Pressekontakt:
Sonja Hempel
Tel +49 221 221 23491
sonja.hempel@museum-ludwig.de

MUSEUM LUDWIG

Smile! Wie das Lächeln in die Fotografie kam
Präsentation in den Fotoräumen

Inhalt der Pressemappe

Pressemitteilung

Pressebilder

Wandtexte

Publikationstext Katharina Sykora: Lächeln. Ein fotografischer Balanceakt zwischen Ernst und Lachen

Alle Pressebilder finden Sie im Online-Presseservice.

Pressekontakt:
Sonja Hempel
Tel +49 221 221 23491
sonja.hempel@museum-ludwig.de

MUSEUM LUDWIG

15. November 2025 – 22. März 2026
Smile! Wie das Lächeln in die Fotografie kam
Präsentation in den Fotoräumen

Smizing, Squinching, Duckface, Fish Gape, Cheese oder Prunes: Schönheitsideale und Soziale Medien lösen immer schnelllebigere Trends für Porträtfotos aus. Bis zum späten 19. Jahrhundert war das Fotografiertwerden eine Prozedur, die größte Bewegungslosigkeit erforderte, um ein scharfes Bild zu erzeugen, was zu starren und leblosen Gesichtsausdrücken führte.

Die Präsentation in den Fotoräumen des Museum Ludwig untersucht, wie sich unsere „Fotografiergesichter" im Laufe der Zeit verändert haben. Sie bringt anonyme Porträtfotografien und künstlerisch gestaltete Porträts aus dem 19. bis 21. Jahrhundert zusammen zu einer Geschichte des Lächelns.

Ob wir lächeln, wenn wir wissen, dass wir fotografiert werden, oder nicht, ob wir dabei Zähne zeigen oder nicht, das hängt von gesellschaftlichen Konventionen und der Entwicklung der Fototechnik ab. So beobachtete der Fotograf Josef Janssen 1878: „[…] schon die Zwangslage allein, in welcher sich die Person im Augenblicke der Aufnahme befindet, genügt, sie an der freien Entfaltung ihrer Individualität zu hindern. Sie soll, an den vielgehassten und gefürchteten und doch unentbehrlichen Kopfhalter gelehnt, unbeweglich und unverwandt eine Zeitlang nach einem bestimmten Punkt hinsehen, der dem Auge gewöhnlich nichts zu betrachten bietet. Was anders kann die Folge davon sein, als Starrheit und Leblosigkeit?"

Dass die Menschen, die im 19. Jahrhundert ins Fotoatelier gingen, um sich fotografieren zu lassen, selten lächeln, entsprach aber auch den Wünschen und Konventionen, wie man sich auf einem Porträt zeigen wollte; diese waren abhängig von Klasse, Gender und Kontext. Gefühle gehörten besser ins Private und nicht auf ein Bild.

Für den Einzug des Lächelns in die Porträts des 20. Jahrhunderts spielte die Entwicklung des Stummfilms eine bedeutende Rolle. Die Mimik war es, über die Regungen erzählt wurden. Dafür zoomte die Kamera immer näher an das Gesicht heran. Parallel dazu lässt sich beobachten, dass das Ganzkörperporträt zunehmend abgelöst wurde vom Fokus auf das Gesicht. Später dann kommt die Werbung hinzu, in der das Glücksversprechen eines Produkts durch das Strahlen der dargestellten Personen kommuniziert wird. Immer höher ziehen sich die Mundwinkel. Eine 2015 erschienene Untersuchung von Schüler*innenporträts aus US-amerikanischen Jahrbüchern konnte belegen, dass das Lächeln seit Anfang des 20. Jahrhunderts kontinuierlich zugenommen hat, wobei Frauen messbar mehr lächeln als Männer. Weltweit lässt sich eine zunehmende Expressivität in

der Mimik beobachten. Der Blick in die Modefotografie allerdings zeigt, dass Status und Coolness auch dadurch ausgedrückt werden, wie wenig gelächelt wird. Schon 1927 schrieb der Soziologe Siegfried Kracauer davon, dass sich die Welt – und damit auch der Mensch darin – ein „Photographiergesicht“ zugelegt habe. Die Präsentation im Museum Ludwig will zeigen, dass sich daran bis heute nichts verändert hat. Das Lächeln hat eine Geschichte.

Zur Präsentation erscheint eine Publikation mit einem Text von Katharina Sykora.

Kuratorinnen: Miriam Szwast mit Brit Meyer

#PhotographyFaces #MLxPhotography

Pressekontakt:
Sonja Hempel
Tel +49 221 221 23491
sonja.hempel@museum-ludwig.de

MUSEUM LUDWIG

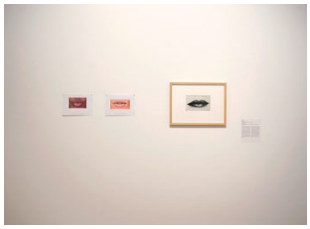
PRESSEBILDER

Smile! Wie das Lächeln in die Fotografie kam
15.11.2025 – 22.3.2026

Präsentation in den Fotoräumen

rba_d065662_03
Installationsansicht
Smile! Wie das Lächeln in die Fotografie kam
Museum Ludwig, Köln, 15. November – 22. März 2026
Foto: Historisches Archiv mit Rheinischem Bildarchiv/ Mark Weber

rba_d065662_01
Installationsansicht
Smile! Wie das Lächeln in die Fotografie kam
Museum Ludwig, Köln, 15. November – 22. März 2026
Foto: Historisches Archiv mit Rheinischem Bildarchiv/ Mark Weber



rba_d065662_02
Installationsansicht
Smile! Wie das Lächeln in die Fotografie kam
Museum Ludwig, Köln, 15. November – 22. März 2026
Foto: Historisches Archiv mit Rheinischem Bildarchiv/ Mark Weber

rba_d042255
Hugo Erfurth
Hildegard Seemann-Wechler (Malerin), 1929
Ölpigmentdruck auf Karton
38,3 x 26,6 cm
Museum Ludwig, Köln
Repro: Historisches Archiv mit Rheinischem Bildarchiv

Agfa Werbung
Fotograf*in unbekannt
Agfa-Werbeaufnahme (Testbild), um 1965
Farbfotografie
Archiv Museum Ludwig

Agfa Werbung_smile
Fotograf*in unbekannt
Agfa-Werbeaufnahme, um 1965
Farbfotografie
Archiv Museum Ludwig

rba_d065531
Adolf Hengeler
“Beim Photographen: ‘So, mein Fräulein, bitte jetzt recht lieb und freundlich!...Ein, zwei, drei!... So, ich danke! Nun können Sie wieder Ihr natürliches Gesicht annehmen!’”,
publiziert in*: Fliegende Blätter, 1893*
Druckgrafik
47 x 36,4 cm
Museum Ludwig, Köln
Repro: Historisches Archiv mit Rheinischem Bildarchiv

rba_d035565
Julia Margaret Cameron
Summer days, 1866
Albuminpapier auf Karton
34 x 27,6 cm
Museum Ludwig, Köln
Repro: Historisches Archiv mit Rheinischem Bildarchiv

rba_d038112
Thomas Struth
The Schäfer Family, Meerbusch 1990, 1990
C-Print
166 x 198 cm
Museum Ludwig, Köln, Ankauf mit Unterstützung der Peter und Irene Ludwig Stiftung, 2012
Repro: Historisches Archiv mit Rheinischem Bildarchiv
© Thomas Struth

rba_d038395
Andy Warhol
Warhol, Andy, 1972
Polaroid
10,8 x 8,6 cm
Museum Ludwig, Köln
Repro: Historisches Archiv mit Rheinischem Bildarchiv
©2025 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York

rba_d038396_frei
Andy Warhol
Warhol, Andy, 1972
Polaroid
10,8 x 8,6 cm
Museum Ludwig, Köln
Repro: Historisches Archiv mit Rheinischem Bildarchiv
©2025 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York

rba_d043102
Nadar
Porträt Marc de Montifaut um 1877
Woodburytypie auf Karton
22,9 x 18,6 cm
Museum Ludwig, Köln
Repro: Historisches Archiv mit Rheinischem Bildarchiv

rba_d046532
August Sander
Mädchen mit Ball, 1910er Jahre
Gelatinesilberpapier
10,7 x 6,9 cm
Museum Ludwig, Köln
Repro: Historisches Archiv mit Rheinischem Bildarchiv
© Die Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur-August Sander Archiv, Köln / VG Bild-Kunst, Bonn 2025

rba_d056705
Man Ray
Lippen (Lee Miller), 1930
Print
21 x 25,5 cm
Museum Ludwig, Köln
Repro: Historisches Archiv mit Rheinischem Bildarchiv
© Man Ray 2015 Trust / VG Bild-Kunst, 2025

Passbilder
Testbilder aus dem Fotoautomaten, Kaufhof, Köln, 1920er Jahre
Archiv Museum Ludwig

Klassenfoto 1923
Fotograf*in unbekannt
Klassenfoto 1923
Archiv Museum Ludwig

Klassenfoto 1963
Fotograf*in unbekannt
Klassenfoto 1963
Archiv Museum Ludwig

Smile!

Wie das Lächeln in die Fotografie kam

Smizing, Squinching, Duckface, Fish Gape, Cheese oder Prune – die Geschichte des Fotoporträts kennt viele Gesichtsausdrücke. Sie unterliegen sozialen Normen und ändern sich fortwährend. Ob wir lächeln, wenn wir wissen, dass wir fotografiert werden, oder nicht, ob wir Zähne zeigen oder nicht, das alles ist meist keine spontane, individuelle Entscheidung. Entscheidend sind vielmehr gesellschaftliche Konventionen, Klasse, Gender, Medien oder Fototechnik. Schon 1927 schrieb der Soziologe Siegfried Kracauer davon, dass sich die Welt – und damit auch der Mensch darin – ein „Photographiergesicht“ zugelegt habe. Daran hat sich bis heute nichts geändert. Und auch wenn in der Fotografie genau wie in gemalten Porträts immer mal gelächelt wurde, hat das Lächeln seit dem 20. Jahrhundert nachweislich und kontinuierlich zugenommen. Folgen wir der Geschichte des Lächelns durch die Sammlung Fotografie, vom Ganzkörperporträt zur Nahaufnahme von Gesichtern, von der Studioaufnahme zum Schnappschuss.

How the Smile Came Into Photography

Smizing, squinching, duckface, fish gape, cheese, or prune—the history of photographic portraits has seen many facial expressions. They are subject to social norms and are constantly changing. Whether or not we smile when being photographed, or whether we show our teeth, is usually not a spontaneous, individual decision. Rather, social conventions, class, gender, media, and photographic technology are decisive factors. As early as 1927, the sociologist Siegfried Kracauer noted that the world—and thus also the people in it—had taken on a “photographic face.” Nothing has changed in this regard to this day. And even though people smiled occasionally in photographs, just as they did in painted portraits, there is evidence that smiling has increased steadily since the 20th century. Let’s follow the history of smiling through the photography collection, from full-length portraits to close-ups of faces, from studio shots to snapshots.

1. November 2025 – 22. März 2026

Publikationstext

Katharina Sykora

Lächeln. Ein fotografischer Balanceakt zwischen Ernst und Lachen

Zwischen Unmittelbarkeit und Strategie: Lächeln als Zeichen einer Gemütsbewegung

Ein Lächeln im Alltag löst unmittelbar Freude aus. Wir erleben es als spontanen Gefühlsausdruck der Zuwendung. Es bedurfte jedoch eines jahrhundertelangen Aushandlungsprozesses, um Lächeln als lesbare mimische Botschaft gesellschaftsfähig zu machen. Meist positionierte man es auf der Mitte der Skala zwischen Ernst und Lachen. Im 19. Jahrhundert, in dem die Fotografie erfunden wurde und sich in den Fotoateliers Aristokratie und aufstrebendes Bürgertum ein neues Gesicht zulegten, gewannen die Debatten an Intensität. So hieß es in *Meyers Neuem Konversations-Lexikon* von 1865, das Lächeln sei eine abgeschwächte Variante des Lachens, da ihm „die stoßweise Ausathmung […] fehle“,[1] während Charles Darwin in seinen Überlegungen zum *Ausdruck der Gemüthsbewegungen* 1872 „das Lachen als die vollständige Entwicklung eines Lächelns, oder […] ein leises Lächeln als die letzte Spur einer durch Generationen fest eingewurzelten Gewohnheit zu lachen“ betrachtete.[2] In beiden Fällen wird das Lächeln nicht als eigenständige Emotion geschildert, sondern als relative, abgeleitete Form eines starken, freudigen Gefühls. Dem steht die enorme Bandbreite entgegen, die die Gebrüder Grimm der Ausdrucksskala des Lächelns einräumten. „Es heiszt“, schreiben sie in ihrem *Deutschen Wörterbuch* von 1885, „freundlich, froh, heiter, liebreich, sanft, schalkhaft, verstohlen, schüchtern, auch boshaft, bitter, höhnisch, spöttisch, gezwungen lächeln.“[3]

Eine Kontroverse wird hier deutlich, die schon früh die Debatten über das Lächeln begleitet hat und die bis heute anhält. Zum einen wird das Lächeln von den Polen Ernst und Lachen her betrachtet und – je nach seiner Nähe zu dem einen oder anderen Extrem – positiven oder negativen moralischen, gesellschaftlichen oder ästhetischen Bewertungen unterzogen. Zum anderen wird das Lächeln in seiner flexiblen Spannbreite zwischen Ernst und Lachen als vielfältige, ausdifferenzierte Gefühlsbezeugung wahrgenommen, die je nach soziohistorischem Kontext ein breites Spektrum sozialer und kommunikativer Bedeutung erlangen kann. Die erste Perspektive tendiert dazu, das Lächeln innerhalb normativer

Parameter zu fassen, die zweite fügt es in ein Kaleidoskop mikrosoziologischer Betrachtungen ein.

Eine weitere wichtige Frage durchzieht die historischen und historiografischen Diskussionen um Ernst, Lächeln und Lachen: ob sie tatsächlich Ausdrucksformen innerer Bewegtheit sind oder erlernte Mimiken und Verhaltensmuster. Mit anderen Worten: ob Lachen und Lächeln anthropologische Konstanten sind, die dem Menschen als unmittelbarer Gefühlsausdruck eigen sind, oder ob es sich um strategische Mittel handelt, um in einer bestimmten Situation angemessen und zum eigenen Vorteil zu re/agieren.

Die Fotografie mischte sich bereits Mitte des 19. Jahrhunderts prominent in diese Auseinandersetzung ein. So stellte der Arzt und Physiologe Guillaume-Benjamin-Armand Duchenne de Boulogne in seinem 1862 veröffentlichten, mit um die einhundert Fotografien versehenen Buch über die *Mechanismen der menschlichen Physiognomie*[4] ein Experiment vor, in dem er auf dem Gesicht eines Probanden, der an einer Fühllosigkeit der Gesichtsnerven litt, durch gezielte elektrische Reizungen die unterschiedlichsten Mimiken hervorbrachte. Dies konnte ein homogenes Lächeln sein, das seine gesamten Züge umfasste und den Anschein eines auch im Alltag erfahrbaren Gefühlsausdrucks erweckte. Darüber hinaus löste Duchenne bei seiner Versuchsperson aber auch konträre Mimiken aus, die er nur durch seine elektrischen Impulse verursachen konnte. So kombinierte er einen lächelnden Mund mit einer schmerzverzerrten Augen- und Stirnpartie. Mit solchen Experimenten strebte Duchenne die systematische „Orthografie einer vermeintlich universalen Sprache“[5] der menschlichen Mimik an, um ihre exakte Lesbarkeit zu ermöglichen. Auf paradoxe Weise entkoppelte er dabei den inneren Affekt und das äußere Erscheinungsbild eines Gefühls, um sie semantisch umso enger miteinander zu verknüpfen; etwa wenn er ähnlich dem Lachmuskel vom Nasenmuskel als „Muskel der Aggression“ oder dem Augenbrauenheber als „Muskel des Leidens“ sprach.[6]

Ein folgenreicher Nebeneffekt von Duchennes fotografischer Versuchsanordnung war die Einsicht, dass menschliche Gefühlsbekundungen herstellbar sind, ohne dass diesen notwendig ein gespürtes Äquivalent zugrunde liegen muss. Mithilfe der Verschwisterung von elektrophysikalischem und fotografischem Verfahren bewies Duchenne im Feld der Wissenschaften, was in der Welt des Theaters und des sozialen Alltags bereits gang und gäbe war: der professionell erzeugte Gesichtsausdruck von Schauspieler*innen oder die in

Gesellschaft aufgesetzte Miene von Privatpersonen. Duchenne fügte so den Bühnen des Theaters und den Schauplätzen des sozialen Umgangs sein „Theater der Wissenschaft“[7] als weitere „Produktionsstätte“ der Entkoppelung von Emotion und Mimik hinzu.

Zugleich gab Duchenne die mechanisch evozierten Affektdarstellungen für eine doppelte soziale Funktion frei. Sie konnten nun jeder Person als systematisches Mittel emotionaler Selbstdarstellung ohne gleichzeitige Gefühlsbeteiligung dienen. Und sie konnten ebenso systematisch von ihrem Gegenüber dekodiert werden, wenn auch nicht als „natürliche“, sondern als „künstliche“ Gefühlszeichen von Ernst, Lachen oder Lächeln. Davon profitierte ein anderer Ort sozialer Gefühlscodierung: die immer zahlreicher werdenden Fotoateliers, in denen nun auch die Mittelschichten Porträts von sich machen ließen und dabei bestimmte Mimiken als Teil einer schichtenspezifischen Pose herausbildeten.

All diesen theatralen, wissenschaftlichen und alltagsfotografischen Schauplätzen ist gemeinsam, dass sie – oft in wechselseitiger Bestätigung – bezeugen: Ernst, Lächeln und Lachen sind machbar. Sie sind lesbar. Und sie sind Teil eines sozialen Akts, der immer zwei oder mehr Beteiligte involviert.[8] Mit Duchennes Beitrag zur visuellen Ein/Ordnung von Ernst, Lächeln und Lachen avancierte die Fotografie im 19. Jahrhundert zum leitenden emotionalen Repräsentations-, Kommunikations- wie auch Normierungsmedium. Sie wurde zur Plattform der Selbstdarstellung, der Aushandlung sozialer Hierarchien und Werte sowie der Etablierung und Einübung allgemeiner Ausdrucksweisen von Gefühlen.

Rückschau: Kleine Diskurs- und Bildgeschichte des Lächelns

Ein Blick auf die Entwicklung des Lächelns in historischen Debatten und bildlichen Darstellungen gibt uns Hinweise auf die unterschiedliche soziale Akzeptanz, mit der man bestimmten emotionalen Darstellungen begegnete und die teilweise in die fotografischen (Selbst-)Präsentationen der Menschen seit dem 19. Jahrhundert eingegangen ist.

In der historischen Perspektive wird zuallererst deutlich, dass das Lächeln nicht immer als „mittiger“ Ausgleich zwischen Ernst und Lachen verstanden, sondern meist graduell auf der Seite des Lachens verbucht wurde. Aus heutiger Sicht erstaunt noch mehr, dass das Lachen und mehr noch das Lächeln lange gar keinen und anfangs keinen positiv besetzten Stellenwert im Gefüge sozialen Verhaltens und historischer Bildwelten hatte.

So „ist grundsätzlich vor dem 12. Jahrhundert kaum einmal mit der Illustration von Gefühlsregungen in mimischer Form zu rechnen“ schreibt Monika E. Müller.[9] Ursache war die Dominanz der christlichen Moralauffassung, die der Darstellbarkeit starker Emotionen generell entgegenstand. So bewerteten die griechischen und lateinischen Kirchenväter das Lachen als negativ. Es galt als Verrat am Ideal eines gottesfürchtigen Menschen, der seine irdische Existenz demütig und büßend zu verbringen habe. Lachen wurde daher in den monastischen Anleitungsbüchern als sündhaftes Verhalten verboten.[10]

Im 12. und 13. Jahrhundert finden sich jedoch zunehmend grinsende Teufel in Darstellungen der Apokalypse, lachende Schergen am Leidensweg Christi oder groteske Köpfe mit zum Lachen aufgerissenen Mündern an den Kapitellen der Kathedralen oder in den Marginalien illustrierter Handschriften. Als polarisierende Gegenfiguren des Heiligen bevölkerten sie die Ränder des Geschehens und waren auch räumlich in die Randzonen des Sakralen gerückt. Das Lachen war hier kein Gemütsausdruck der Heiterkeit, sondern Zeichen des Lasters und des Bösen.

Ab dem 13. Jahrhundert tritt zugleich erstmals das Lächeln als positive Eigenschaft in der christlichen Ikonografie in Erscheinung. Es war jedoch Maria, dem Jesuskind und den Engeln sowie den auferstandenen guten Seelen vorbehalten, die sich bereits im Stadium himmlischer Glückseligkeit befanden. Ausnahmen begannen sich erst allmählich auch hier auszubilden. So finden wir im Weltgerichtsportal des Straßburger Münsters jene verschmitzt lächelnde Figur des Fürsten der Welt (um 1280), die sich einer verführerisch lächelnden törichten Jungfrau zuwendet. Das erotisch aufgeladene Tête-à-Tête wird jedoch umgehend negativ gewendet, denn die Rückenansicht zeigt den Fürsten von Schlangen und Ungeziefer zerfressen. Und sein weibliches Pendant wird als doppelt töricht ausgewiesen, weil die Kokette sich ihrer sündhaften Fleischeslust nicht bewusst ist und anders als ihre klagenden Gespielinnen verkennt, dass sie ihr für den Erlöser bestimmtes Öl bereits vergeudet hat. Auch die Erweiterung des Lachens um das Lächeln und dessen Ausdifferenzierung in ein seliges und ein verführerisches Lächeln bleiben somit ganz im Rahmen moraltheologischer Parameter.

Erst durch das Aufkommen des Lächelns in der profanen Bilderwelt – wie das der Markgräfin Reglindis im Naumburger Westchor (um 1250) – erfuhr dessen polare christliche Deutung eine grundlegende Umwertung. So entstand im 13. Jahrhundert eine Tradition höfischer

Courtoisie, in der das Lächeln auf eine positive gesellschaftliche Resonanz stieß. Als mimisches Zeichen signalisierte es freundliche Zugewandtheit, der die Eindämmung unbeherrschten Benehmens zugrunde lag. Durch entsprechende Anleitungsbücher wurde diese mimische Mäßigung zur Norm. Lächeln war höflich im doppelten Sinn: Es verband die höfische Gesellschaft durch einen gemeinsamen Verhaltenskodex und es grenzte sie zugleich gegen das „ungehobelte“ Volk ab.

Im Laufe der Neuzeit kommt es dann zu einer weiteren Ausdifferenzierung. Die Arten des Lächelns wurden je nach ihrer Funktion bei Hofe immer komplexer. Andere Höflinge geistreich zu amüsieren und ihnen ein feinsinniges, anerkennendes Lächeln zu entlocken, während man selbst sich durch ein unverbindliches Lächeln vor jeglicher Lächerlichkeit schützte, war die Basis einer einvernehmlichen, aber immer kompetitiveren höfischen Kultur. Lächeln wurde zum Instrument einer permanenten Aushandlung der eigenen Position in der höfischen Hierarchie. Das fächerte das Regelwerk von Ernst, Lachen und Lächeln immer weiter auf, machte es aber auch immer starrer und kleinteiliger, sodass nur eine erlesene Zahl Höflinge diese Kunst beherrschte. Das hatte zunehmend auch geschlechtsspezifische und ästhetische Unterscheidungen zur Folge: Junge Mädchen und hochgestellte Damen sollten lautes Lachen ganz vermeiden, da es einen Mangel an Selbstbeherrschung des „schwachen Geschlechts“ bezeuge und durch seine Verzerrung der Züge dem „schönen Geschlecht“ nicht angemessen sei.

Die Porträtkunst der Renaissance griff diese Normen auch für das gehobene städtische Bürgertum auf. Der Anflug eines Lächelns galt hier noch als legitim. Offenes Lachen wurde hingegen zum Signet der Kurtisanen, jenen höfischen Randfiguren, die zusammen mit den Hofnarren durch die Repräsentation des Ungezähmten das Regelwerk der Courtoisie durchbrachen, um es ex negativo im selben Zuge zu bestätigen.

Mit einer ähnlich paradoxen Agenda aus aufmüpfigem Widerspruch und Bestätigung der geregelten Lachkultur gewannen im 16. und 17. Jahrhundert Schilderungen unterer Schichten an Terrain, die bei unmäßigen Ess- und Trinkgelagen, oft mit erotischen Allusionen, ihre Münder weit zu einem lauten Lachen aufreißen. Solche meist niederländischen Genrestücke beziehen die Betrachtenden häufig direkt durch ihren Blick aus dem Bild mit ein und etablierten so eine Komplizenschaft oder Lachgemeinschaft mit ihnen.

Dagegen grenzte sich im 18. Jahrhundert das aufstrebende Bildungsbürgertum ab und hegte das ausgelassene Lachen seinerseits mehr und mehr ein. Im Rückgriff auf die aristokratische Norm mimischer Selbstbeherrschung eignete es sich das Lächeln als Signet an. Zugleich setzte sich das Bürgertum auch vom höfischen Lächeln ab. Da jeder bei Hofe versuche, seine Mimik zu funktionalisieren und seine Emotionen zu bändigen, könne man dem lächelnden Gegenüber keinerlei Vertrauen mehr schenken.[11] Aus der Sicht des Bürgertums galt das höfische Lächeln fortan als unnatürlich. Das setzte eine Änderung der Affektenlehre voraus. Die Physiognomik Johann Caspar Lavaters und die Pathognomik Georg Christoph Lichtenbergs postulierten nun die Kongruenz von Mienenspiel und innerer Gefühlsbewegung.[12] Dem „gezwungenen" Lächeln der Aristokraten in der höfischen Öffentlichkeit wurde nun das „echte", „von Herzen kommende" bürgerliche Lachen gegenübergestellt, das niemanden verletzt oder sich über ihn stellt. Dieses gesellige Lachen unter Seinesgleichen bestimmte jedoch keineswegs die öffentliche Selbstdarstellung des Bürgertums. Dort und im offiziellen Porträt zeigte sich der Bürger mit großem Ernst, um seine aufstrebende Rolle in der Gesellschaft zu manifestieren. Das gemeinschaftsbildende Lachen des Bürgers und das Lächeln der Bürgerin blieben kleineren, intimeren Formaten wie der Zeichnung oder der Miniatur vorbehalten. Diese Affektbekundungen wurden gleichsam privatisiert. Ihre Orte waren die bürgerlichen Salons und das bürgerliche Heim.

Fotografie und Lächeln: Ein mediales Spannungsverhältnis

In dieser historischen Übergangsphase einer bürgerlichen Kultur zwischen Ernst und Lächeln erscheint Ende der 1830er Jahre die Fotografie als neues Darstellungs- und Aufzeichnungsmedium auf der Bildfläche. Sie bringt Eigenschaften mit, die mimische Formen besonders präzise ins Bild setzen kann, weist aber auch spezifische Grenzen der Sichtbarmachung von Affekten wie Lachen und Lächeln auf.

Die Indexikalität der Fotografie, das heißt die Tatsache, dass das fotografierte Subjekt sich notwendig vor der Kamera befunden haben muss und sein Oberflächenbild an das Foto abgegeben hat, machte die Fotografie zu einer Art zweiter Haut der Porträtierten. So wie man davon ausging, dass sich die Emotion des Lächelns direkt in den Gesichtszügen abzeichnete, so glaubte man, drücke sich dieser Gesichtsausdruck ebenso unmittelbar in der fotografischen Aufnahme ab. Das indexikalische Versprechen der Fotografie suggerierte

daher, man sähe durch eine Art doppelte, transparente Membran den Lächelnden direkt in die Seele. Für das Bürgertum und sein Gebot eines natürlichen, unverfälschten Gefühlsausdrucks konnte die Fotografie so zum medialen Ausweis der Authentizität seiner geäußerten Emotionen werden.

Umso mehr überrascht es, dass es in der Atelierfotografie noch bis in das 20. Jahrhundert hinein dauerte, bis sich das Lächeln auf den bürgerlichen Mienen zeigte. Dass der dort insbesondere für den bürgerlichen Mann noch vorherrschende Ernst eine Strategie war, um sich als besonnenes, stabilisierendes Mitglied der Gesellschaft zu inszenieren, blieb weitgehend ein blinder Fleck in dessen Selbstwahrnehmung. Das technische Dispositiv des fotografischen Index als Authentifizierung „echter Gefühle“ hatte sich in sein Gegenteil verkehrt. Der demonstrative Ernst wurde Teil einer bürgerlichen Pose, die durch das mediale Wahrheitsversprechen der Fotografie als „echtes“ Gefühl legitimiert wurde.

Ebenso wichtig wie die Indexikalität ist die zweite mediale Spezifik der Fotografie, ihr Schnitt durch Raum und Zeit. Da Lachen und das Lächeln „flüchtige Anzeichen eines Affekts als Ausdrucks*bewegung*“[13] sind, ist der fotografische Moment der Aufnahme, der nur einen Augenblick im Fluss der lebendigen Bewegung fixiert, zugleich auf besondere Weise prekär. Lässt sich die ernste Miene auch während langer Belichtungszeiten leicht halten, so ist das Lachen vergleichsweise kurz und von großer mimischer Variabilität. Es im entscheidenden Moment auf seinem Höhepunkt fotografisch einzufangen, bedurfte daher kürzerer Belichtungszeiten sowie der technischen Versiertheit und psychologischen Voraussicht der Fotograf*innen. Diese müssen vergleichsweise plötzlich entscheiden, wann sie den Auslöser drücken, um das Lachen auf dem Antlitz ihres Gegenübers zu erhaschen. Dadurch kommt ihnen im Verhältnis zu den Porträtierten eine gesteigerte Bildmacht zu. Was den Zeitaspekt betrifft, tendiert das fotografierte Lachen daher zum „gestohlenen“ Bild, eine mediale Eigenschaft, die jedoch durch den einvernehmlichen Blick der aufgenommenen Person aufgehoben werden kann. Das späte Aufkommen des Lachens als bildwürdiges Fotomotiv in den 1920er Jahren ist daher einerseits der technischen Entwicklung der Fotografie mit ihren kürzeren Belichtungszeiten geschuldet. Aber es ist auch Resultat einer neuen Aushandlung der Bild- und Blickmacht zwischen Fotograf*innen und Porträtierten.

Anders steht es mit dem Lächeln. Es lässt sich mimisch wesentlich länger halten als das Lachen, jedoch nicht so lange wie die ernste Miene. Da es eine fließende Bewegung des

Mundes und der Augenwinkel ist, schneidet die fotografische Aufnahme umso deutlicher und willkürlicher in den mimischen Ablauf ein. Der Aufruf „Bitte lächeln“ im 20. Jahrhundert hatte daher eine ähnliche Funktion wie die Aufforderung „Nicht Bewegen“ in der Atelierfotografie des 19. Jahrhunderts. Er drängt die Personen vor der Kamera, ihr Lächeln „einzufrieren“, es also zeitlich aus der Gefühlsbewegung herauszulösen und zu einer Pose zu verdichten. Als stabilisierter Gefühlsausdruck kam das Lächeln den medialen Bedingungen der Fotografie entgegen. Auf der sozialen Ebene entstand gerade dadurch jedoch die Normierung zum lächelnden Fotografiergesicht. Die Monotonie des Lächelns in den Familienfotografien nach dem Zweiten Weltkrieg und in den Selfies der 2000er Jahre zeugen davon.

Wie das lächelnde Fotografiergesicht in die Welt kam

„Warum wird in der Fotografie gelächelt?“ fragt André Gunthert in seinem gleichnamigen Buch[14] und schlägt als Begründung das Zusammenkommen zweier wichtiger Veränderungen vor: das sich wandelnde Konzept des Individuums und seiner Selbstdarstellungen in der westlichen Welt und die Entwicklung visueller Massenmedien – zunächst der Illustrierten Zeitungen, dann der Fotografie und schließlich des Films. Beide Veränderungen bedingten einander und tun dies bis heute. Denn durch die Massenmedien verbreiten sich bestimmte Menschenbilder immer rascher und erreichen eine immer größere Zahl von Personen, denen sie zum Vorbild werden. Als genuin reproduzierbares Medium war die Fotografie hier Vorreiterin. Mit der Geschichte ihrer Technikentwicklung und ihrer Diffusion ist daher die Verbreitung des Lächelns eng verbunden. Denn erst in den 1890er Jahren gelangten die Aufnahmeapparate in die Hände nicht professioneller Fotografen. Dies wurde möglich durch die 1888 von George Eastman entwickelte Rollfilmkamera, gefolgt von immer einfacheren, leichteren Kameras wie dem ersten Prototyp der Leica für Kleinbildnegative (1913), die ab 1925 serienmäßig produziert wurde, oder der lichtstarken Ermanox (1924), die für die Presse- und Reportagefotografie bedeutsam war. Die Atelierfotografie, in der noch weitgehend die Standards bürgerlicher Ernsthaftigkeit aufrechterhalten wurden, bekamen Konkurrenz durch die Amateurfotografie.

Das Verhältnis von Fotografen und Fotografierten änderte sich dadurch. Die Intimität des Familien- oder Freundeskreises erlaubte es, ein Miteinander abzulichten, das sich nicht an

die Regeln öffentlicher Repräsentation gebunden sah. Private „Schnappschüsse“ von lachenden oder lächelnden Personen liefen in diesem vertrauten Ambiente nicht Gefahr, als „geraubte Bilder“ empfunden zu werden und in eine unberechenbare Öffentlichkeit zu gelangen. Vielmehr blieben die Fotos im Gebrauch der Familie oder des Freundeskreises und dienten durch gemeinsames Betrachten oder den Austausch von Abzügen der Kohäsion der Gruppe. Lächeln als Mimik des Einvernehmens mit dem Akt des Fotografiertwerdens und mit dem Akteur hinter der Kamera wurde ebenso zum sozialen Bindemittel wie die private Verwendung der Fotos. In den Familienalben finden wir daher seit jener Zeit mehr und mehr lächelnde und lachende Personen, auch hier oftmals geschlechtsspezifisch variiert. Denn den bürgerlichen Frauen und Kindern wurde am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts immer noch primär der Bereich des Privaten und das Lächeln als „natürliche“, sittliche und ästhetisch angemessene Ausdrucksweise zugewiesen. Ein breites Lächeln, verbunden mit einem direkten Blick in die Kamera, wurde weiterhin eher den niederen Schichten, sozial randständigen Personen wie Halbweltdamen und Prostituierten oder der Theaterwelt zugeordnet.

Die Atelierfotografie versuchte noch lange, an der Tradition ernsthafter Mienen und starrer Posen für das öffentliche Bildnis festzuhalten, konnte aber das Einsickern der neuen Tendenz zum Lächeln nicht ganz verhindern. Dagegen brachte sie sich durch bissige Karikaturen in Stellung, die das Lächeln als unpassend und „aufgesetzt“ aufs Korn nahmen. Der mimische Transfer als spontaner, privater Gefühlsausdruck in die repräsentative Sphäre des Ateliers funktionierte nicht. Das Lächeln wurde zur Maske, die willentlich nur für die Zeit der Aufnahme „vorgeschoben“ wurde.

Das sollte sich im Lauf der 1920er und 1930er Jahre ändern. 1932 erklärte der Fotograf Gilbert de Chambertrand, die alte Atelierfotografie sei endgültig überholt. Sie nehme Personen wie Statuen auf, während die moderne Porträtfotografie sich dem von Freiluftkultur, Sport und Kino geprägten Menschen zuwende, dessen Gesichtszüge von lebendigen Emotionen zeugten.[15] Nicht nur die gesellschaftlichen Veränderungen wie das Erstarken der Mittelschichten in den Städten (die „kleinen Angestellten“) und die weibliche Emanzipation (die „Neue Frau“) führten zu größeren Ausdrucksvariationen auf den fotografierten Gesichtern, auch eine am Kino geschulte Ästhetik trug zur erhöhten Expressivität der Fotoporträts bei.[16] Das Neue Sehen mit seinen extremen Nah- und Detailaufnahmen, starken Ausschnitten und Perspektivverschiebungen steigerte durch seine

Dynamik der Formen auch die Dynamik der aufgezeichneten Mimiken. Und auch die Vorbilder vervielfältigten sich: An den Starfotos weiblicher Schauspielerinnen geschult, lächeln uns die eleganten Damen nun auch in den Atelierfotos der 1920er und 1930er Jahre zu. Oder die modernen Sportsmädchen lachen ihr Gegenüber hinter der Kamera kameradschaftlich an. Im Extrem konnte das Lächeln sogar als Großaufnahme eines geschminkten Frauenmundes gänzlich „gesichtslos" in Erscheinung treten. Das Spektrum des Lächelns erweiterte sich somit und begann zur Norm des modernen Menschen zu werden, gefördert durch die Verbreitung in den Massenmedien der Illustrierten und des Films. So eroberte es auch den öffentlichen Raum und die offizielle Porträtfotografie.

In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg erfuhr diese Entwicklung in der westlichen Welt eine weitere Zuspitzung. Sie kam aus den USA, wo die Kommerzialisierung der Amateurfotografie einen riesigen Markt erschlossen hatte. Eine Analyse von Schulabschlussfotos über mehrere Jahrzehnte zeigt, wie sich sukzessive das Lächeln in die Gesichter eingeschrieben hat.[17] Spätestens in den 1950er Jahren ist das „soziale Lächeln", das die Fotografierten als freundliche Mitglieder des Gemeinwesens ausweist, zur Pflicht geworden. Das spontane Lächeln, das auch die Augenmuskulatur mitbewegt, weicht zunehmend dem „Smile", das nurmehr die Mundwinkel hochzieht. Im öffentlichen Raum wird dieses reduzierte Lächeln zum verbindlichen Zeichen höflicher Distanz in der Begegnung mit Unbekannten. Eine allzu ernste Miene lief nun Gefahr, als Aggression missverstanden zu werden.[18] Eine noch stärkere Durchmischung der privaten und öffentlichen Sphäre durch die omnipräsente Werbung, den Film und nun auch das Fernsehen erhob die Dominanz des vormals intimen Lächelns schließlich zur omnipräsenten sozialen Norm.

Vor allem in den USA ging dies mit einer expressiven Steigerung des verordneten Lächelns einher. Das „Bitte Lächeln" des „Smile" wich nun der Forderung „Cheese!", die den Porträtierten ein breites, die Zähne zeigendes Lächeln abverlangt. Für das „Zähneblecken" des amerikanischen Lächelns sind vielerlei Ursachen angeführt worden: zum einen der Wunsch nach einer geregelten, gefahrlosen Interaktion ohne Aggression in Zeiten zunehmenden sozialer Unüberschaubarkeit; zum anderen der Wunsch der Porträtierten, ihre blendende Gesundheit und ihren Wohlstand auszustellen. Denn ein makelloses Gebiss war zuvor nicht selbstverständlich und durchaus kostspielig. Mediale Vorbilder hierfür waren die Stars des Hollywoodkinos,[19] die Pin-ups der amerikanischen Reklametafeln und die glücklichen Familien in der Fotowerbung.[20] Ein prosperierendes Nachkriegsamerika

verbreitete so sein breites Lächeln nicht nur im eigenen Land, sondern schickte es in die gesamte westliche Welt.

Spätestens seit den 1990er Jahren sehen wir hier eine starke Gegenbewegung. Das Konzept der „Coolness“ verweigert sich kategorial der Aufforderung zu lächeln. Sie spielt demonstrativ mit der latenten Aggression, die der ernsten Miene zugeschrieben wurde, und bezieht daraus ihre Bild- und Blickmacht. Das „coole“ Porträt ist vorwiegend jung und männlich, entstammt der Street Culture und hat über die letzten Jahrzehnte seinen Weg in die Musik- und Modebranche und deren Werbeträger gefunden. Dort ist es nun zum neuen Fotografiergesicht geworden. Oder dem alten? Denn was unterscheidet das ernste Gesicht des „cool guy“ vom Ernst des bürgerlichen Mannes in der Atelierfotografie des 19. Jahrhunderts? Vergleichbar ist der zugrundeliegende Männlichkeitsentwurf, der sich als selbstbewusst, beherrscht und wehrhaft zeigt. Die Differenz liegt in der lässigen Haltung, legeren Kleidung und den exponierten durchtrainierten Körpern, die heute zur Schau gestellt werden. Sie, der Kontext im urbanen Raum oder im schicken Fotoatelier, vor allem aber der Kontrast zur weiterhin bestehenden Norm des „Cheese“ machen das Nicht-Lächeln zum „letzten Schrei“. Eine Szene im Film *Triangle of Sadness* (2022) bezeugt dies auf frappante Weise: Dort bewerben sich junge Männer als Models und müssen vor der Kamera probeweise posieren. Der Fotograf ruft ihnen nicht etwa abwechselnd „Cool“ und „Cheese“ zu, um das Spektrum ihrer Mimik auszuloten, sondern „Balenciaga!“ und „H&M!“. Ernst und Lächeln haben hier erneut einen Bedeutungs- und Funktionswandel vollzogen: Es sind weder Gefühlsbekundungen noch Masken, sondern Marken.

---

[1] „Lachen“ in: *Neues Konversations-Lexikon, ein Wörterbuch des allgemeinen Wissens*, hrsg. v. Hermann J. Meyer, 2. Ausg., Hildburgshausen: Bibliographisches Institut 1865, Bd. 10, S. 473–474, hier S. 474, zit. n. Timm Starl, „Vom Lächeln. Erörterungen zu einer seltenen fotografischen Erscheinung des 19. Jahrhunderts“, in: Katharina Sykora, Ludger Derenthal, Esther Ruelfs (Hrsg.), *Fotografische Leidenschaften*, Marburg: Jonas 2006, S. 33–39, hier S. 34.

[2] Charles Darwin, *Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren*, aus dem Englischen von J. Victor Carus, Stuttgart: E. Schweizerbart 1872, S. 213, zit. n. Starl, „Vom Lächeln“, S. 34.

[3] Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 6, Leipzig: Hirzel 1885, Nachdruck München: dtv 1984, Sp. 14–15, zit. n. Starl, „Vom Lächeln“, S. 33.

[4] Guillaume-Benjamin-Armand Duchenne de Boulogne, *Mécanisme de la physiognomie humaine ou analyse électrophysiologique de l’expression des passions*, Paris 1862.

[5] Petra Löffler, „Fabrikation der Affekte. Fotografien zwischen Wissenschaft und Ästhetik“, in: Sykora, Derenthal, Ruelfs (Hrsg.), *Fotografische Leidenschaften*, S. 40–56, hier S. 43.

[6] Zit. n. Petra Löffler, *Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik*, Bielefeld: transcript 2004, S. 123.

[7] Gunnar Schmidt, *Das Gesicht. Eine Mediengeschichte*, München: Fink 2003, S. 51–75.

[8] Siehe Beatrix Müller-Kampel, „Komik und das Komische: Kriterien und Kategorien“, in: *Lithes, Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie*: „Das Lachen und das Komische“, 7, März 2012, S. 5–38, hier S. 22. Vgl. auch Werner Rocke und Hans Rudolf Velten, „Einleitung“, in: *Lachgemeinschaften. Kulturelle Inszenierungen und*

soziale Wirkungen von Gelächter im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit, Berlin und New York: Walter de Gruyter 2005, S. IX–XXXI, hier S. XIII, ebd., S. 22.

[9] Monika E. Müller, „Das Lachen ist dem Menschen eigen … Seine Darstellung in der Kunst des Mittelalters“, in: *Seliges Lächeln und höllisches Gelächter*, Ausst.-Kat. Dom- und Diözesanmuseum Mainz, Regensburg: Schnell & Steiner 2012, S. 67–91, hier S. 71. Die antiken Ausdrucksformen starker Gefühle und Leidenschaften etwa in der Skulptur der Laokoon-Gruppe oder die aristotelischen Überlegungen zum Zusammenhang von Affekt und physisch-mimischem Gefühlsausdruck gewannen erst später an Bedeutung.

[10] Vgl. ebd., S. 72.

[11] Vgl. Adolph Freiherr von Knigge, *Über den Umgang mit Menschen*, 5. Auflage, Hannover: Schmidtsche Buchhandlung 1796.

[12] Siehe Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis (1775–1778)*, *Eine Auswahl*, hrsg. v. Christoph Siegrist, Stuttgart: Reclam 1984. Georg Christoph Lichtenberg, „Über Physiognomik; wider die Physiognomen“ (1778), in: ders., *Schriften und Briefe*, hrsg. v. Franz H. Mautner, Bd. 2, Frankfurt am Main: Insel 1983, S. 78–116.

[13] Löffler, *Affektbilder*, S. 164.

[14] André Gunthert, *Pourquoi sourit-on en photographie?,* Lyon: 205 2023.

[15] Siehe Gilbert de Chambertrand, *Le Portrait et l'Amateur,* Paris: Paul Montel 1937, S. 5, nach Gunthert, *Pourquoi sourit-on en photographie?*, S. 36.

[16] Insbesondere der expressionistische Film und der sowjetische Film trugen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zur Erweiterung des mimischen Vokabulars in den Gesichtern der modernen Menschen und ihrer Fotografien bei. Siehe dazu Gunthert, *Pourquoi sourit-on en photographie?*, S. 36–39.

[17] Siehe Shiry Ginosar, Kate Rakelly, Sarah Sachs u. a.: „A Century of Portraits. A Visual Historical Record of American Highschool Yearbooks“, in: *IEEE Transactions on Computational Imaging*, 3/3, 2017, S. 421–431, nach Gunthert, *Pourquoi sourit-on en photographie?*, S. 15, Anm. 7.

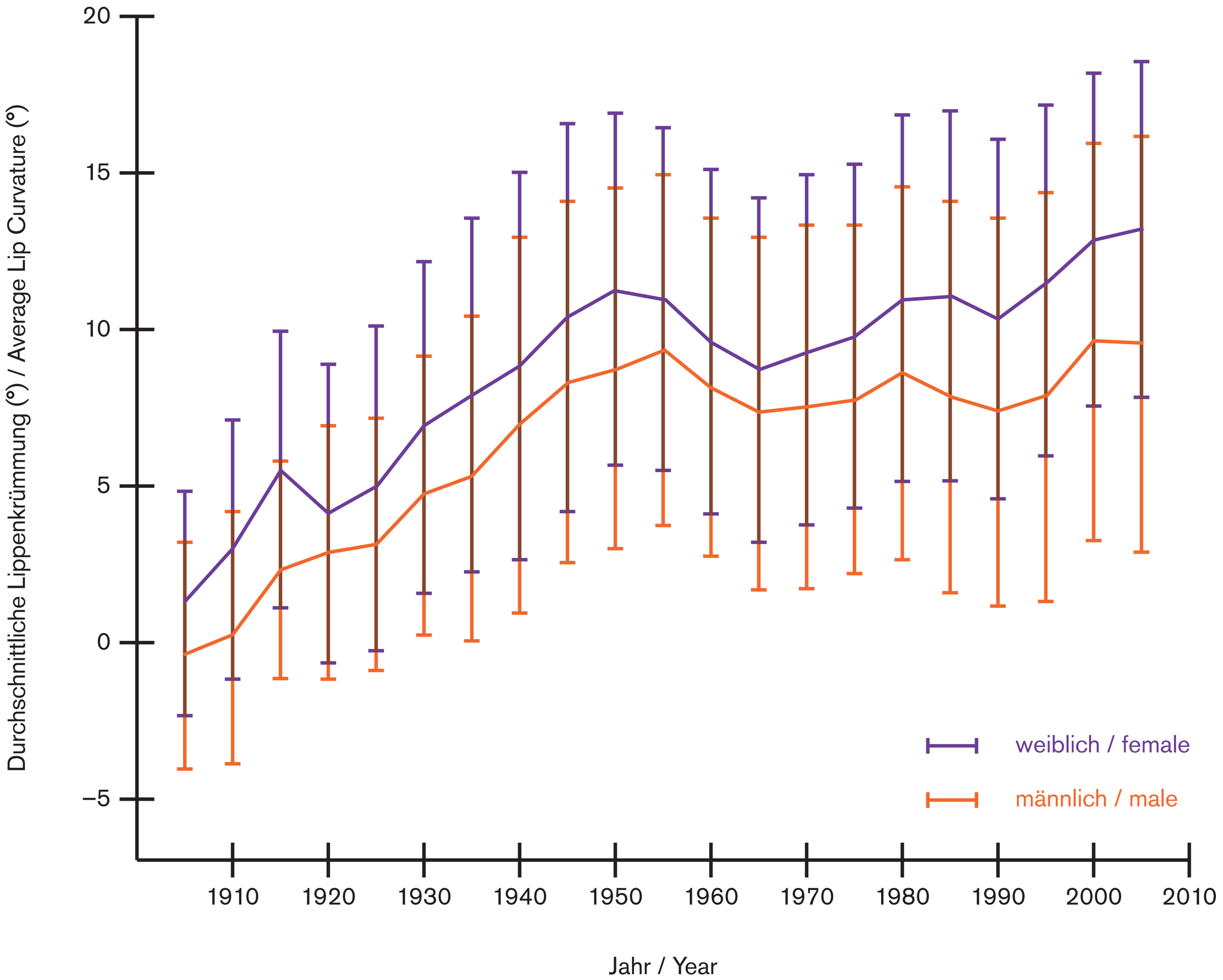
[18] Maria A. Arapova hat nachgewiesen, dass in der Sowjetunion anders als in den von den USA geprägten Ländern das Lächeln im öffentlichen Raum unüblich und der Privatsphäre vorbehalten war. Siehe Maria A. Arapova, „Cultural Differences in Russian and Western Smiling“, in: *Russian Journal of Communication*, 9, 2017, S. 34–52, nach Gunthert, *Pourquoi sourit-on en photographie?*, S. 47, Anm. 30.

[19] Vgl. Angus Tumble, *A Brief History of the Smile*, New York 2004, nach Gunthert, *Pourquoi sourit-on en photographie?*, S. 12, Anm. 2.

[20] Vgl. Christina Kotchemidova, „Why we say 'Cheese'. Producing the Smile in Snapshot Photography“, in: *Critical Studies in Media Communication*, 22/1, März 2005, nach Gunthert, *Pourquoi sourit-on en photographie?*, S. 14, Anm. 6.

Durchschnittliche Lippenkrümmung (°) im Vergleich zum Jahr

Average Lip Curvature (°) vs Year



Quelle / Source
Shiry Ginosar, Kate Rakelly, Sarah M. Sachs, Brian Yin, Crystal Lee, Philipp Krähenbühl, Alexei A. Efro: „A Century of Portraits: A Visual Historical Record of American High School Yearbooks“ (2019)
https://arxiv.org/pdf/1511.02575

FOTOGRAF*IN UNBEKANNT

Agfa Werbeaufnahmen und deren Testbild, um 1965
[Agfa advertisement and ist test shot]

Museum Ludwig, Agfa Werbearchiv

Im Archiv der Agfa Werbeabteilung, das heute im Museum Ludwig verwahrt wird, finden sich diese beiden Aufnahmen. Während die Farbkarte in einem Bild verrät, dass es sich um eine informelle Testaufnahme für den Fotografen oder die Fotografin handelt, zeigt das andere Bild die offizielle Version der Werbung. Nur in der offiziellen Version lächeln alle – sogar der Mann, der gerade die Kamera vor das Gesicht hält, um einen Schnappschuss seiner Familie zu machen. Da Werbung die Zufriedenheit der Menschen mit einem bestimmten Produkt kommunizieren sollte, trug sie enorm zu Verbreitung und Normalisierung des lächelnden, lachenden Menschen im Bild bei. Dies gilt besonders für die Werbung der Fotoindustrie. Wie Christina Kotchemidova in ihrem Aufsatz „Why we say ‚Cheese': Producing the Smile in Snapshot Photography" (Warum wir ‚Cheese' sagen. Lächeln in der Schnappschussfotografie) schreibt: „Offensichtlich lernten Fotoamateure von der Foto-Werbung (...). Das Anschauungsmaterial stellte sicher, dass das Idealbild der Werbung exakt reproduziert wurde. So wurde die private Fotografie zur Erweiterung der Werbung."

These two photographs can be found in the archives of Agfa's advertising department, which are now kept at the Museum Ludwig. While the color chart in one picture reveals that it is an informal test shot for the photographer, the other picture shows the official version of the advertisement. Only in the official version is everyone smiling—even the man holding the camera in front of his face to take a snapshot of his family. Since advertising has to communicate people's happiness with a particular product, it contributed enormously to the spread and normalization of smiling, laughing people in pictures. This is particularly the case with the advertisement of the photo industry. As Christina Kotchemidova writes in her article „Why we say ‚Chesse': Producing the Smile in Snapshot Photography: „Obviously, amateurs learned from advertisements (…). The visuals ensured that the advertising ideal was accurately replicated, thus making popular photography an extension of advertising culture."

HUGO ERFURTH
1874 Halle (Saale)
1948 Gaienhofen (Bodensee)

Hildegard Seemann-Wechler (Malerin), 1929
[Hildegard Seemann-Wechler (Painter)]

Ölpigmentdruck auf Karton

Ankauf Sammlung Agfa 2005
FH 01161

Als Hildegard Seemann-Wechler ihr Porträt im Dresdner Atelier von Hugo Erfurth aufnehmen ließ, studierte sie bei Otto Dix Malerei. Die strenge Frontalität dieses Bildes, der neutrale Hintergrund und der gerade Blick in die Kamera wird gemildert durch die leichte Andeutung eines Lächelns in den Mundwinkeln der Künstlerin. Hildegard Seemann-Wechlers Bubikopf-Frisur weist sie als Neue Frau aus, die konservative Rollenbilder ablehnt. Ihr Porträt bricht aus der Tradition ernster Gesichtsausdrücke im 19. Jahrhundert aus und markiert die Schwelle zwischen Nicht-Lächeln und Lächeln.
Sammlungspräsentationen wie diese helfen uns, die eigenen Werke zu erforschen. Auf der Rückseite von diesem Bild steht mit Bleistift der Name „Hilde Wächler“. Erst im Zuge der Vorbereitungen zu *Smile!* bemerkten wir den Fehler und konnten der Porträtierten ihren wahren Namen zuordnen. 1940 wurde Hilde Seemann-Wechler von den Nationalsozialisten ermordet.

When Hildegard Seemann-Wechler had her portrait taken in Hugo Erfurth's studio in Dresden, she was studying painting with Otto Dix. The strict frontality of this picture, the neutral background, and the direct gaze into the camera are softened by the slight hint of a smile at the corners of the artist's mouth. Hildegard Seemann-Wechler's bob hairstyle identifies her as a New Woman who rejects conservative role models. Her portrait breaks with the tradition of serious facial expressions in the 19th century and marks the threshold between not smiling and smiling.
Collection presentations like this help us to explore our own works. On the back of this picture, the name “Hilde Wächler” is written in pencil. It was only during the preparations for Smile! *that we noticed the mistake and were able to assign the person portrayed to her real name. In 1940, Hilde Seemann-Wechler was murdered by the Nazis.*

FOTOGRAF*IN UNBEKANNT

Fotoatelier auf dem Dach, 1845, Illustration aus Erich Stenger: Siegeszug der Photographie in Kultur, Wissenschaft, Technik, 1950
[Photo studio on the roof, 1845, illustration from Erich Stenger: Siegeszug der Photographie in Kultur, Wissenschaft, Technik]

Archiv Museum Ludwig, Köln

Je mehr Licht vorhanden ist, desto kürzer die Belichtungszeit beim Fotografieren. Darum wurden Fotoateliers im 19. Jahrhundert oft im Dachgeschoss eingerichtet, mit großen Fenstern. Bei gutem Wetter wurde mitunter auch direkt auf dem Dach fotografiert. Dennoch sehen wir hier noch jene Nackenstütze, die die porträtierte Person für die Dauer der Aufnahme bewegungslos machte und half, dass das Bild scharf wurde. Solche Nackenstützen gehörten zur notwendigen Ausstattung eines Fotoateliers und führten sicher nicht zur Entspannung der Porträtierten. So beobachtete der Fotograf Josef Janssen 1878: „[…] schon die Zwangslage allein, in welcher sich die Person im Augenblicke der Aufnahme befindet, genügt, sie an der freien Entfaltung ihrer Individualität zu hindern. Sie soll, an den vielgehassten und gefürchteten und doch unentbehrlichen Kopfhalter gelehnt, unbeweglich und unverwandt eine Zeitlang nach einem bestimmten Punkt hinsehen, der dem Auge gewöhnlich nichts zu betrachten bietet. Was anders kann die Folge davon sein, als Starrheit und Leblosigkeit?“

The more light there is, the shorter the exposure time when taking photographs. That is why photo studios in the 19th century were often set up in attics with large windows. In good weather, photographs were sometimes taken directly on the roof. Nevertheless, we can still see the head support that kept the person being photographed motionless for the duration of the shot and helped to ensure that the image was sharp. Such head supports were part of the necessary equipment of a photo studio and certainly did not help the subject to relax. In 1878, photographer Josef Janssen observed: "[...] the predicament in which the person finds themselves at the moment of the shot is enough to prevent them from freely expressing their individuality. Leaning against the much-hated and feared, yet indispensable head support, they are supposed to remain motionless and stare intently for a while at a certain point that usually offers nothing for the eye to look at. What else can be the result of this but rigidity and lifelessness?"

Großstadtschmetterling, 1928/1929
[Pavement Butterfly]

Stummfilm
Regie: Richard Eichberg
Darsteller:in: Anna May Wong, Alexander Granach
Ausschnitt

In *Pourquoi sourit-on dans la photographie?* (Warum lächelt man auf Fotografien?) beschreibt der Fotohistoriker André Gunthert den Stummfilm als einen Wendepunkt in der Geschichte der Fotolächelns. Denn im Stummfilm wird die Geschichte über Gestik und Mimik der Schauspieler*innen erzählt. Und das bedeutete, dass die Kamera das Gesicht immer mehr in den Fokus rückte. Parallel lässt sich in der Porträtfotografie ein Wandel vom Ganzkörperbildnis zur Nahaufnahme beobachten – und nicht selten eine Imitation von Schauspieler*innenporträts.

In Pourquoi sourit-on dans la photographie? *(Why do people smile in photographs?), photo historian André Gunthert describes silent film as a turning point in the history of smiling for photos. This is because silent films tell their stories through the gestures and facial expressions of the actors. And that meant that the camera increasingly focused on the face. At the same time, portrait photography underwent a shift from full-body portraits to close-ups—often imitating portraits of actors.*

ADOLF HENGELER
1863 Kempten
1927 München

Beim Photographen, reproduziert in: *Fliegende Blätter,* 1893
[At the Photographer's, reproduced in: Fliegende Blätter]

Druckgrafik

Ankauf Sammlung Agfa 2005
FH 00243

„So, mein Fräulein, bitte jetzt recht lieb und freundlich!...Ein, zwei, drei!... So, ich danke! Nun können sie wieder ihr natürliches Gesicht annehmen!" So lautete der Text zur Karikatur, als sie 1893 in der Zeitschrift *Fliegende Blätter* veröffentlicht wurde. Dass die Porträtierte mit Clownsmaske wiedergegeben ist zeigt, zum Einen, dass die Menschen schon Ende des 19. Jahrhunderts lächelnde „Fotografiergesichter" kannten. Auch lernen wir, dass die porträtierten Frauen durch ihr Lächeln „lieb" und „freundlich" wirken sollten. Denn dass es noch weiter Arten des Lächelns gibt, stand schon in Grimms Wörterbuch von 1885 zu lesen, etwa froh, heiter, schalkhaft, verstohlen, schüchtern, boshaft, bitter, höhnisch, spöttisch und gezwungen. 2020 beschrieb Carolita Johnson in ihrem Artikel „'I don't have to smile if I don't feel like it!': Covid freed me from politeness and unwanted touching" in der Zeitung *The Guardian*, wie das Tragen von Atemschutzmasken während der Coronapandemie sie vom Druck befreite, die Maske der lieb lächelnden Frau tragen zu müssen.

"Now, young lady, please make a nice and friendly!...One, two, three!... That's it, thank you! Now you can go back to your natural expression!" This was the caption accompanying the caricature when it was published in the magazine Fliegende Blätter *in 1893. The fact that the subject is depicted wearing a clown mask shows, on the one hand, that people were already familiar with smiling "photography faces" at the end of the 19th century and, on the other hand, that the women portrayed were supposed to appear 'nice' and ‚friendly' through their smiles. The fact that there are other types of smiles was already mentioned in Grimm's dictionary from 1885, such as happy, cheerful, mischievous, furtive, shy, malicious, bitter, scornful, mocking, and forced. In 2020, Carolita Johnson described in her article "'I don't have to smile if I don't feel like it!': Covid freed me from politeness and unwanted touching" in* The Guardian *how wearing face masks during the coronavirus pandemic freed her from the pressure of having to wear the mask of the friendly smiling woman.*

FOTOGRAF*IN UNBEKANNT

Klassenfotografien, 1923 und 1963
[class photos]

Gelatinesilberpapier

Archiv Museum Ludwig, Köln

Eine vergleichende Untersuchung von Schulfotografien in den USA konnte belegen, dass sich die Mundwinkel in den Porträts seit 1900 stetig höher ziehen. Der Vergleich zweier Klassenfotos aus dem Archiv der Museum Ludwig, die im Abstand von vierzig Jahren entstanden, bestätigt dies: Wo 1923 noch ernste Miene gemacht wurde, findet man 1963 lachende Gesichter. Die Studie aus den USA konnte aber auch zeigen, dass Mädchen und Frauen wesentlich mehr lächeln als Jungen und Männer. „Fotografiergesichter“, ob sie lächeln oder nicht, sind kulturell geprägte Gesichter.

A comparative study of school photographs in the USA showed that the corners of the mouth have been rising steadily in portraits since 1900. A comparison of two class photos from the Museum Ludwig archive, taken forty years apart, confirms this: whereas in 1923 the expressions were still serious, in 1963 there are smiling faces. However, the US study also showed that girls and women smile significantly more than boys and men. “Photography faces,” whether they smile or not, are culturally formed faces.

Porträts aus dem Fotoautomaten, Kaufhof, Köln, 1920er Jahre
[Portaits from the photo booth, Kaufhof, Cologne]

Gelatinesilberpapier

Archiv Museum Ludwig, Köln

Dass Porträts mit der Einführung des Fotoautomaten in den 1920er Jahren kostengünstig und von Fotograf*innen unbeobachtet aufgenommen werden konnten, förderte die Lust am Sich-Ausprobieren, wie wir es in diesem Teststreifen sehen, der in einem Kölner Kaufhaus entstand.

The introduction of photo booths in the 1920s meant that portraits could be taken cheaply and without being observed by photographers, which encouraged people to experiment, as we can see in this test strip taken in a Cologne department store.

MAN RAY
1890 Philadelphia (Pennsylvania)
1976 Paris

Lippen (Lee Miller), 1930, Abzug 1960er Jahre
[Lips (Lee Miller)]

Gelatinesilberpapier

Ankauf Gruber mit Unterstützung der Kulturstiftung der Länder und der Kunststiftung NRW 2012
ML/F 2017/0027

Von Lee Millers geschlossenen Lippen lässt sich kaum eine Gefühlsregung ablesen. Und doch kommuniziert jede Mimik etwas über die Zeit und die Umstände, in denen ein Porträt entstand. Online finden wir auch heute Moden in der Lippenstellung, wenn eine Person fotografiert wird – etwa die geschürzten Lippen beim „Duckface“ oder die leichte Öffnung des Mundes beim „Fish Gape“. Die Entwicklung der Zahnpflege ist sicher nur einer der Gründe, weshalb wir heute beim Fotografiertwerden häufiger Zähne zeigen als vor hundert Jahren und „Cheese“ zu sagen unser Gesicht in die fotogenste Form bringen soll.

Lee Miller's closed lips reveal hardly any emotion. And yet every facial expression communicates something about the time and circumstances in which a portrait was taken. Even today, we find fashions in lip positioning when a person is photographed—such as pursed lips in the “duckface” or the slight opening of the mouth in the “fish gape.” The development of dental care is certainly only one of the reasons why we statistically show more teeth when being photographed today than we did a hundred years ago, and why saying “cheese” is supposed to make our faces look their most photogenic.

THOMAS STRUTH
1954 Geldern (Kreis Kleve)

The Schäfer Family, Meerbusch 1990, 1990
[Die Familie Schäfer, Meerbusch 1990]

C-Print

Erworben mit Mitteln der Peter und Irene Ludwig Stiftung 2012
ML/F 2012/0014

Thomas Struth fotografiert seit den 1980er Jahren immer wieder Familien aus seinem Umfeld in ihrer vertrauten Umgebung. Während die Menschen auf seinen Bildern Kleidung, Gesten und Blicke selbst wählen, bittet er sie, kein Kameralächeln aufzusetzen. In einem Interview in der *Süddeutschen Zeitung* erklärte der Fotograf dies wie folgt: „Es heißt oft, wenn alle lächeln, sehen alle gleich aus. Aber es können doch auch nicht alle verschieden schauen. Meiner Meinung nach gibt es genug Fotos, auf denen Leute lachen." Ann Katrin Harfensteller-Rufenach ergänzt in ihrem Buch *Dazwischen-Sein. Familienporträts von Thomas Struth und jüngere Positionen in der Fotokunst in Deutschland*: „Aber wohl auch die ungewöhnliche Größe des Apparates dürfte faszinieren, einen ansprechenden Gesichtsausdruck gefördert haben". Tatsächlich fotografierte Thomas Struth dieses Bild mit einer Großformatkamera auf Stativ, ähnlich wie die Fotograf:innen des 19. Jahrhunderts.

Since the 1980s, Thomas Struth has been photographing families from his circle in their familiar surroundings. While the people in his pictures choose their own clothing, gestures, and looks, he asks them not to smile for the camera. In an interview with the Süddeutsche Zeitung*, the photographer explained this as follows: "It is often said that when everyone smiles, they all look the same. But they can't all look different either. In my opinion, there are enough photos of people laughing." Ann Katrin Harfensteller-Rufenach adds in her book* Dazwischen-Sein. Familienporträts von Thomas Struth und jüngere Positionen in der Fotokunst in Deutschland *(Being in Between: Family Portraits by Thomas Struth and Recent Positions in Photographic Art in Germany): "But the unusual size of the camera may also have been fascinating and encouraged an appealing facial expression." In fact, Thomas Struth photographed this image with a large-format camera on a tripod, similar to the photographers of the 19th century.*

Triangle of Sadness, 2022
[Komödie/Drama]

Regie und Drehbuch: Ruben Östlund
Ausschnitt

Aus dem Off ruft ein Fotograf „Balenciaga! H&M!“ und die Models nehmen eine für die entsprechende Werbung gewünschte Mimik ein: Coolness für das Luxuslabel Balenciaga, ausgelassenes Lächeln für H&M. Was dieser Ausschnitt des Spielfilms *Triangle of Sadness* auf den Punkt bringt, ist, dass Lächeln und Lachen „Teil einer schichtenspezifischen Pose“ sind, wie Katharina Sykora im Begleitheft zu dieser Präsentation schreibt. Schon in der Porträtmalerei des Barock findet man lachende Gesichter meist bei Betrunkenen, Frivolen oder niederen Schichten, während repräsentative Porträts einen würdevollen Ernst ausstrahlen sollten.

A photographer calls out from off-screen, "Balenciaga! H&M!“ and the models strike the facial expressions required for the respective advertisement: coolness for the luxury label Balenciaga, exuberant smiles for H&M. What this excerpt from the feature film Triangle of Sadness *sums up is that smiling and laughing are" part of a class-specific pose," as Katharina Sykora writes in the accompanying booklet to this presentation. Already in Baroque portrait painting, smiling faces are usually found among drunkards, frivolous people, or the lower classes, while representative portraits were supposed to radiate dignified seriousness.*

ANDY WARHOL
1928 Pittsburgh (Pennsylvania)
1987 New York

Warhol, Andy, 1972, aus: *Album 4 (Andy Warhol),* 1972
[Warhol, Andy, 1972, from: Album 4 (Andy Warhol)]

Polaroids

Schenkung 2015
ML/F 2015/0029, ML/F 2015/0030

Andy Warhol experimentierte früh mit der Polaroid Sofortbildkamera. Er fotografierte sich selbst wie auch Besucher*innen seines Ateliers The Factory im New York der 1970er Jahre. In mehreren Fotoalben versammelte er die Schnappschüsse, deren Spontaneität sich darin zeigt, dass sie oft fehlerhaft wirken, sei es, weil nur die Stirn im Bild zu sehen ist oder das Gesicht der porträtierten Person eben noch kein standardisiertes „Fotografiergesicht“ ist.

Andy Warhol experimented early on with the Polaroid instant camera. He photographed himself as well as visitors to his studio, The Factory, in New York in the 1970s. He collected the snapshots in several photo albums. Their spontaneity is evident in the fact that they often appear flawed, whether because only the forehead is visible in the picture or because the face of the person portrayed is not yet a standard “photography face.”

Publikationstext

Katharina Sykora

Lächeln. Ein fotografischer Balanceakt zwischen Ernst und Lachen

Zwischen Unmittelbarkeit und Strategie: Lächeln als Zeichen einer Gemütsbewegung

Ein Lächeln im Alltag löst unmittelbar Freude aus. Wir erleben es als spontanen Gefühlsausdruck der Zuwendung. Es bedurfte jedoch eines jahrhundertelangen Aushandlungsprozesses, um Lächeln als lesbare mimische Botschaft gesellschaftsfähig zu machen. Meist positionierte man es auf der Mitte der Skala zwischen Ernst und Lachen. Im 19. Jahrhundert, in dem die Fotografie erfunden wurde und sich in den Fotoateliers Aristokratie und aufstrebendes Bürgertum ein neues Gesicht zulegten, gewannen die Debatten an Intensität. So hieß es in *Meyers Neuem Konversations-Lexikon* von 1865, das Lächeln sei eine abgeschwächte Variante des Lachens, da ihm „die stoßweise Ausathmung […] fehle“,[1] während Charles Darwin in seinen Überlegungen zum *Ausdruck der Gemüthsbewegungen* 1872 „das Lachen als die vollständige Entwicklung eines Lächelns, oder […] ein leises Lächeln als die letzte Spur einer durch Generationen fest eingewurzelten Gewohnheit zu lachen“ betrachtete.[2] In beiden Fällen wird das Lächeln nicht als eigenständige Emotion geschildert, sondern als relative, abgeleitete Form eines starken, freudigen Gefühls. Dem steht die enorme Bandbreite entgegen, die die Gebrüder Grimm der Ausdrucksskala des Lächelns einräumten. „Es heiszt“, schreiben sie in ihrem *Deutschen Wörterbuch* von 1885, „freundlich, froh, heiter, liebreich, sanft, schalkhaft, verstohlen, schüchtern, auch boshaft, bitter, höhnisch, spöttisch, gezwungen lächeln.“[3]

Eine Kontroverse wird hier deutlich, die schon früh die Debatten über das Lächeln begleitet hat und die bis heute anhält. Zum einen wird das Lächeln von den Polen Ernst und Lachen her betrachtet und – je nach seiner Nähe zu dem einen oder anderen Extrem – positiven oder negativen moralischen, gesellschaftlichen oder ästhetischen Bewertungen unterzogen. Zum anderen wird das Lächeln in seiner flexiblen Spannbreite zwischen Ernst und Lachen als vielfältige, ausdifferenzierte Gefühlsbezeugung wahrgenommen, die je nach soziohistorischem Kontext ein breites Spektrum sozialer und kommunikativer Bedeutung erlangen kann. Die erste Perspektive tendiert dazu, das Lächeln innerhalb normativer

Parameter zu fassen, die zweite fügt es in ein Kaleidoskop mikrosoziologischer Betrachtungen ein.

Eine weitere wichtige Frage durchzieht die historischen und historiografischen Diskussionen um Ernst, Lächeln und Lachen: ob sie tatsächlich Ausdrucksformen innerer Bewegtheit sind oder erlernte Mimiken und Verhaltensmuster. Mit anderen Worten: ob Lachen und Lächeln anthropologische Konstanten sind, die dem Menschen als unmittelbarer Gefühlsausdruck eigen sind, oder ob es sich um strategische Mittel handelt, um in einer bestimmten Situation angemessen und zum eigenen Vorteil zu re/agieren.

Die Fotografie mischte sich bereits Mitte des 19. Jahrhunderts prominent in diese Auseinandersetzung ein. So stellte der Arzt und Physiologe Guillaume-Benjamin-Armand Duchenne de Boulogne in seinem 1862 veröffentlichten, mit um die einhundert Fotografien versehenen Buch über die *Mechanismen der menschlichen Physiognomie*[4] ein Experiment vor, in dem er auf dem Gesicht eines Probanden, der an einer Fühllosigkeit der Gesichtsnerven litt, durch gezielte elektrische Reizungen die unterschiedlichsten Mimiken hervorbrachte. Dies konnte ein homogenes Lächeln sein, das seine gesamten Züge umfasste und den Anschein eines auch im Alltag erfahrbaren Gefühlsausdrucks erweckte. Darüber hinaus löste Duchenne bei seiner Versuchsperson aber auch konträre Mimiken aus, die er nur durch seine elektrischen Impulse verursachen konnte. So kombinierte er einen lächelnden Mund mit einer schmerzverzerrten Augen- und Stirnpartie. Mit solchen Experimenten strebte Duchenne die systematische „Orthografie einer vermeintlich universalen Sprache“[5] der menschlichen Mimik an, um ihre exakte Lesbarkeit zu ermöglichen. Auf paradoxe Weise entkoppelte er dabei den inneren Affekt und das äußere Erscheinungsbild eines Gefühls, um sie semantisch umso enger miteinander zu verknüpfen; etwa wenn er ähnlich dem Lachmuskel vom Nasenmuskel als „Muskel der Aggression“ oder dem Augenbrauenheber als „Muskel des Leidens“ sprach.[6]

Ein folgenreicher Nebeneffekt von Duchennes fotografischer Versuchsanordnung war die Einsicht, dass menschliche Gefühlsbekundungen herstellbar sind, ohne dass diesen notwendig ein gespürtes Äquivalent zugrunde liegen muss. Mithilfe der Verschwisterung von elektrophysikalischem und fotografischem Verfahren bewies Duchenne im Feld der Wissenschaften, was in der Welt des Theaters und des sozialen Alltags bereits gang und gäbe war: der professionell erzeugte Gesichtsausdruck von Schauspieler*innen oder die in

Gesellschaft aufgesetzte Miene von Privatpersonen. Duchenne fügte so den Bühnen des Theaters und den Schauplätzen des sozialen Umgangs sein „Theater der Wissenschaft“[7] als weitere „Produktionsstätte“ der Entkoppelung von Emotion und Mimik hinzu.

Zugleich gab Duchenne die mechanisch evozierten Affektdarstellungen für eine doppelte soziale Funktion frei. Sie konnten nun jeder Person als systematisches Mittel emotionaler Selbstdarstellung ohne gleichzeitige Gefühlsbeteiligung dienen. Und sie konnten ebenso systematisch von ihrem Gegenüber dekodiert werden, wenn auch nicht als „natürliche“, sondern als „künstliche“ Gefühlszeichen von Ernst, Lachen oder Lächeln. Davon profitierte ein anderer Ort sozialer Gefühlscodierung: die immer zahlreicher werdenden Fotoateliers, in denen nun auch die Mittelschichten Porträts von sich machen ließen und dabei bestimmte Mimiken als Teil einer schichtenspezifischen Pose herausbildeten.

All diesen theatralen, wissenschaftlichen und alltagsfotografischen Schauplätzen ist gemeinsam, dass sie – oft in wechselseitiger Bestätigung – bezeugen: Ernst, Lächeln und Lachen sind machbar. Sie sind lesbar. Und sie sind Teil eines sozialen Akts, der immer zwei oder mehr Beteiligte involviert.[8] Mit Duchennes Beitrag zur visuellen Ein/Ordnung von Ernst, Lächeln und Lachen avancierte die Fotografie im 19. Jahrhundert zum leitenden emotionalen Repräsentations-, Kommunikations- wie auch Normierungsmedium. Sie wurde zur Plattform der Selbstdarstellung, der Aushandlung sozialer Hierarchien und Werte sowie der Etablierung und Einübung allgemeiner Ausdrucksweisen von Gefühlen.

Rückschau: Kleine Diskurs- und Bildgeschichte des Lächelns

Ein Blick auf die Entwicklung des Lächelns in historischen Debatten und bildlichen Darstellungen gibt uns Hinweise auf die unterschiedliche soziale Akzeptanz, mit der man bestimmten emotionalen Darstellungen begegnete und die teilweise in die fotografischen (Selbst-)Präsentationen der Menschen seit dem 19. Jahrhundert eingegangen ist.

In der historischen Perspektive wird zuallererst deutlich, dass das Lächeln nicht immer als „mittiger“ Ausgleich zwischen Ernst und Lachen verstanden, sondern meist graduell auf der Seite des Lachens verbucht wurde. Aus heutiger Sicht erstaunt noch mehr, dass das Lachen und mehr noch das Lächeln lange gar keinen und anfangs keinen positiv besetzten Stellenwert im Gefüge sozialen Verhaltens und historischer Bildwelten hatte.

So „ist grundsätzlich vor dem 12. Jahrhundert kaum einmal mit der Illustration von Gefühlsregungen in mimischer Form zu rechnen“ schreibt Monika E. Müller.[9] Ursache war die Dominanz der christlichen Moralauffassung, die der Darstellbarkeit starker Emotionen generell entgegenstand. So bewerteten die griechischen und lateinischen Kirchenväter das Lachen als negativ. Es galt als Verrat am Ideal eines gottesfürchtigen Menschen, der seine irdische Existenz demütig und büßend zu verbringen habe. Lachen wurde daher in den monastischen Anleitungsbüchern als sündhaftes Verhalten verboten.[10]

Im 12. und 13. Jahrhundert finden sich jedoch zunehmend grinsende Teufel in Darstellungen der Apokalypse, lachende Schergen am Leidensweg Christi oder groteske Köpfe mit zum Lachen aufgerissenen Mündern an den Kapitellen der Kathedralen oder in den Marginalien illustrierter Handschriften. Als polarisierende Gegenfiguren des Heiligen bevölkerten sie die Ränder des Geschehens und waren auch räumlich in die Randzonen des Sakralen gerückt. Das Lachen war hier kein Gemütsausdruck der Heiterkeit, sondern Zeichen des Lasters und des Bösen.

Ab dem 13. Jahrhundert tritt zugleich erstmals das Lächeln als positive Eigenschaft in der christlichen Ikonografie in Erscheinung. Es war jedoch Maria, dem Jesuskind und den Engeln sowie den auferstandenen guten Seelen vorbehalten, die sich bereits im Stadium himmlischer Glückseligkeit befanden. Ausnahmen begannen sich erst allmählich auch hier auszubilden. So finden wir im Weltgerichtsportal des Straßburger Münsters jene verschmitzt lächelnde Figur des Fürsten der Welt (um 1280), die sich einer verführerisch lächelnden törichten Jungfrau zuwendet. Das erotisch aufgeladene Tête-à-Tête wird jedoch umgehend negativ gewendet, denn die Rückenansicht zeigt den Fürsten von Schlangen und Ungeziefer zerfressen. Und sein weibliches Pendant wird als doppelt töricht ausgewiesen, weil die Kokette sich ihrer sündhaften Fleischeslust nicht bewusst ist und anders als ihre klagenden Gespielinnen verkennt, dass sie ihr für den Erlöser bestimmtes Öl bereits vergeudet hat. Auch die Erweiterung des Lachens um das Lächeln und dessen Ausdifferenzierung in ein seliges und ein verführerisches Lächeln bleiben somit ganz im Rahmen moraltheologischer Parameter.

Erst durch das Aufkommen des Lächelns in der profanen Bilderwelt – wie das der Markgräfin Reglindis im Naumburger Westchor (um 1250) – erfuhr dessen polare christliche Deutung eine grundlegende Umwertung. So entstand im 13. Jahrhundert eine Tradition höfischer

Courtoisie, in der das Lächeln auf eine positive gesellschaftliche Resonanz stieß. Als mimisches Zeichen signalisierte es freundliche Zugewandtheit, der die Eindämmung unbeherrschten Benehmens zugrunde lag. Durch entsprechende Anleitungsbücher wurde diese mimische Mäßigung zur Norm. Lächeln war höflich im doppelten Sinn: Es verband die höfische Gesellschaft durch einen gemeinsamen Verhaltenskodex und es grenzte sie zugleich gegen das „ungehobelte“ Volk ab.

Im Laufe der Neuzeit kommt es dann zu einer weiteren Ausdifferenzierung. Die Arten des Lächelns wurden je nach ihrer Funktion bei Hofe immer komplexer. Andere Höflinge geistreich zu amüsieren und ihnen ein feinsinniges, anerkennendes Lächeln zu entlocken, während man selbst sich durch ein unverbindliches Lächeln vor jeglicher Lächerlichkeit schützte, war die Basis einer einvernehmlichen, aber immer kompetitiveren höfischen Kultur. Lächeln wurde zum Instrument einer permanenten Aushandlung der eigenen Position in der höfischen Hierarchie. Das fächerte das Regelwerk von Ernst, Lachen und Lächeln immer weiter auf, machte es aber auch immer starrer und kleinteiliger, sodass nur eine erlesene Zahl Höflinge diese Kunst beherrschte. Das hatte zunehmend auch geschlechtsspezifische und ästhetische Unterscheidungen zur Folge: Junge Mädchen und hochgestellte Damen sollten lautes Lachen ganz vermeiden, da es einen Mangel an Selbstbeherrschung des „schwachen Geschlechts“ bezeuge und durch seine Verzerrung der Züge dem „schönen Geschlecht“ nicht angemessen sei.

Die Porträtkunst der Renaissance griff diese Normen auch für das gehobene städtische Bürgertum auf. Der Anflug eines Lächelns galt hier noch als legitim. Offenes Lachen wurde hingegen zum Signet der Kurtisanen, jenen höfischen Randfiguren, die zusammen mit den Hofnarren durch die Repräsentation des Ungezähmten das Regelwerk der Courtoisie durchbrachen, um es ex negativo im selben Zuge zu bestätigen.

Mit einer ähnlich paradoxen Agenda aus aufmüpfigem Widerspruch und Bestätigung der geregelten Lachkultur gewannen im 16. und 17. Jahrhundert Schilderungen unterer Schichten an Terrain, die bei unmäßigen Ess- und Trinkgelagen, oft mit erotischen Allusionen, ihre Münder weit zu einem lauten Lachen aufreißen. Solche meist niederländischen Genrestücke beziehen die Betrachtenden häufig direkt durch ihren Blick aus dem Bild mit ein und etablierten so eine Komplizenschaft oder Lachgemeinschaft mit ihnen.

Dagegen grenzte sich im 18. Jahrhundert das aufstrebende Bildungsbürgertum ab und hegte das ausgelassene Lachen seinerseits mehr und mehr ein. Im Rückgriff auf die aristokratische Norm mimischer Selbstbeherrschung eignete es sich das Lächeln als Signet an. Zugleich setzte sich das Bürgertum auch vom höfischen Lächeln ab. Da jeder bei Hofe versuche, seine Mimik zu funktionalisieren und seine Emotionen zu bändigen, könne man dem lächelnden Gegenüber keinerlei Vertrauen mehr schenken.[11] Aus der Sicht des Bürgertums galt das höfische Lächeln fortan als unnatürlich. Das setzte eine Änderung der Affektenlehre voraus. Die Physiognomik Johann Caspar Lavaters und die Pathognomik Georg Christoph Lichtenbergs postulierten nun die Kongruenz von Mienenspiel und innerer Gefühlsbewegung.[12] Dem „gezwungenen" Lächeln der Aristokraten in der höfischen Öffentlichkeit wurde nun das „echte", „von Herzen kommende" bürgerliche Lachen gegenübergestellt, das niemanden verletzt oder sich über ihn stellt. Dieses gesellige Lachen unter Seinesgleichen bestimmte jedoch keineswegs die öffentliche Selbstdarstellung des Bürgertums. Dort und im offiziellen Porträt zeigte sich der Bürger mit großem Ernst, um seine aufstrebende Rolle in der Gesellschaft zu manifestieren. Das gemeinschaftsbildende Lachen des Bürgers und das Lächeln der Bürgerin blieben kleineren, intimeren Formaten wie der Zeichnung oder der Miniatur vorbehalten. Diese Affektbekundungen wurden gleichsam privatisiert. Ihre Orte waren die bürgerlichen Salons und das bürgerliche Heim.

Fotografie und Lächeln: Ein mediales Spannungsverhältnis

In dieser historischen Übergangsphase einer bürgerlichen Kultur zwischen Ernst und Lächeln erscheint Ende der 1830er Jahre die Fotografie als neues Darstellungs- und Aufzeichnungsmedium auf der Bildfläche. Sie bringt Eigenschaften mit, die mimische Formen besonders präzise ins Bild setzen kann, weist aber auch spezifische Grenzen der Sichtbarmachung von Affekten wie Lachen und Lächeln auf.

Die Indexikalität der Fotografie, das heißt die Tatsache, dass das fotografierte Subjekt sich notwendig vor der Kamera befunden haben muss und sein Oberflächenbild an das Foto abgegeben hat, machte die Fotografie zu einer Art zweiter Haut der Porträtierten. So wie man davon ausging, dass sich die Emotion des Lächelns direkt in den Gesichtszügen abzeichnete, so glaubte man, drücke sich dieser Gesichtsausdruck ebenso unmittelbar in der fotografischen Aufnahme ab. Das indexikalische Versprechen der Fotografie suggerierte

daher, man sähe durch eine Art doppelte, transparente Membran den Lächelnden direkt in die Seele. Für das Bürgertum und sein Gebot eines natürlichen, unverfälschten Gefühlsausdrucks konnte die Fotografie so zum medialen Ausweis der Authentizität seiner geäußerten Emotionen werden.

Umso mehr überrascht es, dass es in der Atelierfotografie noch bis in das 20. Jahrhundert hinein dauerte, bis sich das Lächeln auf den bürgerlichen Mienen zeigte. Dass der dort insbesondere für den bürgerlichen Mann noch vorherrschende Ernst eine Strategie war, um sich als besonnenes, stabilisierendes Mitglied der Gesellschaft zu inszenieren, blieb weitgehend ein blinder Fleck in dessen Selbstwahrnehmung. Das technische Dispositiv des fotografischen Index als Authentifizierung „echter Gefühle“ hatte sich in sein Gegenteil verkehrt. Der demonstrative Ernst wurde Teil einer bürgerlichen Pose, die durch das mediale Wahrheitsversprechen der Fotografie als „echtes“ Gefühl legitimiert wurde.

Ebenso wichtig wie die Indexikalität ist die zweite mediale Spezifik der Fotografie, ihr Schnitt durch Raum und Zeit. Da Lachen und das Lächeln „flüchtige Anzeichen eines Affekts als Ausdrucks*bewegung*“[13] sind, ist der fotografische Moment der Aufnahme, der nur einen Augenblick im Fluss der lebendigen Bewegung fixiert, zugleich auf besondere Weise prekär. Lässt sich die ernste Miene auch während langer Belichtungszeiten leicht halten, so ist das Lachen vergleichsweise kurz und von großer mimischer Variabilität. Es im entscheidenden Moment auf seinem Höhepunkt fotografisch einzufangen, bedurfte daher kürzerer Belichtungszeiten sowie der technischen Versiertheit und psychologischen Voraussicht der Fotograf*innen. Diese müssen vergleichsweise plötzlich entscheiden, wann sie den Auslöser drücken, um das Lachen auf dem Antlitz ihres Gegenübers zu erhaschen. Dadurch kommt ihnen im Verhältnis zu den Porträtierten eine gesteigerte Bildmacht zu. Was den Zeitaspekt betrifft, tendiert das fotografierte Lachen daher zum „gestohlenen“ Bild, eine mediale Eigenschaft, die jedoch durch den einvernehmlichen Blick der aufgenommenen Person aufgehoben werden kann. Das späte Aufkommen des Lachens als bildwürdiges Fotomotiv in den 1920er Jahren ist daher einerseits der technischen Entwicklung der Fotografie mit ihren kürzeren Belichtungszeiten geschuldet. Aber es ist auch Resultat einer neuen Aushandlung der Bild- und Blickmacht zwischen Fotograf*innen und Porträtierten.

Anders steht es mit dem Lächeln. Es lässt sich mimisch wesentlich länger halten als das Lachen, jedoch nicht so lange wie die ernste Miene. Da es eine fließende Bewegung des

Mundes und der Augenwinkel ist, schneidet die fotografische Aufnahme umso deutlicher und willkürlicher in den mimischen Ablauf ein. Der Aufruf „Bitte lächeln“ im 20. Jahrhundert hatte daher eine ähnliche Funktion wie die Aufforderung „Nicht Bewegen“ in der Atelierfotografie des 19. Jahrhunderts. Er drängt die Personen vor der Kamera, ihr Lächeln „einzufrieren“, es also zeitlich aus der Gefühlsbewegung herauszulösen und zu einer Pose zu verdichten. Als stabilisierter Gefühlsausdruck kam das Lächeln den medialen Bedingungen der Fotografie entgegen. Auf der sozialen Ebene entstand gerade dadurch jedoch die Normierung zum lächelnden Fotografiergesicht. Die Monotonie des Lächelns in den Familienfotografien nach dem Zweiten Weltkrieg und in den Selfies der 2000er Jahre zeugen davon.

Wie das lächelnde Fotografiergesicht in die Welt kam

„Warum wird in der Fotografie gelächelt?“ fragt André Gunthert in seinem gleichnamigen Buch[14] und schlägt als Begründung das Zusammenkommen zweier wichtiger Veränderungen vor: das sich wandelnde Konzept des Individuums und seiner Selbstdarstellungen in der westlichen Welt und die Entwicklung visueller Massenmedien – zunächst der Illustrierten Zeitungen, dann der Fotografie und schließlich des Films. Beide Veränderungen bedingten einander und tun dies bis heute. Denn durch die Massenmedien verbreiten sich bestimmte Menschenbilder immer rascher und erreichen eine immer größere Zahl von Personen, denen sie zum Vorbild werden. Als genuin reproduzierbares Medium war die Fotografie hier Vorreiterin. Mit der Geschichte ihrer Technikentwicklung und ihrer Diffusion ist daher die Verbreitung des Lächelns eng verbunden. Denn erst in den 1890er Jahren gelangten die Aufnahmeapparate in die Hände nicht professioneller Fotografen. Dies wurde möglich durch die 1888 von George Eastman entwickelte Rollfilmkamera, gefolgt von immer einfacheren, leichteren Kameras wie dem ersten Prototyp der Leica für Kleinbildnegative (1913), die ab 1925 serienmäßig produziert wurde, oder der lichtstarken Ermanox (1924), die für die Presse- und Reportagefotografie bedeutsam war. Die Atelierfotografie, in der noch weitgehend die Standards bürgerlicher Ernsthaftigkeit aufrechterhalten wurden, bekamen Konkurrenz durch die Amateurfotografie.

Das Verhältnis von Fotografen und Fotografierten änderte sich dadurch. Die Intimität des Familien- oder Freundeskreises erlaubte es, ein Miteinander abzulichten, das sich nicht an

die Regeln öffentlicher Repräsentation gebunden sah. Private „Schnappschüsse“ von lachenden oder lächelnden Personen liefen in diesem vertrauten Ambiente nicht Gefahr, als „geraubte Bilder“ empfunden zu werden und in eine unberechenbare Öffentlichkeit zu gelangen. Vielmehr blieben die Fotos im Gebrauch der Familie oder des Freundeskreises und dienten durch gemeinsames Betrachten oder den Austausch von Abzügen der Kohäsion der Gruppe. Lächeln als Mimik des Einvernehmens mit dem Akt des Fotografiertwerdens und mit dem Akteur hinter der Kamera wurde ebenso zum sozialen Bindemittel wie die private Verwendung der Fotos. In den Familienalben finden wir daher seit jener Zeit mehr und mehr lächelnde und lachende Personen, auch hier oftmals geschlechtsspezifisch variiert. Denn den bürgerlichen Frauen und Kindern wurde am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts immer noch primär der Bereich des Privaten und das Lächeln als „natürliche“, sittliche und ästhetisch angemessene Ausdrucksweise zugewiesen. Ein breites Lächeln, verbunden mit einem direkten Blick in die Kamera, wurde weiterhin eher den niederen Schichten, sozial randständigen Personen wie Halbweltdamen und Prostituierten oder der Theaterwelt zugeordnet.

Die Atelierfotografie versuchte noch lange, an der Tradition ernsthafter Mienen und starrer Posen für das öffentliche Bildnis festzuhalten, konnte aber das Einsickern der neuen Tendenz zum Lächeln nicht ganz verhindern. Dagegen brachte sie sich durch bissige Karikaturen in Stellung, die das Lächeln als unpassend und „aufgesetzt“ aufs Korn nahmen. Der mimische Transfer als spontaner, privater Gefühlsausdruck in die repräsentative Sphäre des Ateliers funktionierte nicht. Das Lächeln wurde zur Maske, die willentlich nur für die Zeit der Aufnahme „vorgeschoben“ wurde.

Das sollte sich im Lauf der 1920er und 1930er Jahre ändern. 1932 erklärte der Fotograf Gilbert de Chambertrand, die alte Atelierfotografie sei endgültig überholt. Sie nehme Personen wie Statuen auf, während die moderne Porträtfotografie sich dem von Freiluftkultur, Sport und Kino geprägten Menschen zuwende, dessen Gesichtszüge von lebendigen Emotionen zeugten.[15] Nicht nur die gesellschaftlichen Veränderungen wie das Erstarken der Mittelschichten in den Städten (die „kleinen Angestellten“) und die weibliche Emanzipation (die „Neue Frau“) führten zu größeren Ausdrucksvariationen auf den fotografierten Gesichtern, auch eine am Kino geschulte Ästhetik trug zur erhöhten Expressivität der Fotoporträts bei.[16] Das Neue Sehen mit seinen extremen Nah- und Detailaufnahmen, starken Ausschnitten und Perspektivverschiebungen steigerte durch seine

Dynamik der Formen auch die Dynamik der aufgezeichneten Mimiken. Und auch die Vorbilder vervielfältigten sich: An den Starfotos weiblicher Schauspielerinnen geschult, lächeln uns die eleganten Damen nun auch in den Atelierfotos der 1920er und 1930er Jahre zu. Oder die modernen Sportsmädchen lachen ihr Gegenüber hinter der Kamera kameradschaftlich an. Im Extrem konnte das Lächeln sogar als Großaufnahme eines geschminkten Frauenmundes gänzlich „gesichtslos" in Erscheinung treten. Das Spektrum des Lächelns erweiterte sich somit und begann zur Norm des modernen Menschen zu werden, gefördert durch die Verbreitung in den Massenmedien der Illustrierten und des Films. So eroberte es auch den öffentlichen Raum und die offizielle Porträtfotografie.

In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg erfuhr diese Entwicklung in der westlichen Welt eine weitere Zuspitzung. Sie kam aus den USA, wo die Kommerzialisierung der Amateurfotografie einen riesigen Markt erschlossen hatte. Eine Analyse von Schulabschlussfotos über mehrere Jahrzehnte zeigt, wie sich sukzessive das Lächeln in die Gesichter eingeschrieben hat.[17] Spätestens in den 1950er Jahren ist das „soziale Lächeln", das die Fotografierten als freundliche Mitglieder des Gemeinwesens ausweist, zur Pflicht geworden. Das spontane Lächeln, das auch die Augenmuskulatur mitbewegt, weicht zunehmend dem „Smile", das nurmehr die Mundwinkel hochzieht. Im öffentlichen Raum wird dieses reduzierte Lächeln zum verbindlichen Zeichen höflicher Distanz in der Begegnung mit Unbekannten. Eine allzu ernste Miene lief nun Gefahr, als Aggression missverstanden zu werden.[18] Eine noch stärkere Durchmischung der privaten und öffentlichen Sphäre durch die omnipräsente Werbung, den Film und nun auch das Fernsehen erhob die Dominanz des vormals intimen Lächelns schließlich zur omnipräsenten sozialen Norm.

Vor allem in den USA ging dies mit einer expressiven Steigerung des verordneten Lächelns einher. Das „Bitte Lächeln" des „Smile" wich nun der Forderung „Cheese!", die den Porträtierten ein breites, die Zähne zeigendes Lächeln abverlangt. Für das „Zähneblecken" des amerikanischen Lächelns sind vielerlei Ursachen angeführt worden: zum einen der Wunsch nach einer geregelten, gefahrlosen Interaktion ohne Aggression in Zeiten zunehmenden sozialer Unüberschaubarkeit; zum anderen der Wunsch der Porträtierten, ihre blendende Gesundheit und ihren Wohlstand auszustellen. Denn ein makelloses Gebiss war zuvor nicht selbstverständlich und durchaus kostspielig. Mediale Vorbilder hierfür waren die Stars des Hollywoodkinos,[19] die Pin-ups der amerikanischen Reklametafeln und die glücklichen Familien in der Fotowerbung.[20] Ein prosperierendes Nachkriegsamerika

verbreitete so sein breites Lächeln nicht nur im eigenen Land, sondern schickte es in die gesamte westliche Welt.

Spätestens seit den 1990er Jahren sehen wir hier eine starke Gegenbewegung. Das Konzept der „Coolness“ verweigert sich kategorial der Aufforderung zu lächeln. Sie spielt demonstrativ mit der latenten Aggression, die der ernsten Miene zugeschrieben wurde, und bezieht daraus ihre Bild- und Blickmacht. Das „coole“ Porträt ist vorwiegend jung und männlich, entstammt der Street Culture und hat über die letzten Jahrzehnte seinen Weg in die Musik- und Modebranche und deren Werbeträger gefunden. Dort ist es nun zum neuen Fotografiergesicht geworden. Oder dem alten? Denn was unterscheidet das ernste Gesicht des „cool guy“ vom Ernst des bürgerlichen Mannes in der Atelierfotografie des 19. Jahrhunderts? Vergleichbar ist der zugrundeliegende Männlichkeitsentwurf, der sich als selbstbewusst, beherrscht und wehrhaft zeigt. Die Differenz liegt in der lässigen Haltung, legeren Kleidung und den exponierten durchtrainierten Körpern, die heute zur Schau gestellt werden. Sie, der Kontext im urbanen Raum oder im schicken Fotoatelier, vor allem aber der Kontrast zur weiterhin bestehenden Norm des „Cheese“ machen das Nicht-Lächeln zum „letzten Schrei“. Eine Szene im Film *Triangle of Sadness* (2022) bezeugt dies auf frappante Weise: Dort bewerben sich junge Männer als Models und müssen vor der Kamera probeweise posieren. Der Fotograf ruft ihnen nicht etwa abwechselnd „Cool“ und „Cheese“ zu, um das Spektrum ihrer Mimik auszuloten, sondern „Balenciaga!“ und „H&M!“. Ernst und Lächeln haben hier erneut einen Bedeutungs- und Funktionswandel vollzogen: Es sind weder Gefühlsbekundungen noch Masken, sondern Marken.

---

[1] „Lachen“ in: *Neues Konversations-Lexikon, ein Wörterbuch des allgemeinen Wissens*, hrsg. v. Hermann J. Meyer, 2. Ausg., Hildburgshausen: Bibliographisches Institut 1865, Bd. 10, S. 473–474, hier S. 474, zit. n. Timm Starl, „Vom Lächeln. Erörterungen zu einer seltenen fotografischen Erscheinung des 19. Jahrhunderts“, in: Katharina Sykora, Ludger Derenthal, Esther Ruelfs (Hrsg.), *Fotografische Leidenschaften*, Marburg: Jonas 2006, S. 33–39, hier S. 34.

[2] Charles Darwin, *Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren*, aus dem Englischen von J. Victor Carus, Stuttgart: E. Schweizerbart 1872, S. 213, zit. n. Starl, „Vom Lächeln“, S. 34.

[3] Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 6, Leipzig: Hirzel 1885, Nachdruck München: dtv 1984, Sp. 14–15, zit. n. Starl, „Vom Lächeln“, S. 33.

[4] Guillaume-Benjamin-Armand Duchenne de Boulogne, *Mécanisme de la physiognomie humaine ou analyse électrophysiologique de l’expression des passions*, Paris 1862.

[5] Petra Löffler, „Fabrikation der Affekte. Fotografien zwischen Wissenschaft und Ästhetik“, in: Sykora, Derenthal, Ruelfs (Hrsg.), *Fotografische Leidenschaften*, S. 40–56, hier S. 43.

[6] Zit. n. Petra Löffler, *Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik*, Bielefeld: transcript 2004, S. 123.

[7] Gunnar Schmidt, *Das Gesicht. Eine Mediengeschichte*, München: Fink 2003, S. 51–75.

[8] Siehe Beatrix Müller-Kampel, „Komik und das Komische: Kriterien und Kategorien“, in: *Lithes, Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie*: „Das Lachen und das Komische“, 7, März 2012, S. 5–38, hier S. 22. Vgl. auch Werner Rocke und Hans Rudolf Velten, „Einleitung“, in: *Lachgemeinschaften. Kulturelle Inszenierungen und*

soziale Wirkungen von Gelächter im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit, Berlin und New York: Walter de Gruyter 2005, S. IX–XXXI, hier S. XIII, ebd., S. 22.

[9] Monika E. Müller, „Das Lachen ist dem Menschen eigen … Seine Darstellung in der Kunst des Mittelalters“, in: *Seliges Lächeln und höllisches Gelächter*, Ausst.-Kat. Dom- und Diözesanmuseum Mainz, Regensburg: Schnell & Steiner 2012, S. 67–91, hier S. 71. Die antiken Ausdrucksformen starker Gefühle und Leidenschaften etwa in der Skulptur der Laokoon-Gruppe oder die aristotelischen Überlegungen zum Zusammenhang von Affekt und physisch-mimischem Gefühlsausdruck gewannen erst später an Bedeutung.

[10] Vgl. ebd., S. 72.

[11] Vgl. Adolph Freiherr von Knigge, *Über den Umgang mit Menschen*, 5. Auflage, Hannover: Schmidtsche Buchhandlung 1796.

[12] Siehe Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis (1775–1778)*, *Eine Auswahl*, hrsg. v. Christoph Siegrist, Stuttgart: Reclam 1984. Georg Christoph Lichtenberg, „Über Physiognomik; wider die Physiognomen“ (1778), in: ders., *Schriften und Briefe*, hrsg. v. Franz H. Mautner, Bd. 2, Frankfurt am Main: Insel 1983, S. 78–116.

[13] Löffler, *Affektbilder*, S. 164.

[14] André Gunthert, *Pourquoi sourit-on en photographie?,* Lyon: 205 2023.

[15] Siehe Gilbert de Chambertrand, *Le Portrait et l'Amateur,* Paris: Paul Montel 1937, S. 5, nach Gunthert, *Pourquoi sourit-on en photographie?*, S. 36.

[16] Insbesondere der expressionistische Film und der sowjetische Film trugen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zur Erweiterung des mimischen Vokabulars in den Gesichtern der modernen Menschen und ihrer Fotografien bei. Siehe dazu Gunthert, *Pourquoi sourit-on en photographie?*, S. 36–39.

[17] Siehe Shiry Ginosar, Kate Rakelly, Sarah Sachs u. a.: „A Century of Portraits. A Visual Historical Record of American Highschool Yearbooks“, in: *IEEE Transactions on Computational Imaging*, 3/3, 2017, S. 421–431, nach Gunthert, *Pourquoi sourit-on en photographie?*, S. 15, Anm. 7.

[18] Maria A. Arapova hat nachgewiesen, dass in der Sowjetunion anders als in den von den USA geprägten Ländern das Lächeln im öffentlichen Raum unüblich und der Privatsphäre vorbehalten war. Siehe Maria A. Arapova, „Cultural Differences in Russian and Western Smiling“, in: *Russian Journal of Communication*, 9, 2017, S. 34–52, nach Gunthert, *Pourquoi sourit-on en photographie?*, S. 47, Anm. 30.

[19] Vgl. Angus Tumble, *A Brief History of the Smile*, New York 2004, nach Gunthert, *Pourquoi sourit-on en photographie?*, S. 12, Anm. 2.

[20] Vgl. Christina Kotchemidova, „Why we say 'Cheese'. Producing the Smile in Snapshot Photography“, in: *Critical Studies in Media Communication*, 22/1, März 2005, nach Gunthert, *Pourquoi sourit-on en photographie?*, S. 14, Anm. 6.