des Bildträgers auf oder bezüglich der Frage, ob eine reelle oder fiktive Person dargestellt und ob das Bildnis wirklichkeitstreu sein muß oder nicht.

Abb. 1, Masaccio, *Portrait eines jungen Mannes*, 1422/23



Ausgehend von einer uneinheitlichen Definition des Bildnisses bietet es sich an, die Wortgeschichte von „portrait“ selbst zu hinterfragen. Die Analyse verspricht Aufschlüsse darüber, aus welchem Kontext „portrait“ stammt und welche Bedeutung es ursprünglich trug, um auf diese Weise besser die Entwicklung des *Artefakts* Portrait verfolgen zu können. Die *Vorstellungen*, die in der Etymologie zum Ausdruck kommen, geben Hinweise darauf, welche Erwartungen man an ein materielles Portrait knüpfte. Im Französischen tauchen das Wort „*pourtreire*“ und seine homonymen Varianten erstmals gegen 1160-70 bei Chretien de Troyes als das Verb „*portreire*“ und sein Partizip Passiv „*portreite*“ im Gedicht *Philomena* auf. Dort steht es für „eine extrem detaillierte Darstellung anfertigen“ oder für diese „Darstellung“ selbst, die außerdem material- und

themenunabhängig ist. Im Folgenden seien diese frühen Arbeiten, auf die sich die Wortwurzel bezieht einfach „*pourtraitures*“ genannt. Ein Vergleich der Okkurrenzen in Texten des 12. und 13. Jahrhunderts erlaubt es, gemeinsame Sinngehalte und Eigenschaften zu erfassen. Die Bilder sind von größter Feinarbeit und Präzision gekennzeichnet, die selbst Arbeiten auf kleinsten Oberflächen und die Wiedergabe komplexer Inhalte ermöglichen. Ihre schwierige Herstellung ist aufgrund des außerordentlichen Detailreichtums mit vortrefflichem Kunsthandwerk, oft nur mit jahrelangem Fleiß oder auf wundervolle Weise zu bewerkstelligen. Deshalb sind alle „*pourtraitures*“ in der Literatur des 12. und 13. Jahrhunderts ausnahmslos Meisterstücke, wahre Chefs d'oeuvre.

So beschreibt Jean Renart in seinem Gedicht *L'escoufle*, das um 1200-1202 geschrieben wurde, den Seidenärmel eines Ritterkostüms mit den folgenden Worten:

Jamais, en quel lieu que je soie,
N'orraï parler d'une plus riche ...
Dedans, defors, de toutes pars
Ot flors de glai de fil d'or faites,
Et s'ot letres entor *portraits*
D'uns chevels si fins et si sors.

(Niemals, und an keinem Ort, könnte ich von einem schöneren, reicheren hören. ... Gladiolen sind dort mit Goldfaden gestickt und auch Schriftzeichen wie mit feinen blonden Haaren.)

Um einen Eindruck zu vermitteln von der Großartigkeit und der Detailfreude, die den „*pourtraitures*“ zugesprochen werden, zitiere ich stellvertretend aus der anonymen Verserzählung „Der Mantel“, *Du mantel mantailé*, aus den Jahren 1200-1225. Hier werden die detaillierten, vorzüglichen und ausführlichen Darstellungen auf besagtem Mantel als „*portret*“ bezeichnet:

Si en a tret fors .I. mantel,
Onques nul hom ne vit si bel,
Quar une fée l'avoit fet;
Nul n'en saveroit le *portret*.

(Da holte man einen derart schönen Mantel hervor wie man nie zuvor gesehen hatte, denn eine Fee hatte ihn gearbeitet, und niemand hätte den Wert des „Portraits“ (also dieser Arbeit und der Darstellungen) abschätzen können.)

Im Zusammenhang mit den Renaissancebildnissen erweisen sich weitere Aspekte als bemerkenswert. Die Fähigkeit der „*pourtraiture*“, kleinste Einzelheiten akkurat und ausführlich wiederzugeben, erlaubt es ihnen, die Bedeutung von präzisen Bildern nach der Natur anzunehmen, d. h. von exakten Abbildern. In der anonymen Verserzählung *Première continuation de Perceval*, gegen 1205-1210

entstanden, läßt sich sogar schon die Idee eines autonomen und realistischen Bildnisses finden. Es taucht innerhalb der Handlung in jener Szene auf, wo der Protagonist mit Namen Gauvain allein mit Hilfe des Portraits von einer Hofdame wiedererkannt werden soll, obwohl sie ihn selbst nie vorher zu Gesicht bekommen hat. Das Bildnis dagegen ist von einer Künstlerin in Anwesenheit des Ritters hergestellt worden.

Un bort d'oeuvre sarrasinoise
 Ot cele fait qui molt ert sage,
 Si avoit *portrait* l'image
 Monsignor Gavain en cel bort.
 Ne l'ot fait pas boçu ne tort,
 Qui tot autel com il estoit,
 Com il s'armoit et desarmoit,
 Si proprement avoit *portrete*
 L'image a lui et samblant faite,
 Que nus hom vivans n'i fausist
 A lui conoistre qui veïst
 La *portraiture* et lui ensamble,
 Si tres durement le resamble. -....
 Au vis et au contement
 Sot bien que c'ert il vraiment.

(Sehr geschickt hatte sie ein Werk hergestellt, auf dem sie Ritter Gauvain dargestellt („portrait“) hatte. Sie hat ihn nicht schief und falsch dargestellt, sondern ganz so wie er war, in Rüstung und auch ohne Rüstung. Sie hat ihn mit soviel Genauigkeit und Ähnlichkeit abgebildet („portrete“), dass es unmöglich war ihn nicht zu erkennen, wenn man das Werk und ihn miteinander verglich. ... Am Gesicht und an seiner Gestalt erkannte die Hofdame mit Sicherheit, dass er es wirklich war.)

Das Konzept, ein Individuum in einer wirklichkeitsnahen Darstellung festzuhalten, ist demnach schon um 1210 präsent und mit dem Wort „Portrait“ verknüpft. Im Laufe des 13. und 14. Jahrhunderts bezieht sich das Wort schließlich vermehrt auf die Figur des menschlichen Körpers und deren Darstellungen. Erwähnt sei noch Guillaume de Machaut, der 1362-1365 seine Erzählung *Livre dou Voir Dit* um das Bildnis seiner Geliebten konstruiert, das er eine *pourtraiture* nennt. Das tagebuchartig aufgebaute Werk nimmt expliziten Bezug auf zeitgenössische Ereignisse, so dass die Authentizität des als hinsichtlich des Äußeren ganz gleich beschriebenen Bildnisses plausibel erscheint.

Es ließe sich also zunächst festhalten, dass der Gebrauch des Wortes Portrait für mimetische Bilder eines Subjekts schon lange vor dem 15. Jahrhundert nachweisbar ist; zudem, dass die *Ähnlichkeit mit dem physischen Äußeren des Dargestellten* für diese als „pourtaitures“ bezeichneten Bilder entscheidend ist und

nicht etwa, wie dies von späteren Bildnissen gefordert wurde, der Ausdruck des Temperaments oder Charakters. Diese Tatsache an sich ist bemerkenswert für die Analyse einer Vorgeschichte des Renaissanceportraits.

Aber der sich in der Entwicklung des Begriffes „Portrait“ widerspiegelnde Wunsch, die körperliche Ähnlichkeit eines Individuums festzuhalten, findet seine Entsprechung in drastischer Form auch an anderer Stelle in der Gesellschaft des 13. und 14. Jahrhunderts. Gemeint sind die Begräbnisrituale und der Totenkult jener Zeit. Hier lässt sich seit Anfang des 13. Jahrhunderts nachweisen, dass die sterbliche Hülle hochgestellter Persönlichkeiten einer öffentlichen Ausstellung unterzogen wird. Zwar war dies schon in vorhergehenden Zeiten hin und wieder der Fall gewesen, doch wird erst jetzt die Ausstellungsdauer verlängert und eine besondere Bedeutung der Sichtbarkeit des Gesichtes während der Ausstellung beigemessen. Das besondere Interesse am Gesicht und am Körperäußeren lässt sich deutlich am Aufkommen einer neuen Einbalsamierungstechnik festmachen. Es lässt sich nachweisen, dass ab Anfang des 13. Jahrhunderts, spätestens mit dem Tod Ludwigs VIII. 1226 in Frankreich, ein Verfahren Einzug erhält, das sich einer Konservierung in Wachs bedient. Die Prozedur ist erwähnenswert, weil sie allein auf das intakte Konservieren des Körperäußeren während einer und bis zu zwei, sogar drei Wochen abzielt.

Die behandelten sterblichen Überreste können geradezu als Artefakte bezeichnet werden, wurden sie doch *künstlich* in ihrem Aussehen konserviert. Einen Eindruck dieser Praxis vermittelt die Operation, der Papst Johannes XXIII. unterworfen worden ist. Für die ständige Ausstellung seines konservierten Leichnams im Petersdom seit 2001, ist seine Epidermis mit einer Wachsschicht überzogen worden, um sie gegen äußere Einwirkungen zu versiegeln. Gleichzeitig ist der Physiognomie dank dem Wachsüberzug und etwas Schminke ein starrer, überzeitlicher Gesichtsausdruck verliehen worden. Das behandelte Gesicht gleicht demjenigen einer Skulptur, und besticht besonders im Vergleich mit der ursprünglichen Physiognomie.

Man kann daher die Hypothese vorschlagen, wonach die Einbalsamierungen im 13. Jahrhundert die Vorstufen von veristischen Darstellungen in Stein, Wachs und anderen Materialien waren. Der Übergang vom ausgestellten Leichnam zum Artefakt, das den Leichnam imitiert, ist tatsächlich direkter als man vielleicht vermuten möchte. Das Grabmal Papst Klemens IV. in Viterbo, in Italien, das nicht lange nach 1268 entstanden ist, veranschaulicht sehr gut diesen Transfer. Der organische Körper ist hier in einem steinernen imitiert worden, einem Gisant, der sich auf den echten, ausgestellten Leichnam bezieht. Ein Vergleich zwischen der Aufbahrung Johannes XXIII. und der Grabfigur Klemens IV. veranschaulicht die Entsprechungen. Man weiß dank zeitgenössischer

Beschreibungen der öffentlichen Ausstellungen auf dem Katafalk, beispielsweise dem Zeremoniell von Pierre Ameil aus den Jahren 1378-89, dass der Gisant die damalige, wirkliche Situation wiedergibt. Ein besser erhaltenes Grabmal, das des Kardinals Anchers de Troyes in der römischen Kirche Santa Prassede, um 1286 hergestellt, zeigt die Situation mit größerer Deutlichkeit.

Da der einbalsamierte Körper nach der Ausstellung mit denselben Kleidungsstücken in den Sarg gelegt wurde, stellt der Gisant die Verdoppelung des darunter liegenden Leichnams dar. Der Verismus der Grabfigur geht dabei soweit, einzelne Details der Kleidung abzubilden. Bei der Exhumierung von Papst Klemens IV. im Jahr 1886 ist der große, scheibenförmige Ring, der auf der Grabfigur sichtbar ist, im Sarkophag wiedergefunden worden. Auch die Metallapplikationen auf den Handschuhen sowie die Stecknadeln, die zum Befestigen des Palliums benötigt wurden, befanden sich bei den Gebeinen des Papstes. Andere Ausgrabungen, so diejenige von Papst Bonifaz VIII., der 1303 stirbt, bestätigen die Übereinstimmungen zwischen den Vorgaben des Zeremoniells, dem Gisant und den Grabfunden: „die goldenen Stecknadeln mit wertvollen Saphiren bestückt“, so heißt es im Rapport der Fundstücke bei der Graböffnung im Jahr 1605, sind auf der Statue gut erkennbar.¹

Ein weiterer Widerhall des Übergangs vom Totenkult zur ähnlichen Menschendarstellung klingt in dem Grabmonument des Bischofs d'Orso von Florenz, aus dem Jahr 1321, an. Sie ist aufschlussreich, weil sie in ihrer isolierten Stellung innerhalb des Skulpturenbestands nur als Abbild des Leichnams im Totenritual Sinn macht. Der Vergleich mit dem Foto eines armenischen Patriarchen aus dem Jahr 1916 belegt, dass die Skulptur die Sitzaufbahrung des Prälaten nachahmt.

Erlauben Sie mir bitte, kurz eine letzte Domäne in der Gesellschaft am Ende des Mittelalters anzuführen, in der sich das Interesse für das Anfertigen realistischer Gesichtsbilder manifestiert. Auch diese Artefakte, die Totenmasken und Gesichtsabdrücke nämlich, stehen im Zusammenhang mit den Funeralriten. Für gewöhnlich werden die Masken des Heiligen Bernhardin von Siena und Filippo Brunelleschi, die jeweils 1444 und 1446 verstarben, als die ältesten erhaltenen Exemplare bezeichnet. Aus der Mitte des 15. Jahrhunderts stammend bekunden sie das Bestreben dieser Epoche, die Gesichtszüge eines Individuums festzuhalten, eine Intention, die sich in ähnlicher Weise in den eingangs genannten Portraits der Flamen und Masaccios äußert.

Allerdings lässt sich der Brauch des Totenabgusses bis in eine frühere Zeit der Geschichte zurückverfolgen. Damit deutet dieser darauf hin, dass die Ab-

¹ „*spinulae aurae saphirris preciosis ornatae*“.

sicht, die Physiognomie einer Person festzuhalten, schon eine längere Vergangenheit gehabt haben muss. Aus dem Briefwechsel um das Dahinscheiden des Humanisten Coluccio Salutati aus dem Jahr 1406 erfährt man, dass für ihn eine Totenmaske hergestellt worden ist. Poggio Bracciolini, der später wie Coluccio Salutati selbst Kanzler der Republik Florenz wurde, erkundigt sich bei einem Freund, ob dieser veranlasst habe, einen Totenabguß von Salutatis Gesicht herzustellen („*sui effigiem expressisti*“). Die Maske diene unter anderem dem Andenken des Verstorbenen wie das vormals auch für Meister Loysius getan worden ist. Damit steht fest, dass es in Florenz am Anfang des 15. Jahrhunderts eine Tradition gab, *post mortem* Abgüsse anzufertigen. Der Hinweis auf die Person des „Meister Loysius“ und seine Totenmaske sollte ohne Zweifel die hohe Würde von Coluccio Salutati unterstreichen, zeigt aber gleichzeitig, dass der gewisse Loysius einen ebenso hohen Respekt genossen hat. In der Tat handelt es sich dabei um den Rhetoriker und Rechtsgelehrten Luigi Gianfigliuzzi, von seinen Freunden Loysius genannt, der in den humanistischen Kreisen um Boccaccio, Coluccio Salutati und Francesco Bruni verkehrte. Luigi Gianfigliuzzi ist eine der illusteren Florentiner Persönlichkeiten, nicht nur ein großer Politiker, sondern auch ein Mann der Kultur, der die Künstlerkreise frequentiert. Er stirbt gegen 1375, und man kann daher mit Sicherheit behaupten, dass die Praxis der Totenmaske in den 1370er Jahren in Florenz existiert.

Ein letztes Beispiel betrifft die französische Kultur der Mitte des 14. Jahrhunderts. Francesco Bruni, einer der erwähnten Freunde des Loysius, ist unter den Gelehrten am Hofe von Papst Klemens VI. in Avignon nachweisbar. Ein Austausch der Kenntnisse in Südfrankreich mit Florenz scheint aus diesem Grund wahrscheinlich. Gerade vom Hofe dieses Papstes erreicht uns die Nachricht von einem Gesichtsabdruck, den sich der Pontifex noch zu Lebzeiten von sich anfertigen lässt. Die Rechnungsbücher der Kurie verzeichnen einen Wachsabguss, den der Hofkünstler Matteo di Giovanetto „*ad similitudinem pape*“ gefertigt und vergoldet hat.

Es ist es also möglich festzuhalten, dass der Gesichtsabguss auch im Frankreich der Mitte des 14. Jahrhunderts bekannt war. Es lässt sich unschwer erahnen, welche Rolle diese Praxis für die Herstellung anderer naturalistischer Bilder hatte. Doch wichtiger noch als darauf hinzuweisen, dass das Aufkommen der technischen Voraussetzungen für naturalistische Porträts vor der Renaissance stattfand, ist es zu unterstreichen, dass sich seit dem Anfang des 13. Jahrhunderts ein neues Bewusstsein gegenüber dem körperlichen Äußeren des Menschen einstellt. Der Wunsch, das Aussehen eines Individuums zu sichern und zu speichern, ist dokumentiert in der Wortgeschichte von „Portrait“ sowie in den erwähnten Funeralpraktiken. Wenn die Gisants Einzelheiten der Montur wie-

dergeben, warum – kann man fragen – sollten sie vor den Gesichtszügen Halt machen? Gerade für das 13. Jahrhundert lässt sich ein Wandel in der theologischen Auffassung des Körpers und insbesondere des Körpers hochgestellter Würdenträger festmachen. Die Einbalsamierungen sind Teil dieser Veränderungen im Menschenbild, das einen viel engeren Bezug zwischen Körper und Seele sieht als dies je zuvor im Christentum der Fall gewesen ist. Als Symptom lässt sich beispielhalber die schlagartig steigende Anzahl der Heiligsprechungen in dieser Zeit anführen. Um André Vauchez zu zitieren, „mehr noch als eine Qualität der Seele und ein geistiger Zustand ist die Heiligkeit in aller erster Linie eine Energie („*virtus*“), die sich im Körper manifestiert“.

In diesem Sinne, gelten die wirklichkeitsnahen Darstellungen tugendhafter Körper, so der Päpste, als Privileg dieser Personen und verweisen auf ihren gottgefälligen Status im scholastischen Sinne. Das Recht auf das ähnliche Bild ist den nach mittelalterlichem Verständnis gottgewollten Würdenträgern reserviert. Dabei kann man sich an das römisch-antike Recht auf die *imagines maiorum* erinnern fühlen, das im alten Rom denselben Grundgedanken ausgedrückt hat.

Die mimetischen Menschenbilder des 13. und 14. Jahrhunderts können als Vorstufe für die Portraits der Renaissance betrachtet werden. Ob sie als wirkliche Portraits zu verstehen sind, sollte hier nicht einer Klärung unterzogen werden.

Die Frage, ob die genannten Darstellungen als Portraits zu bezeichnen sind, soll unbeantwortet bleiben.

Literatur

- OLARIU, Dominic: Körper, die sie hatten, Leiber, die sie waren, in: Hans Belting/Dietmar Kamper/Martin Schulz (Hg.): *Quel corps ? Eine Frage der Repräsentation*, München 2002, S. 85-104.
- Ders.: *L'apparition de la représentation ressemblante de l'homme. Une révision du portrait à partir du XIIIe siècle*, Bern 2011.
- PARAVICINI-BAGLIANI, Agostino: *Der Leib des Papstes*, München 1997.
- VAUCHEZ, André: *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge. D'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, Rom 1981.

Bildnachweis

- BOSKOVITS, Miklós u. David Alan Brown: *Italian Paintings of the fifteenth century*, Washington 2003, S. 453.

Dominic Olariu

Kann hässlich schön sein?

Zur Ähnlichkeit als theologischer Wert im frühen Bildnis

Was ist ein Portrait und wann taucht es auf nach der Antike? Gegen 1265 äußert sich Thomas von Aquin zur Ähnlichkeit, indem er festhält, „ein Bild kann als schön bezeichnet werden, wenn es etwas perfekt wiedergibt, auch wenn der dargestellte Gegenstand selbst hässlich ist“. Das Prinzip ist alt und lässt sich bis Plutarch zurückverfolgen. Demnach wäre der Grad der Ähnlichkeit mit dem Modell für die Feinheit eines Bildnisses ausschlaggebend gewesen im Spätmittelalter. Das erstaunt zunächst, weil doch die Flamen des 15. Jahrhunderts als die renommierten Porträtisten gelten, die kleinste Details wie Lichtreflexe auf der Augenoberfläche zur Marke der Porträtkunst erhoben. Allerdings hat vor der Renaissance ein anderes Verständnis vom Porträt geherrscht. Es taucht im 13. Jahrhundert als Verweis auf den tugendhaften, geradezu sakralen Status des Dargestellten auf. Die Ähnlichkeit der Darstellung verweist auf den Begnadeten. Der Ausdruck des Temperaments oder des Charakters spielt hier noch keine Rolle – oder anders gesagt, drückt sich ganz anders aus. Im doppelten Sinne zeigt sich hier Produktion von Kultur: zunächst im Einsatz ähnlicher Menschenabbildungen und dann, im Laufe der Zeit und im Übergang zu späteren Porträts, in einer Uminterpretation der anfänglichen Darstellungen.

Dominic Olariu

La laideur, peut-elle être belle?

Remarques sur la ressemblance du portrait comme valeur

Qu'est-ce qu'un portrait et quand émerge-t-il après l'Antiquité? Vers 1265, Thomas d'Aquin se prononce sur la ressemblance en constatant: «Nous voyons qualifier de beau toute image qui représente parfaitement le modèle, celui-ci fût-il laid». Le principe est ancien, il remonte à Plutarque. Tout en suivant cette logique, le degré de la ressemblance avec le modèle serait ainsi décisif, à la fin du Moyen Âge, pour la finesse d'un portrait. À première vue cela surprend, car ce sont les Flamands primitifs du XV^e siècle qui passent pour les portraitistes ayant fait du portrait un véritable art des détails infimes, tels les reflets sur la surface oculaire. Avant la Renaissance toutefois, une autre conception du portrait était en usage. Elle apparaît au XIII^e siècle comme une référence au caractère vertueux, presque sacré, du portraturé. La ressemblance même de l'image renvoie au caractère extraordinaire du représenté. L'expression du tempérament ou de l'humeur ne joue alors aucun rôle, ou – autrement dit – se manifeste d'une autre façon. Dans un double sens apparaît là une production culturelle: d'abord dans l'usage de représentations ressemblantes de l'homme, à partir de l'époque en question; puis, au cours du temps, dans une nouvelle interprétation du rôle du portrait.