

№ 1619 584

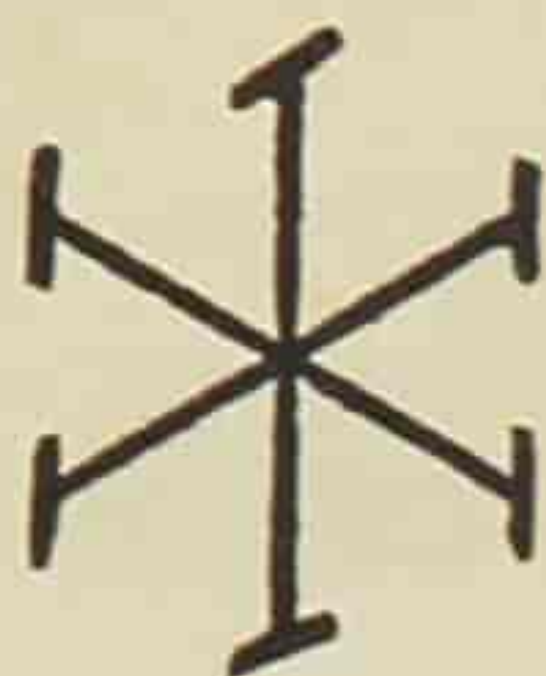
HERLAND

Gesicht und

Charakter

644

Dimitrije Mitrinović

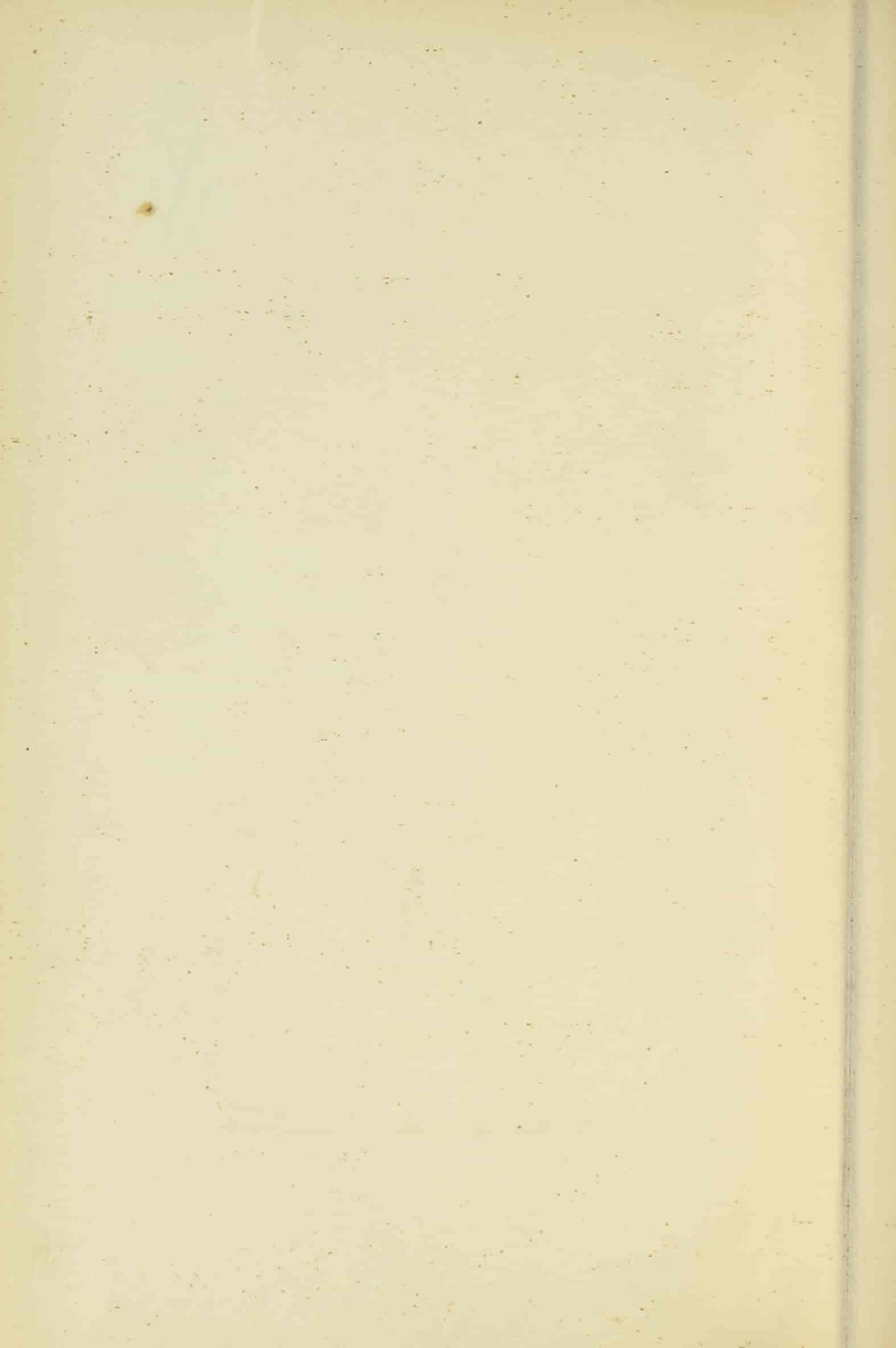


Ex Libris

10-7369+417



S  
W



J619 584  
Dr. LEO HERLAND

# GESICHT UND CHARAKTER

HANDBUCH  
DER PRAKTISCHEN CHARAKTERDEUTUNG

MIT ZAHLREICHEN  
KUNSTDRUCKTAFELN, ZEICHNUNGEN UND BILDTABELLEN

SATURN-VERLAG / WIEN

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

PRINTED IN AUSTRIA

COPYRIGHT 1938 BY SATURN-VERLAG · VIENNA

DRUCK: JOSEF SCHWARZ · WIEN



# INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
<b>I. TEIL: ALLGEMEINE EINFÜHRUNG</b> . . . . .	7
<b>1. Kapitel: Einleitung</b> . . . . .	7
Was kann man vom Gesicht seines Mitmenschen ab- lesen? . . . . .	7
Eine Charakter-Analyse . . . . .	12
<b>2. Kapitel: Historischer Überblick. Die Physiognomiker     und die Ausdrucksforscher</b> . . . . .	25
Aristoteles und Porta . . . . .	25
Lavater und Lichtenberg . . . . .	27
Die Gall'sche Schädellehre . . . . .	30
Charles Bell . . . . .	31
Johann Jakob Engel . . . . .	32
Theodor Piderit . . . . .	34
Charles Darwin . . . . .	38
Die Kretschmer'schen Konstitutionstypen . . . . .	41
Die Hormonforschung . . . . .	44
Die Rassenforschung . . . . .	49
Ludwig Klages und die Graphologie . . . . .	52
Philipp Lersch . . . . .	54
Karl Bühler . . . . .	56
Schema der Körperbauphysiognomiker und der Aus- drucksforscher . . . . .	57
<b>3. Kapitel: Die Werkzeuge des Ausdrucks. Die mimische     Muskulatur und ihre Steuerung durch Ner-     venzentren</b> . . . . .	58
I. Die mimische Muskulatur . . . . .	58
1. Die Muskeln des Auges und der Stirn . . . . .	60
Die Muskulatur der Augenöffnung . . . . .	60
Die Muskulatur der Stirn . . . . .	62
2. Die Muskeln der Nase . . . . .	62
3. Die Muskeln des Mundes und des Kinnes . . . . .	23
Die Ringmuskeln des Mundes . . . . .	63
Die Radiärmuskeln des Mundes . . . . .	63
Muskeln des Kinnes . . . . .	65
Kaumuskeln . . . . .	65
II. Die Steuerung des Ausdrucks . . . . .	66
<b>II. TEIL: DIE EINSTELLUNGEN DER SINNESÖFFNUN-     GEN UND IHRE BEDEUTUNG. DIE PHY-     SIOGNOMISCHEN TABELLEN</b> . . . . .	71
<b>1. Kapitel: Die Einstellungen der Augen und die Kontakt-     momente des Blicks</b> . . . . .	72

	Seite
I. Die Abdeckung der Lidöffnungen nach den drei Bezugswendungen . . . . .	72
1. Der offene Blick . . . . .	72
2. Der abgedeckte Blick . . . . .	90
Die Prüfungsstellung (der neutral abgedeckte Blick) . . . . .	90
Die Angriffsstellung (der positiv abgedeckte Blick) . . . . .	91
Die Abwehrstellung (der negativ abgedeckte Blick) . . . . .	95
3. Der verhängte Blick . . . . .	98
II. Die Einstellungen der Augachsen . . . . .	102
III. Äußeres und inneres Schauen. Die Akkommodation der Linse . . . . .	106
IV. Die Blickrichtung . . . . .	111
1. Der gerade Blick . . . . .	112
2. Der seitliche Blick . . . . .	113
3. Der Blick aufwärts oder abwärts . . . . .	115
4. Der geteilte Blick . . . . .	116
V. Die Bewegtheit des Blicks . . . . .	118
1. Der lebhafte Blick . . . . .	119
2. Der ruhige Blick . . . . .	120
3. Der unstete Blick . . . . .	121
4. Der starre Blick . . . . .	122
VI. Die Zentrierung des Blicks und die Einstellung der Aufmerksamkeit . . . . .	123
Zusammenfassung über die Kontaktmomente des Blicks . . . . .	125
<b>2. Kapitel: Die Einstellungen der Stirn und der Augenbrauen . . . . .</b>	<b>127</b>
Die glatte Stirn . . . . .	129
Waagrechte Falten . . . . .	130
Senkrechte Falten . . . . .	130
Längs- und Querfalten zugleich . . . . .	131
<b>3. Kapitel: Die Einstellungen der Nase . . . . .</b>	<b>135</b>
I. Die Riecheinstellungen der Nase . . . . .	138
1. Die Schnüffelstellung . . . . .	138
2. Die Rümpfstellung . . . . .	139
II. Die Atmungseinstellungen der Nase . . . . .	140
1. Die offene Atmungseinstellung . . . . .	141

	Seite
2. Die abgedeckte Atmungseinstellung . . . . .	143
3. Die verhängte Atmungseinstellung . . . . .	144
<b>4. Kapitel: Die Einstellungen des Mundes . . . . .</b>	<b>145</b>
I. Die vertikalen Lippenspannungen . . . . .	152
1. Fülle der Lippen . . . . .	152
2. Lippenschluß . . . . .	154
II. Die Seitenspannungen der Mundwinkel . . . . .	157
1. Die unwillkürlichen Seitenspannungen der Mundwinkel . . . . .	158
Mundwinkel aufwärts . . . . .	158
Mundwinkel seitwärts . . . . .	159
Mundwinkel abwärts . . . . .	159
2. Die triebhaft verstärkten Seitenspannungen der Mundwinkel . . . . .	160
Die Lachstellung . . . . .	161
Die Fletschstellung . . . . .	165
Die Murrstellung . . . . .	168
3. Gegenwirkungen gegen die Seitenspannungen der Mundwinkel . . . . .	172
4. Die Dynamik der Mundwinkel . . . . .	175
III. Die kombinierten und antagonistischen Spannungen des Mundes . . . . .	178
1. Die Beiß- und Kaumimik . . . . .	179
Kautonus stark . . . . .	180
Kautonus mittel . . . . .	180
Kautonus schwach . . . . .	181
2. Die Geschmackseinstellungen . . . . .	182
Der süße Zug . . . . .	183
Der saure Zug . . . . .	184
Der bittere Zug . . . . .	185
Der genießerische Zug . . . . .	187
3. Mundeinstellungen der Reizeinverleibung . . . . .	191
Die Saugstellung . . . . .	191
Der prüfende Zug des Mundes . . . . .	192
4. Mundeinstellungen der Reizausstößung . . . . .	195
Die Ekelstellung . . . . .	196
Die Spuckstellung . . . . .	196
Die Schmollstellung . . . . .	197
Die Trotz- und Verachtungsstellung . . . . .	198
Die Schmerzstellung . . . . .	200
Die Sprechstellung . . . . .	202
5. Die Schmachstellung . . . . .	205
6. Die Atmungseinstellungen des Mundes . . . . .	209
Das Lachen . . . . .	209
Das Weinen . . . . .	217

	Seite
<b>III. TEIL: DER CHARAKTER ALS GESAMTGESTALT UND DIE TECHNIK DER AUSDRUCKS- DEUTUNG . . . . .</b>	223
<b>1. Kapitel: Die Verteilung des Ausdrucks . . . . .</b>	224
I. Gleichmäßige Verteilung des Ausdrucks . . . . .	224
II. Ungleichmäßige Verteilung des Ausdrucks . . . . .	226
1. Gegensatz zwischen Ober- und Untergesicht	226
2. Starke Spannungsgegensätze . . . . .	227
3. Die Tiefenschichtung des Ausdrucks . . . . .	229
4. Archaische und kultivierte Ausdruckszüge	233
5. Die Orientierung des Ausdrucks . . . . .	236
6. Die Ausdrucksstärke . . . . .	238
7. Unsymmetrie der Züge . . . . .	242
8. Die Maske . . . . .	244
9. Die weibliche Maske . . . . .	252
III. Das Formniveau in der Physiognomie . . . . .	255
<b>2. Kapitel: Zur Typenlehre . . . . .</b>	264
I. Physiognomische Typen . . . . .	264
II. Berufstypen . . . . .	269
<b>3. Kapitel: Zur Technik der Ausdrucksdeutung . . . . .</b>	273
I. Die Unterscheidung von Physiognomie und Mimik	273
1. Rasse und Konstitution . . . . .	274
2. Der momentane Ausdruck . . . . .	275
3. Der charakteristische Ausdruck . . . . .	275
4. Die physiognomische Ruhestellung . . . . .	277
5. Die Mehrheit der Extremstellungen . . . . .	278
6. Die mimische Muskulatur und ihr Tonus . . . . .	279
7. Die physiognomischen Falten . . . . .	281
II. Das zur Deutung vorliegende Material . . . . .	285
1. Die lebende Physiognomie . . . . .	285
2. Bildliche Darstellungen . . . . .	286
III. Vergleichende Physiognomik . . . . .	291
IV. Heranziehung anderer Zweige der Charakter- kunde. Die Graphologie . . . . .	296
V. Die Verfahrensweisen des Physiognomikers . . . . .	300
VI. Wozu treiben wir Physiognomik? . . . . .	309

# VERZEICHNIS DER TEXTBILDER

	Seite
1. Schaf und Schafmensch (Nach J. B. Porta) . . . . .	27
2. Schweineschwänze nach Lichtenberg . . . . .	29
3. Die Felder der Großhirnrinde . . . . .	31
4. Charakterfelder am Schädel (Nach Gall) . . . . .	33
5. Verästelungen des Gesichtsnerven (Nervus facialis) .	35
6. Der alte Fritz (Von Wilhelm Busch) . . . . .	37
7. Herr Knopp als Vater (Von Wilhelm Busch) . . . . .	43
8. Herr Knopp als Haustyrann (Von Wilhelm Busch) . .	43
9. Die mimische Muskulatur . . . . .	61
10. Bahnen der Gesichtsnerven (Nervus facialis) . . . .	67
11. Schema der Lidöffnung und Lidspannung . . . . .	73
12. Der Pastillenmann . . . . .	75
13. Lord Byron (Nach Thomas Phillips) . . . . .	77
14. Lord Byron (Nach Westall) . . . . .	79
15. Aufgerissenes Auge (Nach Piderit) . . . . .	83
16. Begriffstützigkeit (Nach Piderit) . . . . .	83
17. Laokoon (Nach Piderit) . . . . .	85
18. Richard Wagner (Nach Lenbach) . . . . .	93
19. Maler Klexel (Von Wilhelm Busch) . . . . .	95
20. Cosima Wagner . . . . .	101
21. Schnitt durch den Augapfel . . . . .	109
22. Die äußeren Augenmuskeln . . . . .	113
23. Schopenhauer (Nach Burger-Villingen) . . . . .	131
24. Schopenhauer (Nach Csato) . . . . .	133
25. Spinoza (Nach Csato) . . . . .	135
26. Die Zimmerliche (Nach Karl Motz) . . . . .	141
27. Mund mit Muskelschema und Nasenlippenrinne . .	149
28. Rockefeller . . . . .	155
29. Die drei Mundfalten . . . . .	163
30. Der Löwe (Murrstellung) . . . . .	169
31. Der Detektiv (Nach einer Zeitungsvignette) . . . .	173
32. Herr Knopp als Esser (Von Wilhelm Busch) . . . . .	189
33. Herr und Frau Knopp küssen sich . . . . .	193
34. Der Bedenkliche (Harry Liedtke) . . . . .	194
35. Rupfstellung . . . . .	195
36. Schubert (Von Plachy) . . . . .	199
37. Die drei Zangen des Mundes . . . . .	201
38. Lachen und Weinen . . . . .	211

	Seite
39. Lachen oder Weinen? (Nach Piderit) . . . . .	213
40. Bäh-lamm, der verhinderte Dichter (Von Wilh. Busch)	217
41. Wellenschichtung . . . . .	233
42. Die fromme Helene und ihr Vetter Franz (Busch) . .	249
43. Vor dem Wettbureau . . . . .	269
44. An der Kirchentür . . . . .	271
45. Die Kulissenfalten (Goethe und Herzog Alba) . . .	283
46. Die drei Schwestern . . . . .	295
47. Schriftprobe Michaelas . . . . .	299

---

## I. TEIL

# ALLGEMEINE EINFÜHRUNG

### 1. Kapitel: EINLEITUNG

*Was kann man vom Gesicht seines Mitmenschen ablesen?*

E. T. A. Hoffmann erzählt in einer seiner schönsten Novellen „Der goldene Topf“, wie ein schwärmerischer Jüngling Schreiberdienste versieht und ein schwarzes Zeichen nach dem anderen in fremder, ihm unverständlicher Schrift vor sich aufs Papier malt. Plötzlich ist es ihm, als würden die Buchstaben lebendig, die Wände des Zimmers täten sich vor ihm auf und er sähe alles leibhaftig vor sich, was die Zeichen ausdrücken sollen, Palmenwälder, einen Geisterreigen . . .

Schwarze, engbeschriebene Zeilen — und in millionenfache Wirklichkeit versetzen sie uns, eröffnen alle Perspektiven des Raumes und der Zeit, führen uns ins Weltall, in tausendjährige Vergangenheit und ins Menschengewühl der Gegenwart.

Wenn tote, schwarze Zeichen auf weißem Papier so viel vermögen, wieviel mehr müßten erst die Zeichen sagen können, die das Leben selbst ins lebendige Antlitz der Menschen geschrieben hat! Sollte es nicht möglich sein, daß sich auch uns die unverständlichen Zeichen offenbaren und das Geisterreich der fremden Seelen uns sichtbar würde? Die schwarzen Buchstaben in den Büchern können lügen, die Schrift im Menschenangesicht belügt uns nicht. Könnten wir sie entziffern, wie mächtig, wie wertvoll wäre diese Kunst!

Denn von allen teuren Erfahrungen des Lebens sind uns jene die kostbarsten, aber auch die kostspieligsten, die wir am Mitmenschen machen, sei er geliebt oder gehaßt, sei er uns fremd oder nahe. Wie sehr wäre es zu wünschen, könnten wir an dem hohen Preis, mit dem wir diese Erfahrungen bezahlen, an Zeit und Mühe und Enttäuschungen etwas ersparen und die Kunst erlernen, in den Gesichtern der Menschen zu lesen wie in einem Buch.

Wenn wir in ein fremdes Land reisen, so lernen wir vorher seine Sprache, um im Lande selbst nicht allzu viele Überraschungen erleben zu müssen. Ein fremdes Land aber ist uns nicht minder die Seele des anderen Menschen, zu dem wir eben in Beziehungen treten wollen. Sollte es unmöglich sein, jene wichtigere Sprache zu lernen, die für den Kundigen heimlich auf jeglichem Antlitz geschrieben steht, in dem doch sicherlich Charakter, Fähigkeiten, Erlebnisse so viele Veränderungen erzeugen, so tiefe Spuren hinterlassen? Wie wundervoll wäre es, wenn sich dies Antlitz vor uns auftäte und die Seele hinter ihm für uns lebendig würde...

Es gibt geborene Menschenkenner, die uns, oft sehr gegen unseren Willen, im Augenblick vom Gesicht ablesen, wes Geistes und Gemütes Kind wir sind. Aber merkwürdigerweise können sie selbst nicht recht sagen, wie sie das machen. Wohl muß es auch für sie ganz bestimmte Merkzeichen geben, nach denen sie sich richten. Doch sie können sie uns nicht mitteilen; gerade solche Merkzeichen aber brauchen wir, wenn wir das Lesen aus dem Gesicht des Menschen erlernen wollen. Eine erlernbare Wissenschaft der Physiognomik ist nur möglich, wenn ihr Stoff exakt beschrieben und ihre Methoden mitgeteilt werden können.

Die Gesichtszüge des Menschen reden ihre Zeichensprache. Dem Menschenkenner sind manche Vokabeln dieser Sprache vertraut, mehr als uns, die wir bisher nur ganz wenige kennen. Aber ihre volle Beherrschung erschließt sich nur dem,



der ihre Grammatik, das ist ihre innere Gesetzmäßigkeit erfaßt. Erst die moderne Physiognomik hat begonnen, die Bildungsgesetze dieser Sprache klarzulegen. Wenn wir ihr folgen, lernen wir zugleich eine Universalsprache verstehen, die alle Menschen sprechen, wo und unter welchen Umständen immer sie wohnen mögen: die Sprache des Ausdrucks; und unsere Lehrmeisterin heißt Ausdrucksphysiognomik.

Die Anfangsgründe der Zeichensprache des Gesichts sind uns allen geläufig. Sie ist auch die erste Sprache, welche wir lernen. Dem Neugeborenen freilich, das selbst noch keine Spuren von Erlebnissen und Seelenvorgängen in seinem Gesicht tragen kann, muß auch ihre Sprache völlig fremd sein. Noch das drei Monate alte Kind lächelt, ob man freundlich oder böse zu ihm spricht; aber schon mit fünf Monaten antwortet es auf ein freundliches Gesicht mit Lächeln und erschrickt vor dem bösen. Die Mienensprache geht der Lautsprache voran. Sie ist noch keine begrifflich-symbolische, sondern eine sinnlich-anschauliche Sprache, sie ist Ausdruck.

Wir alle wissen, daß unser Gesprächspartner, auf den wir eingespielt sind, sich freut, wenn er lacht, traurig ist, wenn er weint. Aber wir wissen auch in einfachen Fällen oft nicht, woran es liegt, daß wir eine unscheinbare Veränderung in der Miene unseres Gegenübers richtig deuten, woran wir erkennen, daß sie plötzlich um eine Nuance interessierter oder bedenklicher geworden ist. Vor komplizierteren Ausdruckszügen stehen wir nicht selten ratlos, besonders wenn sie nicht von Worten begleitet sind und auch nicht aus der Situation heraus verständlich gemacht werden, so z. B. wenn wir ein zurückhaltendes Gesicht zum ersten Male sehen. Da geht es an ein Rätselraten, da heißt es feinsten Spuren nachjagen. Ein spannendes, atemraubendes Beginnen! Gar manchem mag die neue Kunst wie ein Sport erscheinen, er wird vielleicht seinen Mitmenschen ins Gesicht schauen und nach Spuren ihrer Seele suchen, wie die Buben beim Indianer-

spielen den Waldboden nach Spuren absuchen. Dieses Kinderspiel erhält nun einen neuen Sinn. Die es spielen, sind kluge Leute. Sie holen sich im bitteren Daseinskampf vielleicht noch ein Stückchen Jugend und Kindheitslust. Ihre romantische Fährtenjagd führt sie mitten hinein ins Leben und in die Wirklichkeit.

Die Menschenkenntnis verfeinert den Stil des Daseinskampfes, sie gibt uns wohl manchmal ein Gefühl der Überlegenheit, aber sie bringt uns doch auch den Menschen so nahe wie nichts sonst. Und glaube keiner, daß, wer diese Fährtenjagd gründlich betreibt, nur ein Menschenkenner wird, um die Schwächen und Dummheiten der Nebenmenschen auszunützen. Nein, er wird auch empfänglich für die zarten Keime des Edlen in jeder Menschennatur und fühlt sich angetrieben, sie hervorzulocken und zu erziehen... Und wer die Kunst der Menschenkenntnis erlernt, der ist auch tiefer in die Kenntnis des eigenen Charakters eingedrungen, hat sich selbst besser kennen gelernt.

Sich selbst erkennen, die anderen erkennen, in den Gesichtern der Menschen lesen können wie in einem Buch — es ist kein Wunder, daß zu allen Zeiten die Menschen nach dieser Kunst verlangten. Die Physiognomik ist eine jahrtausendealte Wissenschaft. Aber die weisen Menschenkenner alter Zeiten konnten die Geheimnisse ihrer Kunst nicht weitergeben, weil sie deren innere Gesetze selbst nicht kannten. Sie suchten die Spuren der Seele im Angesicht, aber sie waren auf falscher Fährte.

Mit einem Blick erraten wir die Bedeutung der einfachsten Ausdruckszüge: des Lachens, des Weinens, des beobachtenden Blicks, des Stirnrunzelns. Der geborene Menschenkenner jedoch erfaßt mit einem Blick auch tiefere seelische Züge, ja den Charakter des Nebenmenschen in seiner Ganzheit. Durch die scheinbare Einfachheit dieses Vorganges verführt, beging die Physiognomik den Fehler, zu glauben,

man müsse auch komplizierte Charakterzüge, wie Aufrichtigkeit und Zuverlässigkeit oder Heuchelei und Verschlagenheit unmittelbar an einfachen Ausdrucksmerkmalen ablesen können. Es wurde, wie wir dies später noch in der Geschichte der Ausdruckslehre erfahren werden, jedem einzelnen Gesichtszug, jeder Eigenheit der Schädelbildung ein komplizierter Charakterzug auf oft recht willkürliche Weise eindeutig zugeordnet.

So einfach liegen die Dinge nun nicht. Wir wissen heute, daß wir es anders anzustellen haben: daß wir den Charakter selbst erst in einfachere Züge zerlegen müssen, die wir dann häufig am Gesicht ablesen können. Wollen wir wissen, ob ein Mensch ehrlich und zuverlässig ist, so müssen wir zunächst fragen, aus welchen einfacheren Charaktereigenschaften sich diese komplizierten zusammensetzen. Wenn ein Mensch ehrlich und zuverlässig sein soll, muß er erstens beharrlich und konsequent sein, er darf sich zweitens nicht von Leidenschaften ablenken lassen, er muß drittens über einen guten Wirklichkeitssinn verfügen und viertens eine klare Beziehung zu seinen Nebenmenschen haben. Aber auch diese Eigenschaften sind uns noch zu kompliziert, auch sie können wir auf noch einfachere zurückführen. Wer beharrlich ist, muß einen starken Willen haben; wer sich nicht ablenken läßt, muß auch Widerstandskraft besitzen; zu einem guten Wirklichkeitssinn gehört scharfe Beobachtungsgabe und zu einem guten Kontakt mit den Mitmenschen die Gewohnheit, ihnen ins Auge zu sehen. Und diesmal erkennen wir schon an unserer Ausdrucksweise, daß wir Eigenschaften gefunden haben, die sich unmittelbar an den Gesichtspartien und ihren Einstellungen ablesen lassen.

## Eine Charakteranalyse

Wir wollen nun ein kleines Beispiel geben, freilich für den Anfang nur eine Andeutung unseres Verfahrens, und wollen zufrieden sein, wenn es uns geht wie Kindern, die zum ersten Male in der Schule lesen lernen und auf dem Heimweg sagen können: Aha, dort ist der A-Wagen der Straßenbahn und dort die 2er-Linie — und wollen uns wie sie der neugewonnenen Erkenntnis freuen. Wir werden auch noch nicht systematisch vorgehen, sondern geflissentlich den Blick mehr aufs Ganze richten, um so einen Gesamteindruck zu erhalten.

Wir greifen das Porträt einer jungen Frau heraus (*Michaela, Tafel IV, Bild 2*). Können wir ohne eingehende Überlegungen angeben, welche Charakterzüge sich darin aussprechen? Geben wir es zu, wir werden froh sein, wenn es uns zunächst gelingt, eine nur halbwegs ordentliche Beschreibung des Gesichtsausdrucks zu geben, und das ist in der Tat das erste, was wir zu lernen haben. Wir werden sagen können, daß die Augen ziemlich weit geöffnet sind, daß die Augenlider, besonders das obere, sie in straffem Bogen einfassen, daß der Blick mit einer gewissen ruhigen Lebhaftigkeit seitlich gerichtet ist. Die Nase wollen wir vorerst außer Betracht lassen, ihre Ausdruckszüge sind nur einem geschulten Blick erkennbar, wogegen der Mund viel mehr Anhaltspunkte bietet. Die Mundwinkel sind seitwärts gerichtet. Sie sind dabei nicht schlaff, sondern eine gewisse Spannung belebt sie und zieht sie leise in die seitliche Richtung. Kleine Grübchen oder Furchen, fast senkrecht zu den Mundwinkeln, verleihen dieser Gesichtspartie noch einen markanten Zug, ohne daß ihre Ruhe beeinträchtigt würde. Die Lippen sind, obwohl in guter Schweifung vollkommen ausgebildet, schmal und schließen sich fest aufeinander, ohne jedoch gepreßt zu sein.

Da wir über diese kurz beschriebene Gesamtheit von Ausdruckszügen noch nichts zu sagen wissen, wollen wir die einzelnen Züge herausgreifen und zunächst an einigen Porträtköpfen die Bedeutung eines jeden für den Charakter studieren. Wir gewinnen dadurch eine Vergleichsgrundlage für unser Ausgangsportrait. Nun beurteilen wir nicht die angeborene Form der einzelnen Teile des Gesichts, sondern ihre Einstellung, das, was das Individuum mit ihnen macht: wie es die Augen einstellt in Lidöffnung und Blickrichtung, wie weit es die Lippenfläche den Reizen der Außenwelt preisgibt, wie fest oder locker es den Mund schließt usw. Kurz, der Ausdruck ist Handlung und Tat und dadurch so überaus deutlich ein Spiegel der Seelenstimmung und des Charakters.

Betrachten wir zunächst die weibliche Physiognomie IV, 8! Was besagt das offene, der Welt des Beschauers zugewendete Auge der Dottoressa Maria Montessori? Nichts anderes, als daß sie dieser Welt sympathisch zugewendet ist. Ihre straff gezogenen Augenbrauen geben dem Blick ein festes Ziel und unmittelbaren Kontakt mit dem Betrachter. Diese Frau ist gewiß gewohnt, ihren Mitmenschen im persönlichen Verkehr ins Auge zu schauen, aber daran, daß ihre Augen so voll und offen dreinblicken, erkennen wir, daß sie keinen Einzelmenschen meint, sondern daß ihr wohlwollender Blick einer Gesamtheit zugewendet ist: wir wissen ja, es ist die Gesamtheit aller Kinder.

Die Frauengestalt auf dem nächsten Bilde (*Rosl IV, 5*) hat ebenfalls noch ziemlich weitgeöffnete Augen, allein sie sind nicht mehr zum Beschauer, sondern etwas seitlich gerichtet wie die ganze Haltung. Wir werden erfahren, daß diese Stellungen, wenn ein so natürliches Bild vorliegt wie IV, 5, nicht lediglich Sache des richtenden und weisenden Photographen sind, sondern daß ihnen gewisse Charakteranlagen der dargestellten Person entgegenkommen müssen,

also hier eine Gefühlseinstellung, die den Sinn von der unmittelbaren Wirklichkeit um einiges ablenkt.

Noch stärker ist diese Ablenkung auf dem Bilde des Komponisten Carl Löwe (*VI, 8*). Der Kontakt mit der Außenwelt ist, trotz der dem Beschauer zugewendeten Haltung, noch mehr gelockert, dafür wird die Zuwendung zu einer inneren Welt der Phantasie ersichtlich: diese Augen schauen nach innen.

Was ein scharfer Einzelkontakt ist, lehrt mit drastischer Anschaulichkeit der Blick Wilhelm Buschs (*XIV, 7*), den durchdringenden Beobachter, den realistischen Zeichner, den angriffslustigen Kritiker verratend. Die Lidspalte ist hier viel enger, die Augenlider sind streng herabgezogen und blenden alle nicht zu dem fixierten Gegenstand gehörigen Randstrahlen ab wie die Irisblende einer Kamera.

Liegt in der Schärfe des Blickes Buschs ein gewisses Angriffsmoment, so kann ein andermal die eng zugekniffene Augenspalte umgekehrt Abwehr unangenehmer Eindrücke bedeuten wie bei Tom (*XIV, 6*). Hier kommt hinzu, daß das ganze Augengelände krampfhaft verzogen ist. Die heruntergezogenen Augenbrauen, zwischen denen schräggestellte Runzeln erscheinen, unterstützen die Abblendung der Augenspalte, die Stirn zeigt Querfalten. Hier sucht sich der Blick von einem peinlich gewordenen Kontakt loszulösen.

Fast völlig gelöst ist hingegen der Kontakt bei dem verhängten Blick der Jungfrau von Bernardino Luini (*IV, 6*), deren Augenlider in spannungslosem Bogen wie ein Vorhang herabgelassen sind: wir deuten wohl noch auf Phantasie, aber sie wird nicht mehr von außen angeregt wie bei den immerhin ziemlich weit geöffneten Augen des Balladenkomponisten Löwe, der anschauliche Landschaften vor uns erstehen läßt, sondern durchaus von innen: es ist Träumerei.

Die Bewegtheit des Blickes zeigt die größte Mannigfaltigkeit. Der Blick der Physiognomie (*IV, 8, Frau Montessori*)

ist sehr lebhaft, er ist der Spiegel einer lebhaften Seele. Das Feuer des Blickes wird noch erhöht durch die um einiges gegen den oberen Rand gedrehten Augäpfel, die dem Selbstvertrauen und dem idealistischen Schwung ihre Richtung verdanken. Diese Lebhaftigkeit ist bei der Mädchengestalt Lina (*IV*, 7), da die empfangsbereite Einstellung der offen blickenden Augen nicht durch gerunzelte Brauen gestört wird, zu einer gewissen Ruhe abgedämpft. Es ist mehr ruhiges Abwarten in diesem Blick, so wie es der Festigkeit der ganzen Einstellung entspricht. Umgekehrt liegt eine gewisse ziellose Unruhe in den Augen der Mädchengestalt Darling (*IV*, 4); wahrscheinlich wird es auch ihrer allgemeinen Einstellung zur Welt schwer werden, ein bestimmtes Ziel zu finden und eine feste Haltung zu gewinnen.

Wir bemerken also, daß man von der Einstellung der Augen auf die Einstellung des Individuums zur Umwelt schließen kann. Der Kontakt mit der Umwelt kann alle Grade durchlaufen von der vollen sympathischen Zuwendung bis zum scharfen Einzelkontakt in Angriff oder Abwehr und dann wieder bis zur völligen Fluchteinstellung und Abwendung von der Welt.

Wird diese Einstellung zur Gewohnheit, und das kann man auf einem Bild oft gut erkennen, so kann man daraus Rückschlüsse nicht nur auf den momentanen Gemütszustand, sondern auf den ganzen Charakter ziehen. Der Maler und Satiriker Busch hatte in der Zeit, da er Lenbach Modell saß, sicherlich weder Anlaß zu einer scharfen Beobachtung noch auch zur Betätigung seiner ebenso scharfen Satire.

Hingegen sieht man es vielen Amateuraufnahmen an, daß sie aus einer natürlichen, aktuellen Situation entstanden sind. Das Baby I, 2 beobachtet sicherlich in diesem Augenblick einen ganz bestimmten Gegenstand in der Höhe, der seine Aufmerksamkeit erregt, etwa einen Vogel oder ein Flugzeug. Aber der weitgeöffnete Blick, der für diese Einzel-

beobachtung gar nicht notwendig wäre und sogar ihre Schärfe beeinträchtigt, deutet doch auf eine äußerst empfängliche Einstellung, auf Aufmerksamkeitsbereitschaft überhaupt. An diesem Bilde fallen uns auch die geblähten Nasenlöcher und die vollen, geöffneten Lippen auf. Sie haben denselben Sinn wie die offenen Augen und bestätigen die empfängliche Einstellung, obwohl doch der Mund bei diesem besonderen Akt der Aufmerksamkeit keine spezielle Funktion besitzt. Wir werden ein Menschenkind, das die empfindliche Fläche seiner Lippen breit den Reizen aussetzt, auch für sehr sinnenkräftig halten. Bei ihm überwiegt die Empfindung den Willen, wie es ja für das Kindesalter charakteristisch ist. Ähnlich schwellende Lippen hat die weibliche Physiognomie Darlings (*IV*, 4); sie hat sich die Empfindungsfreudigkeit der Lippen weit über das Kindesalter hinaus bewahrt.

Wenn die Empfindungsreize die Sinnesöffnungen aufschließen, sowohl beim Auge als auch beim Munde, so setzt sich der Wille dem entgegen, er kann sie verschließen. So sehen wir es z. B. auf dem Bilde Maria Montessoris (*IV*, 8). Sogar die hellen, offenen Augen, an denen aber ringsumher eine leichte Spannung herrscht und über denen die Brauen leicht heruntergezogen sind, verraten einen guten Willenseinschlag, noch mehr aber die entschieden geschlossenen, eher schmalen Lippen. Ihr Ausdruck ist also fester, bewußter Wille.

Wir haben nun zwei Funktionen der Lippen kennen gelernt: sie können der Empfindung und dem Willen dienen. Wie wir sehen werden, gilt das allgemeine Gesetz, daß jedes Organ so viele Arten der Ausdrucksmöglichkeit hat wie Funktionen. Und der Mund hat sehr zahlreiche Funktionen, die schon Busch besingt:



*„Es wird behauptet, und mit Grund,  
ein nützlich Werkzeug sei der Mund.  
Zum ersten läßt das Ding sich dehnen  
wie Guttapercha, um zu gähnen.  
Zum zweiten, wenn es grad vonnöten,  
kann man ihn spitzen, um zu flöten.  
Zum dritten läßt der Mund sich brauchen,  
wenn irgend passend, um zu rauchen.  
Zum vierten ist es kein Verbrechen,  
den Mund zu öffnen, um zu sprechen.  
Zum fünften, wie wir alle wissen,  
so eignet sich der Mund zum Küssen.  
Zum Schluß jedoch, nicht zu vergessen,  
hauptsächlich dient der Mund zum Essen.“*

Wir heben als eine weitere solche Funktion des Mundes das Schmecken hervor, das sich nicht nur in der Zungen-, sondern auch in der Lippenstellung auswirkt.

Und zwar zeigt Elga Brink (X, 3) einen süßen Zug des Mundes. Der Mund ist hier gespitzt, als ob er etwas Süßes oder gar Küsse naschen wollte. Wir haben eine offene Geschmackseinstellung, die auf hingeebenes Gefühl deutet, also wieder auf sympathische Zuwendung.

Dagegen deutet das Kind I, 3 mit seinem sauer verzogenen Mund an, daß es in einen sauren Apfel beißen soll; es will und will doch wieder nicht. So wird der saure Zug bei den vollen, locker geöffneten Lippen zum Ausdruck der Unentschlossenheit. Gesellen sich jedoch zu einem leicht säuerlichen Zug etwas fester geschlossene Lippen, wie bei Lina (IV, 7), so ist dies ein Zeichen, daß ihre Trägerin sich zur Überwindung und Bewältigung der entgegenstehenden unangenehmen Eindrücke und Schwierigkeiten entschlossen hat, und dann wird der saure Mund im Gegenteil zum Ausdruck der Energie und Willenskraft.

Hat aber jemand den bitteren Kelch des Leidens ausgenossen, so zeigt sich an seinen herabgezogenen Mundwinkeln ein bitterer Zug, wie bei dem alten Nansen (*XII, 4*), der in den Schrecken der Kriegs- und Nachkriegsjahre, die er so gut als möglich lindern half, an der europäischen Kultur die tiefste Enttäuschung erlebte.

Komplizierter ist der genießerische Zug des Mundes, der ein Gemisch aus sehr vielerlei Geschmackseinstellungen darstellt und Lebenslust verrät (*Darling IV, 4*).

Betrachten wir noch die Mundwinkel, die abermals auf etwas Neues hinweisen, nämlich auf die Einstellungen zu den eigenen Affekten und Trieben, zu Lust und Unlust. Die Mundwinkel werden vom Willen nicht so gut beherrscht wie etwa die Lippen und sind daher das empfindlichste Seelenbarometer, an dem auch ein verstelltes Gesicht, eine Maske entlarvt werden kann. Doch dies gehört in ein späteres Kapitel und stellt schon eine schwierigere Aufgabe dar. Hier wollen wir nur auf die einfachsten Ausdruckszüge der Mundwinkel hinweisen. Jeder weiß, daß aufwärtsgezogene Mundwinkel eine gehobene Seelenstimmung verraten, abwärtsgezogene eine gedrückte.

Die Bilder Vergine (*IV, 6*) und Brink (*X, 3*) zeigen aufwärtsgerichtete Mundwinkel und weisen auf ein Gefühl der Lust hin, dem auch ihr Lächeln Ausdruck gibt. Beim Lachen (*XI, 3*) erscheinen außerdem die Nasenlippenfalten, die von den Nasenflügeln in einem seitlichen Bogen gegen die Mundwinkel führen, stark vertieft.

Umgekehrt lernten wir abwärtsgerichtete Mundwinkel schon als Begleiterscheinung des bitteren Zuges an Nansen (*XII, 4*) kennen, als Zeichen des Mißmutes und der Unfroheit. Wo sie als Dauersymptom abwärtsgerichtete Furchen in der Verlängerung der Mundwinkel zurücklassen, deuten sie auch in der lächelnden Physiognomie auf leichte Veränderlichkeit, auf den seinen Stimmungen unterworfenen

Menschen, der bald himmelhoch jauchzend, bald zu Tode betrübt ist (*Paganini IX, 5*).

Die seitliche Stellung der Mundwinkel bedeutet demnach eine Gefühlsindifferenz, entweder Gefühlskälte (wie bei dem Massenmörder Peter Kürten, *XVI, 7*) oder Zuwendung der Seele zu anderen als Gefühlsinhalten, also entweder zum Geist (*Lessing VIII, 2*) oder zum Willen. Wenn wir bedenken, daß die seitliche Einstellung der Mundwinkel ursprünglich beim Zähnefletschen entstand, wird es uns nicht wundern, daß ein gewisses Angriffsmoment in den seitlichen Mundwinkeln liegt, oft markiert durch eine kleine senkrechte Falte zu beiden Seiten der Mundwinkel. Daher die Diagnose auf vorwaltenden Willen. Aber auch bei dem Geistesmenschen Lessing deuten diese Fältchen auf den angriffslustigen Kritiker hin. Bei sehr empfindungskräftigen Menschen wie Tom (*XIV, 6*; vgl. die Abwehrstellung der Augen gegen unangenehme Eindrücke und die vollen Lippen), die den Stimmungsmenschen weitgehend ähneln, sind die senkrechten Mundfurchen ein Hinweis darauf, daß ihr Träger seinen Stimmungen doch nicht unterliegt, sondern aus allen Gemütsschwankungen tatkräftig wieder ins Gleichgewicht zu kommen versteht.

So sehen wir, daß den drei Richtungen der Mundwinkel je eine besondere Falte entspricht: der heraufgezogenen die vertiefte Nasenlippenfalte, der seitlichen das senkrechte Fältchen, der herabgezogenen die verlängerte Mundfurchen; und alle drei haben physiognomische Bedeutung und weisen auf bestimmte Charakterzüge hin.

Mit diesen Kenntnissen ausgestattet, kehren wir nunmehr zu unserem ersten Versuchsporträt (*IV, 2*) zurück und werden es jetzt schon mit ganz anderen Augen betrachten. Was läßt sich darüber aussagen?

Die Augen sind, um in unserer Fachsprache, die wir bereits einigermaßen radebrechen können, zu reden, ziemlich

weit offen, nicht scharf abgedeckt und nicht verhängt, zeigen aber immerhin eine leichte Spannung der oberen Lider, herrührend von den nach oben gedrängten Augäpfeln, die unten das Weiße des Auges sehen lassen, so ähnlich wie bei Frau Montessori (*IV*, 8). (Der Leser möge die Bilder jedesmal genau vergleichen!) Unser Modell also, dem Zuversicht und Selbstvertrauen eigen sind, unterhält einen recht guten und sympathischen Kontakt mit der Welt, der allerdings durch einige Umstände etwas gelockert ist. Die Blickrichtung ist ebenso wie die ganze Haltung ein wenig seitlich, hierin der *Fig. IV, 5 (Rosl)* verwandt, bei der wir auf eine gewisse Abgelenktheit von der Welt geschlossen haben, und zwar durch Gefühlswerte, die der gegenwärtigen Wirklichkeit gleichgeachtet werden. Diese Zuwendung zu einer inneren Welt drückt sich auch darin aus, daß unsere Versuchsperson Michaela (*IV*, 2) nicht so entschieden nach außen blickt wie Frau Montessori (*IV*, 8), sondern sich hierin den Figuren *IV, 5 (Rosl)* und *VI, 8 (Carl Löwe)* annähert.

Der Grad der Bewegtheit des Blickes ist eine ruhige Lebhaftigkeit, ähnlich wie bei Lina (*IV*, 7), also nicht die starke Initiative der Frau Montessori ausdrückend, aber auch nicht die Planlosigkeit Darlings (*IV*, 4). Wir haben es mit einem ruhigen und festen Charakter zu tun, der sich in seiner Welt zurechtgefunden hat und durchaus in sie eingliedert ist, obwohl zu dieser Welt die äußeren Werte nicht mehr genügen, sondern starke innere Werte dazugesetreten sind.

Was die Mundstellungen anlangt, so sind die Lippen unserer Vergleichsperson eher schmal zu nennen, wie bei Frau Montessori, und deuten also auf einen willensstarken Menschen, um so mehr, als auch der Lippenschluß ziemlich energisch ist, wie bei dem Mädchen Lina (*IV*, 7), auch in diesen beiden Stücken das rechte Gegenbild zu Darling (*IV*, 4) mit ihren vollen, geöffneten Lippen.

Wie die Gemischtheit der Geschmackseinstellung zeigt,

haben wir es ferner in Michaela (IV, 2) mit einer Frau zu tun, die die Welt, in der sie sich eingerichtet hat, gar wohl nach ihrem positiven Werte zu schätzen versteht. Doch ist dieses Geschmacksgemisch eher verwandt dem der Fig. IV, 7 (mit welcher die Lippen übrigens jenen leicht säuerlichen Beigeschmack teilen, der oft eine Begleiterscheinung der Willensstärke ist, die Schwierigkeiten entschlossen bewältigt) und eher verwandt auch dem der Fig. IV, 8 (*Frau Montessori*) als dem Darlings (IV, 4), wo dieses Geschmacksgemisch mehr sinnlicher Natur ist. Unser Modell Michaela (IV, 2) versteht also wohl zu genießen, aber sie wird sich nicht vom Genuß überwältigen und von einem gesteckten Ziel, also von ihrer Pflicht, ablenken lassen.

Von dieser Festigkeit Gefühlswerten gegenüber, denen sie übrigens, wie die gewisse Lockerung des Kontaktes mit der Wirklichkeit beweist, durchaus nicht unzugänglich ist, zeugt auch die seitliche Richtung der Mundwinkel; sogar die Andeutung senkrechter Furchen zu deren beiden Seiten fehlt nicht, und hierin wird unsere Modellgestalt wieder der ihr im übrigen (z. B. was die Fülle der Lippen anlangt) so entgegengesetzten Toms (XIV, 6) angenähert. Abermals sehen wir einen Menschen vor uns, der, durch seine besonnene Willenseinstellung ohnehin vor starken Stimmungsschwankungen geschützt, auch aus unglücklichen Situationen doch immer wieder das seelische Gleichgewicht zurückgewinnt.

Erinnern wir uns an die Bedingungen, die ein ehrlicher und zuverlässiger Mensch erfüllen muß, so sehen wir, daß ein großer Teil hier verwirklicht ist. Auf Willensstärke deuten die Spannung der oberen Augenlider, die schmalen geschlossenen Lippen mit der Beimischung eines säuerlichen Zuges und die seitlichgerichteten Mundwinkel mit den kleinen senkrechten Grübchen. Auf Widerstandskraft die Ruhe und Festigkeit des Blicks sowie die Mäßigung des Geschmacksgemisches im Zuge des Mundes. Auch der Kontakt

mit Welt und Menschen ist vorhanden, nur tritt er mit der erstarkenden Persönlichkeit, die auch etwas für sich beansprucht, in Wettbewerb. Wir haben es nicht mit einer Pflichtmaschine zu tun, sondern mit einem selbständig wertenden Menschen, der auch Pflichten gegen sich selbst kennt, was aber seine Treue und Verlässlichkeit durchaus nicht einschränken muß. Hier zeigt sich uns der Weg zu Kompliziertheiten, denen unsere kleine Musteranalyse noch nicht gewachsen zu sein braucht.

Doch ein Blick auf Michaela IV, 1, die dieselbe Person wie IV, 2, nur um zehn Jahre jünger zeigt (mit 25 statt mit 35 Jahren) gibt uns sogleich näheren Aufschluß und zugleich ein gutes Beispiel dafür, wie wichtig es ist, die Charakterdeutung einer Person nicht nach einem einzigen Bild vorzunehmen. Auf diesem früheren Bilde fehlt nämlich noch zum größten Teil jene starke persönliche Gefühlsbeimengung. Wir wissen jetzt zu würdigen, was es heißt, daß bei völliger Zuwendung zum Betrachter die Augen eine ganz ruhige und doch kräftige Kontaktstellung zeigen. Die Mundwinkel sind noch entschiedener seitlich gerichtet als bei IV, 2. Das Geschmacksgemisch des Mundes ist noch strenger und fast herb zu nennen. In der schlichten Einfachheit dieser Gestalt, die uns zu der bei IV, 2 vorhandenen Willensstärke und Widerstandskraft nunmehr auch Wirklichkeitssinn und Kontakt ohne jede Lockerung hinzufügt, bietet sich uns ein Musterbild jener unbedingten Zuverlässigkeit, die das Merkmal eines durch und durch reinlichen Charakters ist. Eine Einfachheit, die dieses Gesicht für eine Musteranalyse so geeignet und verlockend erscheinen ließ.

Wir haben hier ein Hilfsmittel angewandt, das sich uns später als eines der mächtigsten erweisen wird: die vergleichende Physiognomik. Ähnliche Gesichter wurden nebeneinander gestellt, gleichartige Züge verdeutlichten sich auf diese Weise, verschiedene fielen um so lebhafter

auseinander. Beim Vergleich von IV, 2 mit IV, 1 wird der Gefühlseinschlag von IV, 2 noch deutlicher, als wenn wir IV, 2 ganz getrennt für sich betrachteten. Noch auffälliger wird dies durch die Hinzuziehung eines dritten Bildes Michaelas (IV, 3), das ebenfalls einen Gefühlseinschlag, aber nach der entgegengesetzten Richtung, zu unserer Reihe hinzufügt. Ist IV, 2 mit ihren aufwärtsgerichteten Augen und Mundwinkeln (daß auch diese ein wenig nach oben streben, wird uns überhaupt erst durch den Vergleich gut sichtbar) mehr offen eingestellt, so nähert sich IV, 3 mehr der verhängten Einstellung und erscheint mit gesenktem Blick und Mundwinkeln wie in betäubten Schatten getaucht.

Verwenden wir nun die vergleichende Methode bei ganz verschiedenen Gesichtern, so daß die Kontraste einander gegenseitig verdeutlichen! Welch charakteristischer Unterschied, wenn wir die beiden Köpfe Michaela (IV, 2) und Darling (IV, 4) oder gar IV, 1 und IV, 4 nebeneinander halten! Dort der Willensmensch, hier der Empfindungs- und Gefühlsmensch. In ihrer lebenswürdigen Aufgeschlossenheit und ziellosen Flatterhaftigkeit, die sich jedem Eindruck gern hingibt, gleicht Darling (IV, 4) einem naschenden Schmetterling, Michaela (IV, 1) in ihrer ernsten Zielgerichtetheit aber eher einem Vogel, der sich treu sein Nest gebaut hat. Ja, wenn wir in beide Gestalten mit unseren Kombinationen noch tiefer eindringen und das beiderseitige Spiel der Willens- und Gefühlseinstellungen noch weiter verfolgten, so würden uns gar bald ähnliche Aufschlüsse über das Liebesleben der beiden Trägerinnen werden. Doch tun wir besser, hier abzubrechen und solche Betrachtungen einem späteren Zeitpunkt vorzubehalten, in dem wir die Analyse eingehender gestalten können.

Für diesmal war es nur unsere Absicht, in die Rich-

tung zu weisen, in der unsere Betrachtung sich bewegen wird. Wir werden zugeben müssen, daß wir jetzt unserem Modellkopf schon mit wesentlich tieferem Verständnis gegenüberstehen als zu Anfang unseres Versuches. Unser ABC-Buch im Geiste schwingend, werden wir schon jetzt von dem einen oder anderen Bekannten oder Unbekannten, dem wir auf der Straße begegnen, sagen können: der blickt empfänglich in die Welt hinaus, der hat einen starken Willen, ganz wie das Schulkind mit dem A-Wagen.

Wir haben uns ein beliebiges Porträt vorgelegt und hierauf eine Anzahl von Vergleichsköpfen untersucht, vorwiegend nach der Einstellung ihrer Augen und ihrer Mundpartien, und wir waren bemüht, in den einfachen Fällen, die wir für unseren Zweck auswählten, noch mit dem Vokabelschatz unseres täglichen Lebens und mit der Methode der natürlichen Einfühlung die Bedeutung aller dieser Ausdruckszüge zu erraten. Wir machten hiebei die überraschende und willkommene Entdeckung, daß unser Modell mit dem einen Vergleichskopf die Öffnungstellung der Augen, mit dem anderen den Grad der Bewegtheit des Blickes, mit dem dritten die Einstellung der Lippen, mit dem vierten die der Mundwinkel gemeinsam hatte. Und da wir die Bedeutung dieser Ausdruckszüge aus den charakteristischen Vergleichsköpfen leicht ersehen konnten, vermochten wir nunmehr aus den so gedeuteten Bestandteilen den Charakter unseres Modells wieder zusammensetzen und aufzubauen.

So verfährt die Ausdrucksphysiognomik. Die Ausbeute, die uns diese erste Rohdeutung geliefert hat, wird, dies dürfte uns nun wohl einleuchtend sein, um ein Vielfaches übertroffen werden, wenn wir in unser Verfahren System gebracht haben. Indem wir die Ausdruckseinstellungen aller Gesichtspartien eingehend besprechen, wollen wir mit der Zeit dazu gelangen, möglichst reichhaltige Ta-



bellens herauszuarbeiten, die, ähnlich wie in der Handschriftendeutung, auf deren Verhältnis zur Physiognomik wir an geeigneter Stelle zu sprechen kommen, dazu dienen sollen, gleichsam den Vielklang jeder Physiognomie in seine Einzeltöne zu zerlegen und diese auf ihre Bedeutung hin zu untersuchen. Zahlreich werden die Schwierigkeiten sein, die uns auf unserem Wege begegnen. Aber die Bewältigung jeder einzelnen von ihnen wird unsere Einsicht vertiefen und die Geduld des Lesers reichlich lohnen, der mit uns nunmehr auf einen längeren Feldzug auszieht, gegen Freunde und Feinde, die sich im Lebenskrieg hinter allen möglichen Verschanzungen und maskierten Außenwerken verbergen. Wir ziehen aus, hinter der menschlichen Physiognomie den Charakter aufzuspüren.

## 2. Kapitel:

### HISTORISCHER ÜBERBLICK DIE PHYSIOGNOMIKER UND DIE AUSDRUCKS- FORSCHER

#### *Aristoteles und Porta*

Nun wir einen ersten Einblick gewonnen haben in das moderne Verfahren der Physiognomik, werden wir mit besserem Verständnis ihrer geschichtlichen Entwicklung folgen, an deren Ursprung notwendigerweise ein Irrtum stehen mußte, der dem ganzen altertümlichen Denken eigen ist: der Irrtum der magischen Denkweise. Der magisch Denkende sagt: Mit wem ich auch nur äußerliche Merkmale gemein habe, mit dessen Natur ist doch die meine durch ein tieferes Band verbunden. Was für uns nur mehr ein Spiel mit Symbolen ist, hält er für einen

wirklichen Zusammenhang. Eine solche Verwechslung auf Grund rein äußerlicher Ähnlichkeiten beging der Vater aller physiognomischen Wissenschaft, Aristoteles. Wenn ein Mensch die rauhe Behaarung eines Löwen hat, wird er auch mutig sein wie ein Löwe; wenn er schlichtes Haar hat wie das sanftwollige Schaf, wird er auch dessen sanftes Gemüt teilen.

Aber trotz so handgreiflicher Irrtümer konnte sich eine solche Lehre Jahrhunderte hindurch erhalten in Zeiten, die eben nicht gewohnt waren, ihr Denken an der Wirklichkeit zu überprüfen. Und so finden wir die aristotelische Idee im wesentlichen wieder in dem 1583 erschienenen Werk „Von der menschlichen Physiognomie“ des Giambattista della Porta. In den Holzschnitten stellt er Paare von je einem Tier- und einem Menschenkopf zusammen, die irgend eine beiläufige Ähnlichkeit der Grundform besitzen. Wir geben die Abbildung eines „Schafmenschen“ nach Porta nebenstehend wieder (*Fig. 1*).

Der Fehler dieser alten Physiognomiker war, daß sie nur die angeborene Körperform und auch von ihr nur die starre Oberfläche sahen, und nicht den Ausdruck, ähnlich wie dem unreifen Geschmack die schönen Bilder, und dem jungen Menschen die schönen Gesichter und nicht die ausdrucksvollsten am besten gefallen. So dürfen wir auch die Schönheitstrunkenheit der Antike auffassen. Nicht nur dem Aristoteles, der ganzen Antike bedeutete der Ausdruck weniger als die Form. Das Ziel griechischer Kunst war die reine Form des Körperlichen und der seelische Ausdruck durfte nur ein schönes Gesicht verschönen. Das Christentum suchte Seelenwelten jenseits der Körperwelt. Hatte die griechische Kunst die in ihrer reinen Idee aufgefaßte Natur dargestellt, so suchten die christlichen Künstler das Übernatürliche, das Geistige darzustellen, die Seele selbst; die aber



### 1. Schaf und Schafmensch

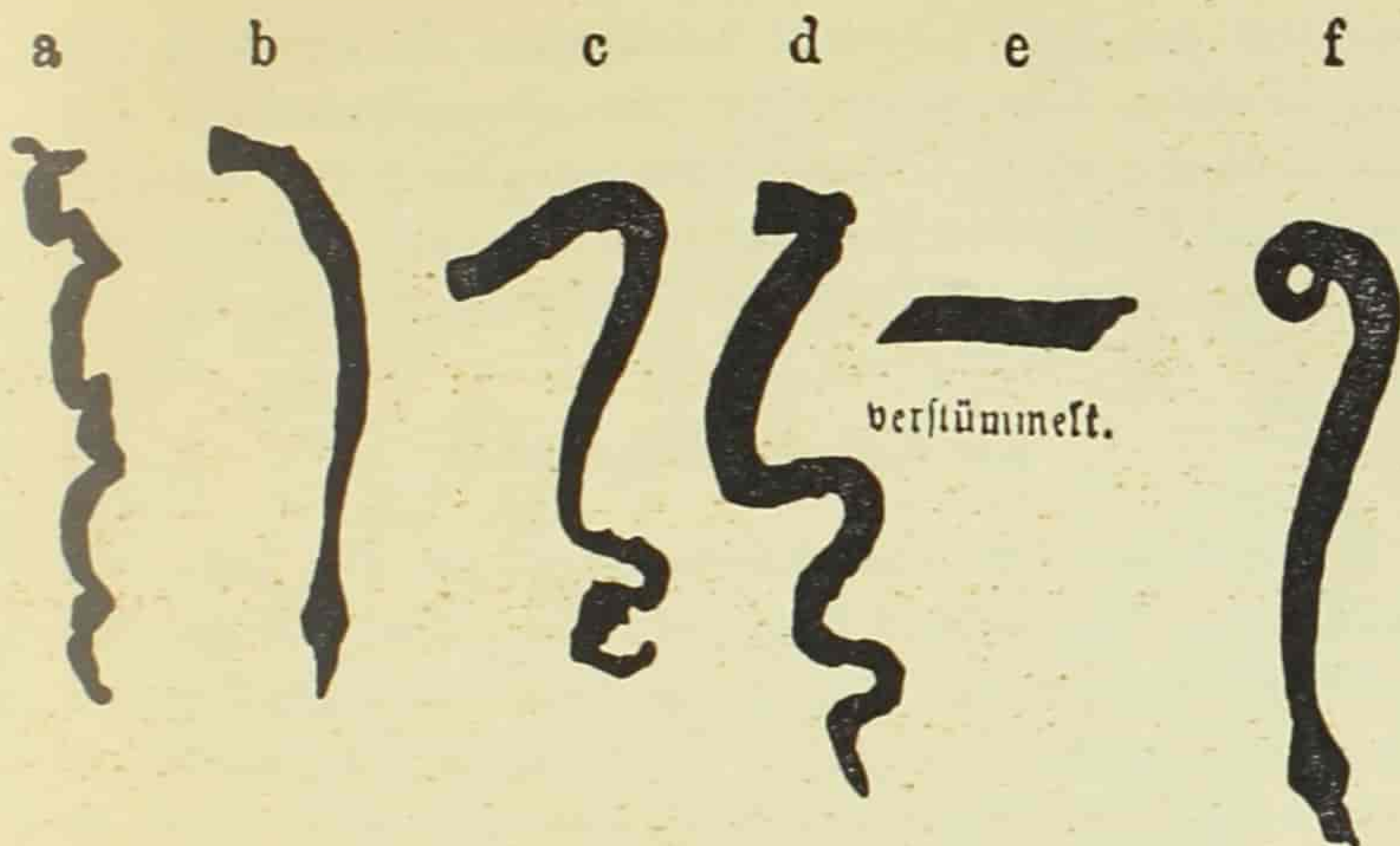
Nach J. B. Porta

verkörpert sich nur und ist nur darstellbar im Ausdruck des menschlichen Gesichts. Die Kunst der Gotik und der Vorrenaissance sind erfüllt von der Gewalt des Ausdrucks. Er erscheint uns mächtiger als die Form, denn er vermag das Häßliche zu verschönen. Was die Denker noch nicht wußten, verstand die Kunst sehr wohl, daß der Zusammenhang zwischen Körper und Seele sich nur aus dem lebendigen Ausdruck erschließen läßt und niemals durch den Vergleich der körperlichen Formen, wie Aristoteles und Porta es versuchten.

### *Lavater und Lichtenberg*

So ausdrucks erfüllt Leben und Kunst auch in späteren Zeiten waren, so blieb doch das Wesen des Ausdrucks der begrifflichen Erfassung noch lange verborgen. Selbst den geborenen Menschenkennern war es ein Geheimnis, das sie nicht logisch durchdringen konnten. Einer von

ihnen war Lavater, ein Zeitgenosse des jüngeren Goethe, und indem sich zum erstenmal ein Menschenkenner bemühte, eine Formel für seine Intuitionen zu finden, wurde er der Stammvater der heutigen Physiognomik. Noch waren seine Fassungen unbeholfen: Beschreibung und Deutung fließen bei ihm ineinander, wie auch schon bei Porta. Mit einer „heiteren Stirn“ wissen wir in der Ausdruckslehre nichts anzufangen. „Heiter“ ist keine Beschreibung in unserem Sinne; sie muß nüchtern sein und wenigstens prinzipiell Messungen in Raum und Zeit gestatten. Nur die Seele ist heiter. Immerhin war Lavater imstande, auch den komplizierteren Ausdruck einer Physiognomie nach einem vorliegenden Porträt in Worte zu fassen und mehr zu erraten als die einfachsten, elementarsten Ausdruckszüge. Weil er aber den Anspruch erhob, nicht nur intuitiv erraten, sondern beschrieben und gleichzeitig auch gültige Beweise geliefert zu haben, verscherzte er sich den Beifall von Geistern, die anfänglich großes Interesse für seine Arbeit und seine Porträtsammlung gezeigt hatten (so Goethes, der an Lavaters „Physiognomischen Fragmenten“ mitgearbeitet hatte) und forderte die heftige Kritik anderer heraus, so die Lichtenbergs. Dieser formulierte zum erstenmal scharf den Unterschied zwischen „Physiognomik“, der Lehre von der Körperform, und „Pathognomik“, der Lehre vom Ausdruck, in seiner kleinen Schrift „Über die Physiognomik wider die Physiognomen“ (erschieden in seinen „Vermischten Schriften“, ebenso wie das „Fragment von den Schwänzen“, das die Lavatersche Physiognomik derb verspottet und aus dem wir nebenstehend in Fig. 2 eine satirische Karikatur mit dem begleitenden Text wiedergeben). Das griechische Wort „Pathos“ heißt Leiden, und so versteht Lichtenberg den Ausdruck als die Körperform im Zustand des Erleidens; er ist nichts willkürlich Hervorzurufendes, sondern



a) Schwach arbeitende Thatkraft; b) physischer und moralischer Speck; c) unverständlich, entweder monströs oder Himmelsfunken lodender Keim vom Wanderer zertreten; d) vermuthlich verzeichnet, sonst blendender, auf-fahrender Eberblitz; f) Kraft mit Speck verthatloset.\*)

2. Einige Silhouetten von unbekanntem meist thatlosen Schweinen  
Nach G. Chr. Lichtenberg

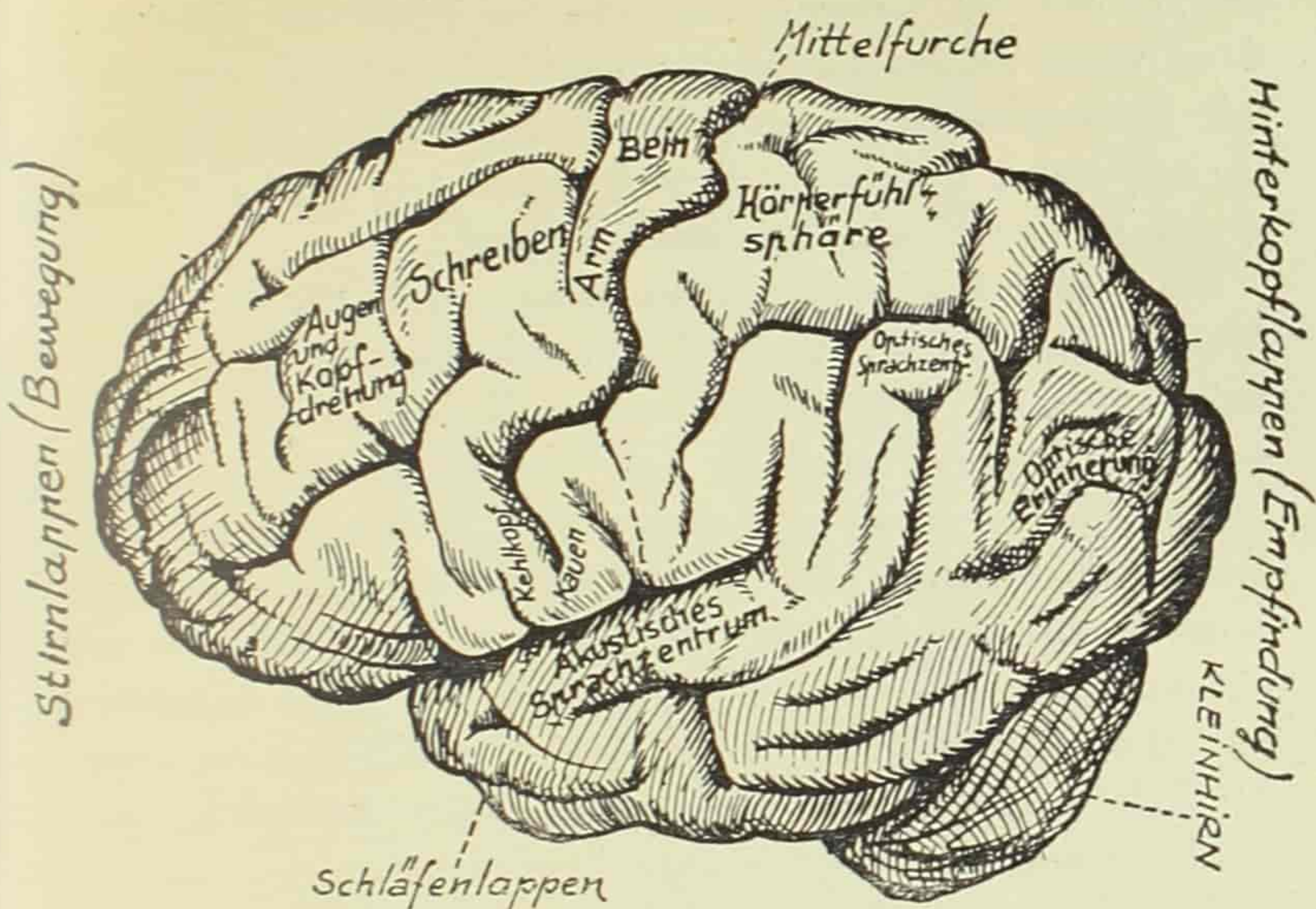
etwas, was der Mensch über sich ergehen läßt. Wir wissen schon aus unserer Einleitung, daß diese Formulierung nicht ganz richtig ist, denn tatsächlich ist der Ausdruck ein Kompromißgebilde von Empfindung und Gefühl auf der einen und dem Willen auf der anderen Seite; wir wissen, daß die Ausdrucksform des Willens ein Verschließen der Sinnesöffnungen ist. Lichtenberg wollte aber mit seiner Bezeichnung betonen, daß aller Ausdruck nur erzeugt werde in der Bewegtheit, in der Funktion des Körperlichen; daß die Ausdrucksbewegung auf die angeborene Form zurückwirkt und sie in einem solchen Maß bereichert, daß diese in ihrem „alten Adam“ fast gänzlich verschwinden kann vor ihrer „Neugeburt im Geiste“. Gewiß wäre es falsch, nun der angeborenen Kör-

\*) Scherzhaft für: durch Thatlosigkeit vertan.

perform gar kein Gewicht beizulegen, da sie doch mit angeborenen Charakterzügen in physiologischem Zusammenhang steht. Dieser Zusammenhang von Körperform und Charakter hat aber erst in einem viel späteren Zeitpunkt seine methodische Behandlung erfahren.

### *Die Gallsche Schädellehre*

Einer dieser Zusammenhänge wurde um das Jahr 1800 herum von Franz Josef Gall gefunden. Erst seit ihm begriff man endgültig, daß die geistigen Fähigkeiten des Menschen im Gehirn „ihren Sitz“ haben, was bis dahin keineswegs eine Binsenwahrheit gewesen war. Noch in den Memoiren Casanovas können wir lesen, daß das Gehirn gleichsam eine Drüse ist, die im allgemeinen Säftestrom des Blutkreislaufs, aber auch des Samenergusses eine gewisse Rolle spielt. Gall ordnete nicht nur das Gehirn der Seele zu, sondern sogar jeder seelischen Fähigkeit eine bestimmte Stelle des Gehirns. Damit ging er nicht fehl, denn wir wissen heute, daß die Großhirnrinde tatsächlich in ihrer Vorderseite den Bewegungs-, in ihrer Hinterseite den Sinnesorganen in allen Einzelheiten zugeordnet ist und daß auch die höheren seelischen Funktionen ihre Steuerungscentren in gewissen Feldern der Großhirnrinde besitzen (*Fig. 3*), die uns unter dem Mikroskop ihre mannigfaltige Feinstruktur zeigen. Auch hier aber stellte sich Gall den Zusammenhang zu einfach vor und beging eben jenen Fehler, der als typisch schon zu allem Anfang von uns erwähnt wurde: er glaubte, schon etwa an gewissen Erhöhungen, in der Gestaltung jedes Fleckchens der sich der Hirnoberfläche anschmiegenden Schädelkapsel Kennzeichen für sehr komplizierte Charaktereigenschaften, wie Kindesliebe, Freiheitssinn usw. zu erblicken (*Fig. 4*). Dadurch bot er zwar der



### 3. Die Felder der Großhirnrinde

Nach Rauber-Kopsch

Volksphantasie so greifbare Anhaltspunkte, daß die Gallische Schädellehre, die „Phrenologie“, in weitesten Kreisen populär wurde; zugleich aber hatte ihn seine eigene Phantasie vom exakten Wege weit weggeführt.

### Charles Bell

Weitaus richtiger und fruchtbarer erfaßte ein Zeitgenosse Galls den Zusammenhang zwischen Seele und Körper: der Engländer Charles Bell. Ihm verdankt die Nervenphysiologie umwälzende Entdeckungen, und nicht als letzte die, daß die mimische Muskulatur des Gesichts von einem der Hirnnerven, und zwar dem siebenten, dem Nervus facialis oder Gesichtsnerven gesteuert wird, der seine Ausläufer zu allen mimischen Muskeln sendet (*Fig. 5*). Seine Funktion

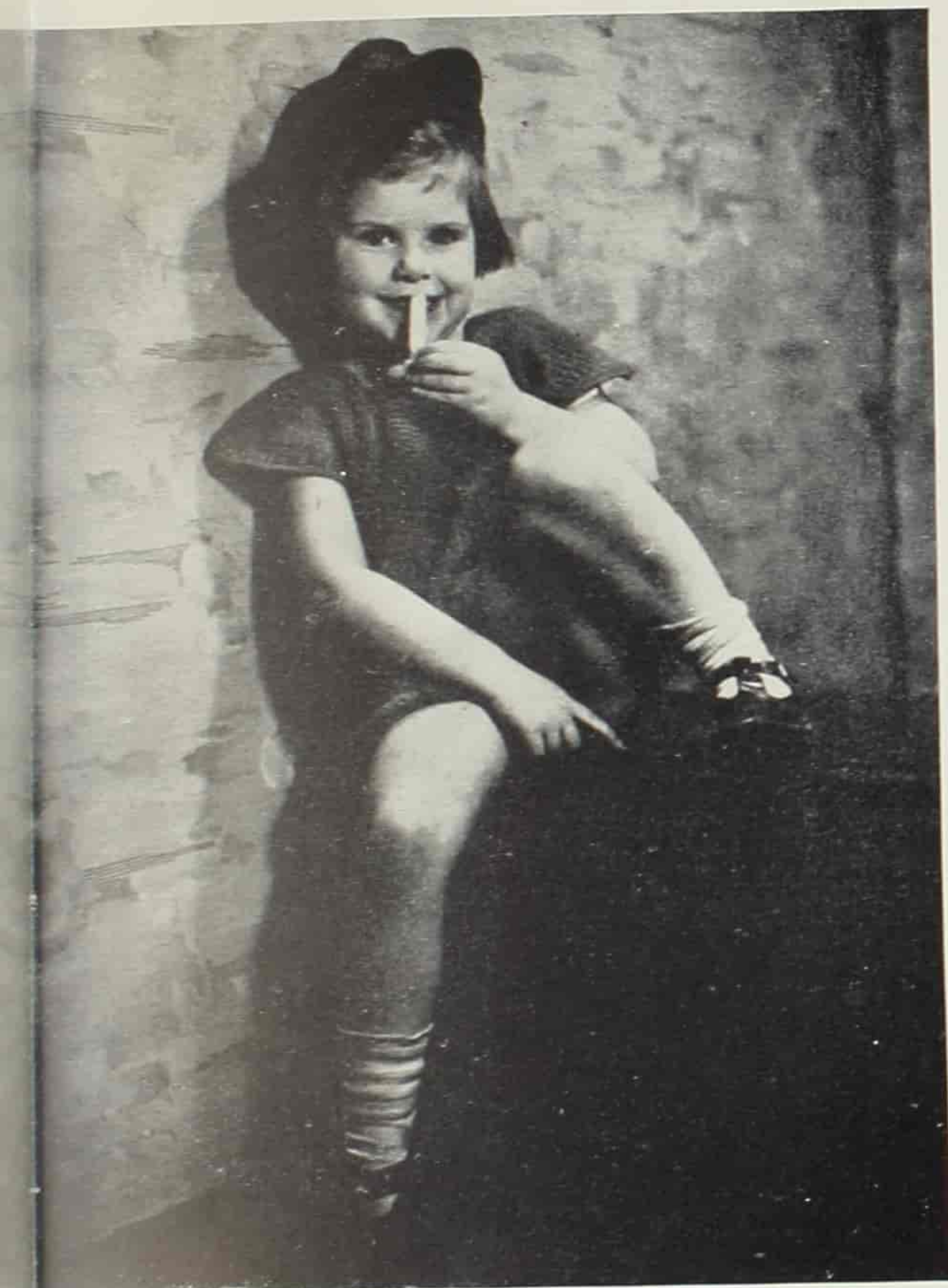
im Dienste des Gesichtsausdrucks ist leicht zu beweisen, denn wenn er durchschnitten wird, bleiben alle von ihm mit Nervenfasern versorgten Gesichtspartien ausdruckslos und starr; wieder ein Beweis dafür, wie sehr der Ausdruck in der Bewegung lebt und webt.

Ein noch stärkeres Interesse beansprucht die mimische Muskulatur (*Fig. 9*). Unter der Gesichtshaut liegende Muskeln sind es, mit ihrem einen Ende an Knochen entspringend, mit dem anderen aber an den Weichteilen der Sinnesöffnungen des Gesichtes angreifend, welche durch ihre Zusammenziehung jene Bewegungen des Gesichtes erzeugen, die wir Ausdrucksbewegungen nennen. Das ist ein Vorgang, den wir durch die Hülle der Haut unmittelbar anschaulich wahrnehmen, und deshalb spielen diese Muskeln auch in der Beschreibung des Ausdrucks die denkbar wichtigste Rolle. Ihre Ausdrucksfunktion ist wie die des Nervus facialis geschildert in Bells wundervollem Buch über den Ausdruck: „*The Anatomy and Physiology of Expression*“ (Die Anatomie und Physiologie des Ausdrucks), das, mit schönen Zeichnungen von Bells eigener Hand geschmückt, bereits eine vollständige, wenn auch nicht durchaus stichhältige Theorie des Ausdrucks gibt. Merkwürdig genug, daß dieses schöne Buch bis heute nicht ins Deutsche übersetzt ist.

*Johann Jakob Engel*

Von Bell war der entscheidende Schritt getan worden. Er untersuchte nicht wie Gall die starr gegebene Körperform, sondern, wie Lichtenberg gefordert hatte, die bewegte Form, den Ausdruck, der sich der plastischen und elastischen Muskulatur bedienen muß. Immerhin, der Schritt wird auch hier von der anatomisch-physiologisch zergliederten Leiblichkeit aus getan.





1. Kleine Raucherin (Nach dem „Strand“)



2. Baby (Photo F. Andree)



3. Unentschlossen (Photo J. Schlofar)

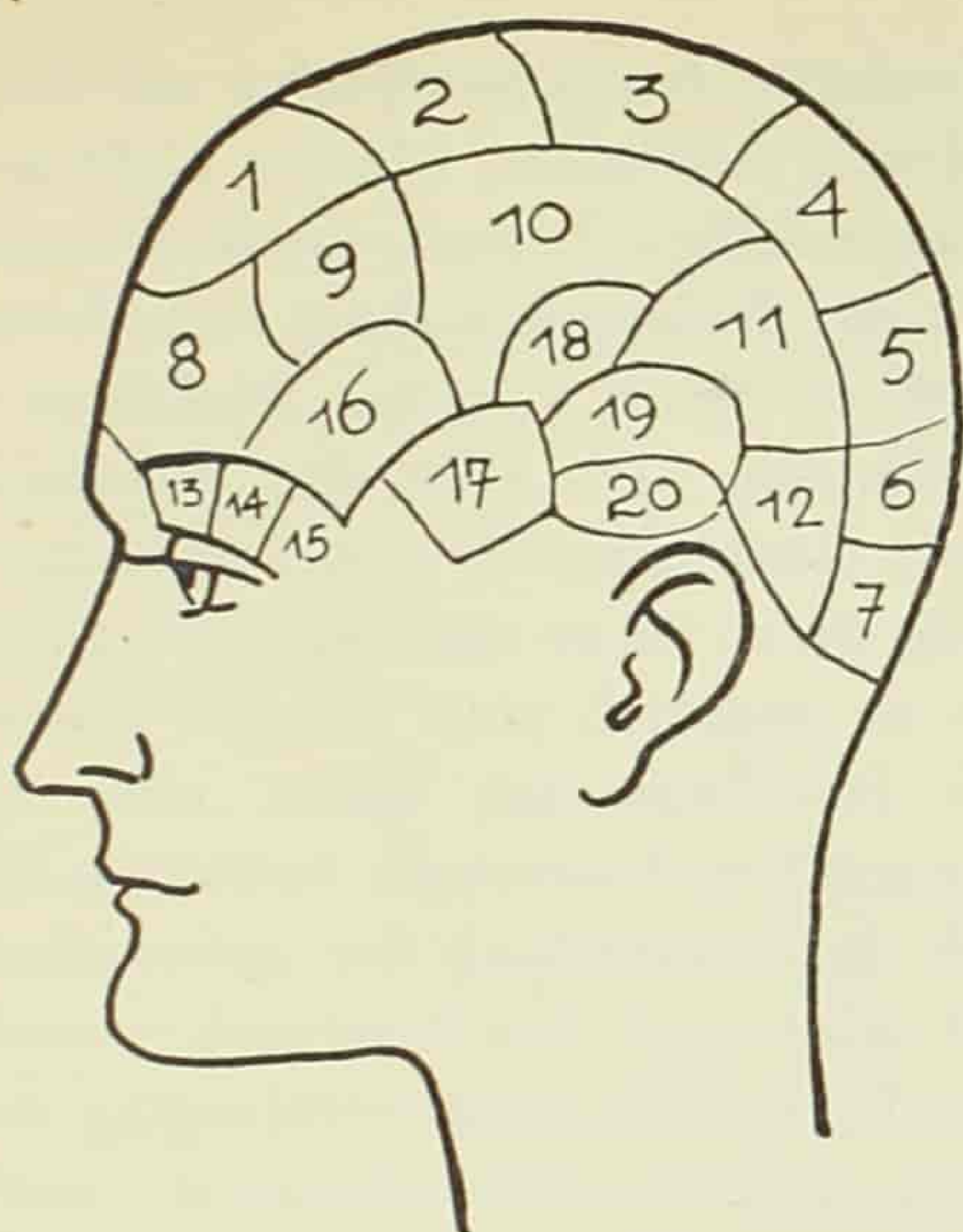


4. Großes Leid (Photo König)



5. Schwere Aufgabe (Photo Fritzek)





#### 4. Charakterfelder am Schädel (nach Gall)

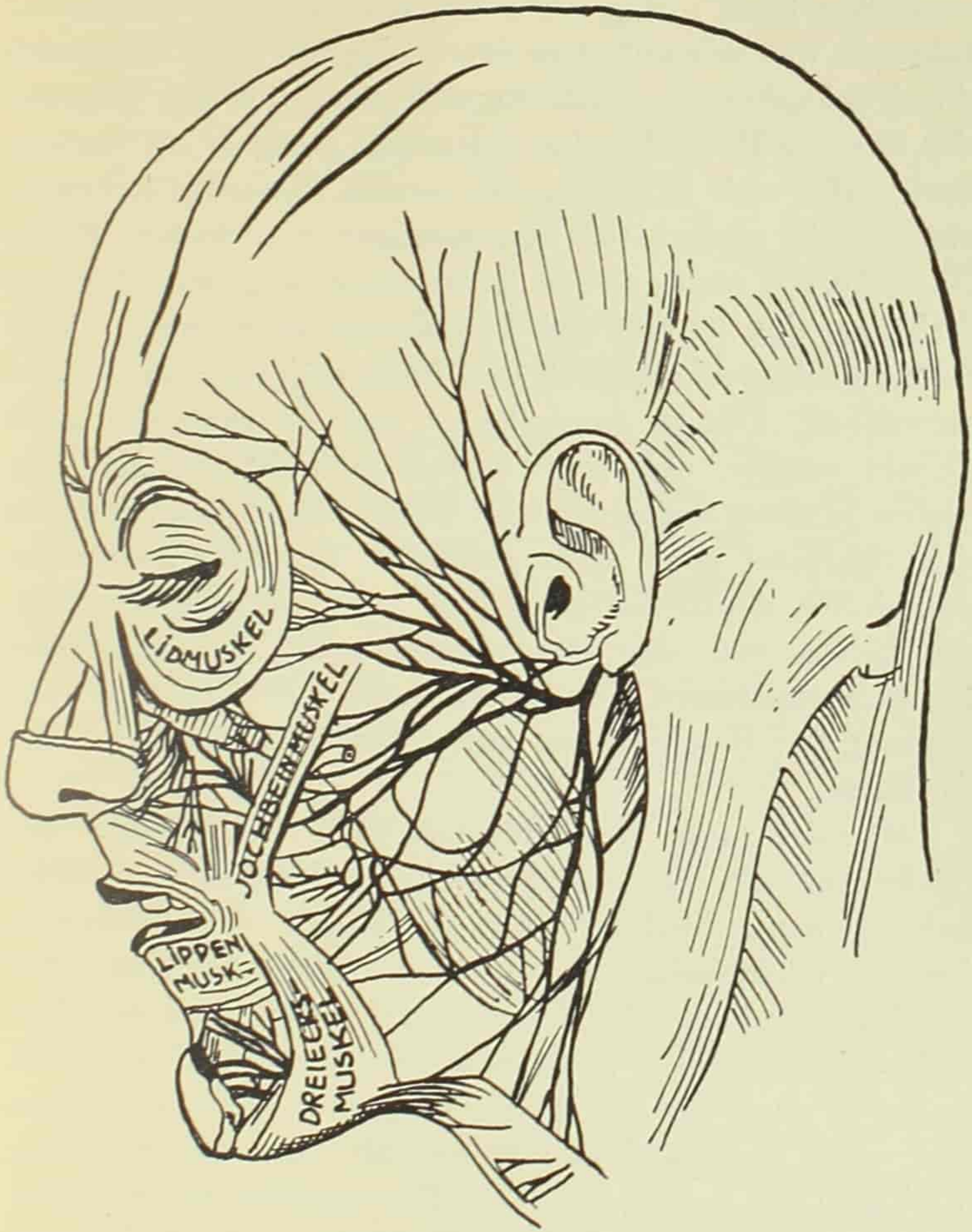
1. Denkvermögen; 2 Wohlwollen; 3. Ehrfurcht; 4. Gewissenhaftigkeit;  
 5. Ruhmsucht; 6. Nächstenliebe; 7. Liebe; 8. Geist; 9. Frohsinn; 10. Idealer  
 Sinn; 11. Vorsicht; 12. Kampflust; 13. Farbensinn; 14. Ordnungssinn; 15. Zah-  
 lensinn; 16. Musikalität; 17. Schaffenstrieb; 18. Begehren; 19. Verschwiegen-  
 heit; 20. Zerstörungstrieb.

Einen völlig entgegengesetzten und doch ebenso wichtigen Weg hatte schon vor Bell, noch im 18. Jahrhundert, ein Schriftsteller namens J. J. Engel gewiesen, der dem Ausdruck von der Seite seiner lebendigen Erscheinungsformen her beizukommen suchte. Denn Engel kam es von vornherein nicht auf Charakter und Physiognomie, sondern auf die momentane Seelenstimmung und ihren Ausdruck an — „Ideen zu einer Mimik“ heißt sein Buch —, also auf etwas Flüchtiges und Bewegliches, das zunächst nicht auf dauernde körperliche Grundlagen verwies, sondern einen lebendig anschauenden Geist zur Sichtung und Ordnung der gewaltigen Erscheinungsmannigfaltigkeit selbst einlud.

Engel beobachtete den Schauspieler auf der Bühne. Er sah ihn Ausdruck darstellen, wie ihn nicht nur der Charakter der dargestellten Person, sondern auch die lebendige Situation der Bühnenhandlung erforderte. In dieser Situation hatte er einen zweiten, wichtigen Faktor des Ausdrucks gefunden. Ist also der Ausdruck einerseits ein Zeichen, ein Anzeichen für das, was in der Seele eines Menschen vorgeht, so ist er andererseits ein solches Zeichen nur, insofern er zugleich eine aus der Situation heraus verständliche Handlung ist, selbst eine Teilhandlung innerhalb der großen, dramatisch bewegten Bühnenhandlung. Je nach der Einstellung der agierenden Person zu ihrer Umwelt wird auch der Ausdruck verschieden sein. Wir erkennen hier die erste Formulierung der uns nicht mehr fremden Ausdruckseinstellungen: der sympathischen Zuwendung, der Angriff-Abwehrstellung und der Fluchtstellung. Durch diesen glücklichen Griff ist uns Engel näher gerückt als alle bisher genannten Bahnbrecher der Ausdruckslehre: er ist der erste Ausdrucksphysiognomiker. Freilich, von der Inangriffnahme des Problems nach unserer Art, der systematischen Beschreibung und Deutung der Ausdruckszüge war Engel noch weit entfernt. Aber es mußten erst einmal diese Bezugswendungen, wie sie Bühler genannt hat, überhaupt unterschieden und festgestellt werden, ehe man darangehen konnte, nun an den einzelnen Gesichtspartien objektiv beschreibbare Kennzeichen für sie aufzufinden.

### *Theodor Piderit*

Den ersten Schritt vom Verhalten zurück zur anatomischen Beschreibung der einzelnen Gesichtspartien vollzog Theodor Piderit, ein deutscher Arzt, und zwar wie Bell Arzt, Kunstkenner und Zeichner zugleich, Verfasser

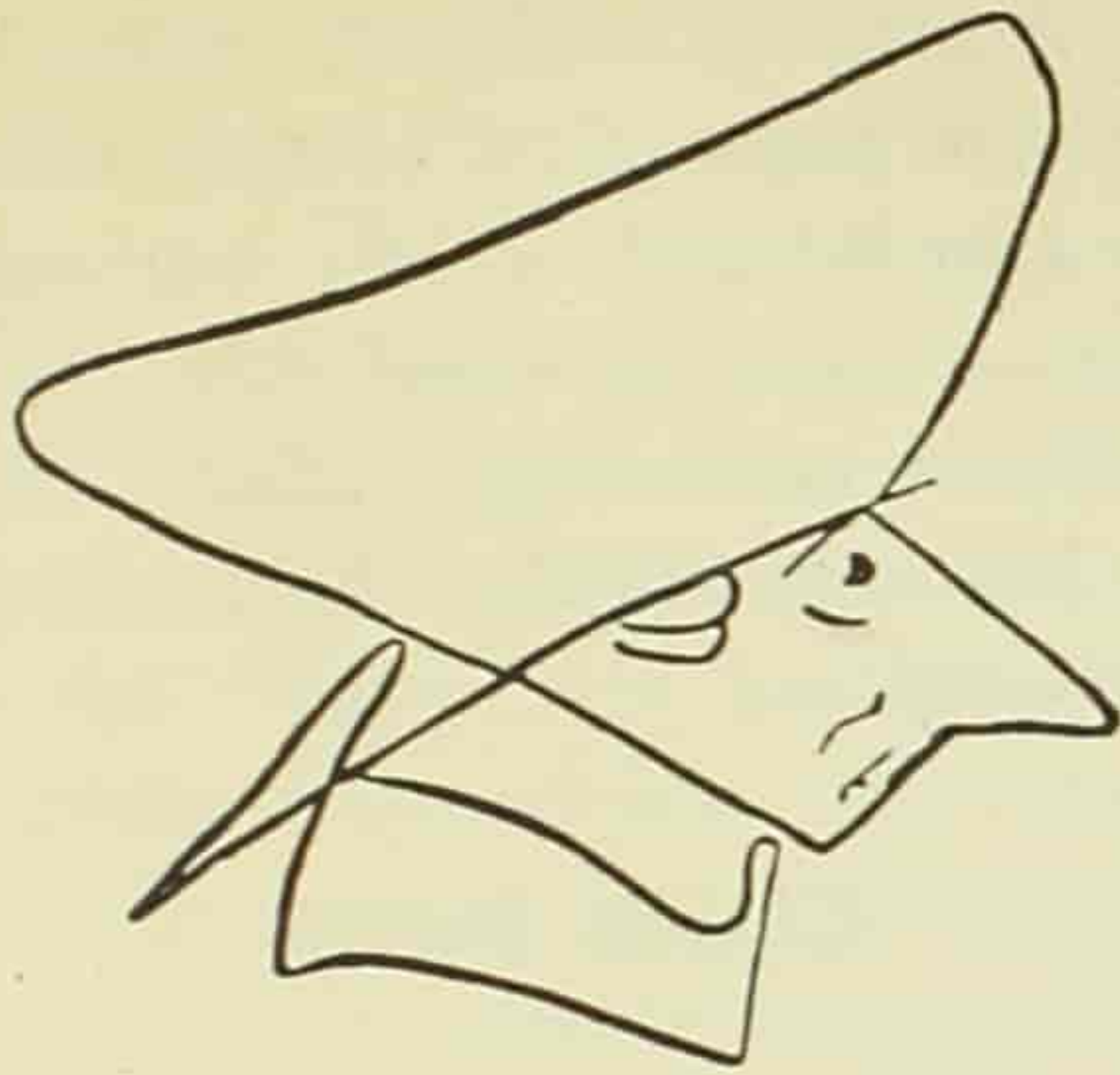


5. Verästelungen des Gesichtsnerven (Nervus facialis)

Nach Rauber-Kopsch

eines schönen, von ihm selbst illustrierten Buches über den Ausdruck: „Mimik und Physiognomik“. Hier finden wir zum erstenmal Kapitel wie „Der offene Blick“, „Der versteckte Blick“, „Der süße Zug des Mundes“. Piderit tat faktisch, was wir selber zu tun im Begriff sind, er betrieb Ausdrucksphysiognomik. Er war eigentlich der Begründer unserer Methode, aber allerdings stand er am Anfang und mußte sich begnügen, die ersten Elemente sicherzustellen, die einfachsten Einstellungen von Augen, Stirn, Nase, Mund; vieles davon ist unvollständig, manches anfechtbar, das ist für den Erschließer eines neuen Verfahrens selbstverständlich und kann sein Verdienst nicht schmälern. Um so sonderbarer, daß er zunächst nicht Schule machte, daß sein Verfahren nicht sogleich von vielen Jüngern weitergebildet wurde. Es ist klar, er hatte den Schlüssel noch nicht gefunden, der hier genau gepaßt hätte, deutlicher gesagt, er verstand es noch nicht, die Lehre von den Bezugswendungen, von den drei Haupteinstellungen des Individuums zur Umwelt, konsequent zur Beschreibung der Ausdrucksmerkmale auszunützen.

Dafür ist diese Beschreibung nicht die einzige Bereicherung, die die Ausdruckslehre Piderit zu verdanken hat. Er unterschied zwischen der Mimik, den flüchtigen, jeweils wechselnden, momentanen Ausdruckszügen, und der Physiognomie, der Gesamtheit der Dauerspuren gewohnheitsmäßiger Ausdruckseinstellungen. Zugleich warnt er auch vor der Beurteilung nach der Körperform und weist z. B. auf den Mißbrauch hin, der mit dem Merkmal der hohen Stirn als Kennzeichen bedeutender Geister getrieben wird. Piderit führte als Gegenbeispiel Friedrich den Großen an (*III*, 3 und *Fig. 6*), der nicht nur eine fliehende Stirn, sondern auch ein zurücktretendes Kinn hatte, ein rechtes „Winkelprofil“ im Sinne der mo-



6. Der alte Fritz  
(Von Wilhelm Busch)

dernen Kretschmer-Schule, auf die wir bald zu sprechen kommen. Piderit unterschied also schon dreierlei äußerlich sichtbare und einander überlagernde Zuordnungen der Leiblichkeit zum seelischen Geschehen: Körperform, Physiognomie und Mimik.

Wichtiger noch ist eine andere Leistung Piderits. Er erkannte die symbolische Natur des Ausdrucks. Aller Ausdruck geht von den Sinnen aus und ist anfangs nichts anderes als die Einstellung auf sinnliche Reize, auf wirklich gesehene, gerochene, getastete, geschmeckte Dinge. In demselben Maße aber, wie der Mensch eine innere Welt in sich aufbaut, lernt er diese auch mit dem geistigen Auge sehen, und er steht auch ihr gleichsam riechend, tastend, schmeckend gegenüber. Wir sprechen von der „süßen Liebe“, vom „sauren Apfel“, vom „bitteren Leiden“, wir sehen in der Erinnerung, in der Phantasie unwirkliche Gebilde, keineswegs mit unseren leiblichen Augen. Aber seltsam: der Gesichtsausdruck stellt sich so ein, als ob wir konkrete Eindrücke empfangen: wir rümpfen die Nase, auch wenn wir eine geistige Atmosphäre abweisen. Dies ist der Satz von Piderit über die

Symbolik des Ausdrucks: Unsere Sinne verhalten sich imaginären Reizen gegenüber ebenso wie reellen. Daß der Satz nicht absolut gilt, haben wir schon in unserer Einleitung erkannt: wir unterscheiden ganz gut, ob ein Mensch eine innere oder eine äußere Welt schaut und werden später Näheres darüber hören in der Lehre von den Kontaktmomenten.

### *Charles Darwin*

Daß aller Ausdruck von den ursprünglich nur auf materielle Dinge gerichteten Einstellungen der Sinne abstammt, das bis an die Wurzel verfolgt zu haben, ist das Verdienst eines anderen großen Forschers, eines Zeitgenossen Piderits, Charles Darwins. Darwin sieht diese Abstammung im Sinne einer historischen Entwicklung. Der Mensch stammt nach Darwin von Wesen ab, die noch keine Phantasie haben und nicht begrifflich denken können, von Tieren. Auch das Tier zeigt in seiner Welt schon eine reiche Skala des Ausdrucks, oft anders als der Mensch, oft mit anderen Organen, was übrigens schon Bell erkannt hatte. So ist eines der wichtigsten Ausdrucksorgane des Pferdes das Ohr, des Schafes die Nase, des Hundes der Schwanz. Aber die Tiere wie auch noch der Menschenaffe und der Urmensch haben Ausdruckseinstellungen bloß sinnlichen Gegenständen gegenüber, die sich aus der natürlichen Lebenssituation ergeben, in der ihnen diese Gegenstände begegnen. Auch Darwin erkennt den Ausdruck als Handlung, er sieht in ihm die Abkürzung einer ursprünglich weit ausgedehnteren, voll durchgeführten Handlung. Wenn das wilde Tier sich auf den Gegner stürzt, um ihn zu zerfleischen, so begnügen wir uns vielleicht, die Zähne zu fletschen oder bloß boshaft zu lächeln. Dies ist der Überrest einer alten unter-



drückten Gewohnheit, zugleich aber auch der Ausdruck für die Bereitschaft zur vollen Ausführung der entsprechenden Handlung, wenn die Unterdrückungsmotive wegfallen sollten. In der Regel aber wird im täglichen Leben so vieles nur andeutungsweise, zum Zweck der Verständigung, gleichsam in Zeichensprache, nur flüchtig kenntlich gemacht. Wenn wir in der Schicksalsstunde den Freund stürmisch umarmen, begnügen wir uns für gewöhnlich, ihm freundlich zuzulächeln, ihm die Hand zu reichen, also die offene Einstellung zu beziehen. Wenn wir in würgendem Ekel eine Speise erbrechen, beschränken wir uns bei weniger unangenehmen Eindrücken auf den bitteren Zug des Mundes, der das Erbrechen einleitet.

Auf diese genetischen Zusammenhänge hingewiesen zu haben, ist Darwins, des großen Abstammungsforschers, bedeutendes Verdienst. Überdies formulierte Darwin zwei Prinzipien der Ausdruckslehre, die aber auch oft angefochten werden. Das eine ist das Prinzip des gegensätzlichen Ausdrucks für gegensätzliche seelische Haltungen. Wenn Entschlossenheit und Zielgerichtetheit ausgedrückt werden durch festen Blick in eine bestimmte Richtung, durch geschlossenen Mund und geballte Fäuste (wir würden sagen: durch abgedeckte Einstellung), so wird gelockerte Haltung mit Achselzucken und Ausschütteln der geöffneten Handflächen als Ausdruck der Ratlosigkeit und Unentschlossenheit gedeutet. Es ist viel kritisiert worden an dieser Fassung, und tatsächlich trifft sie in vielen Fällen nicht zu. Richtig ist das Darwinsche Prinzip nur insofern, als die offene Einstellung im Gegensatz zur abgedeckten steht.

Das andere Prinzip Darwins ist ein rein physiologisches. Es handelt von der verstreuten (diffusen) Ausstrahlung einer Erregung und ihres Ausdrucks auf Nachbar-

gebiete, die vom Reiz nicht direkt betroffen werden, aber die Ausdruckseinstellung übernehmen.

Mit diesen Prinzipien wird zwar nicht das Wesen des Ausdrucks getroffen — es sind, wie Bühler sagt, nicht so sehr Grundsätze als Finderregeln des Ausdrucks —, allein Ausdruckstatsachen sind es doch, und uns, die wir auf praktische Deutung ausgehen und sehr viele Gesichter analysieren werden, wird es bald klar werden, eine wie bedeutsame Rolle die Fortpflanzung der Spannung eines Gesichtsteiles über das Nachbargelände spielen kann. Erinnern wir uns bloß an das Baby (*I, 2*) das nicht nur die Augen, sondern auch den Mund aufsperrt, obwohl es da nichts in den Mund zu stecken gibt. Die theoretische Stärke Darwins mag auf anderen Gebieten gelegen sein, ein Finder und Entdecker ist er überall.

Die Ergebnisse der Darwinschen Forschungen sind in seinem Buche über den „Ausdruck der Gemütsbewegungen bei Menschen und Tieren“ niedergelegt als Frucht jahrelanger Bemühungen, in denen er weite Kreise für seinen Gegenstand zu gewinnen suchte. Über den ganzen Erdkreis erstreckte sich seine Korrespondenz, überallhin versandte er Fragebogen, um zu ergründen, ob alle Menschen ihre Gemütsbewegungen auf gleiche Weise ausdrücken oder nicht. Er fand, daß die Mimik, als Zeichensprache des Gesichtes, tatsächlich bei allen Menschen gleich ist. Neger wie Indianer lachen, wenn sie freudig, fletschen die Zähne, wenn sie wütend sind, jene ausdrucksvoller, diese zurückhaltender. Anders aber verhält es sich mit der Pantomimik, mit den Ausdrucksbewegungen des ganzen übrigen Körpers. Hier finden sich wesentliche Unterschiede zwischen den einzelnen Völkern und Zeiten, ein Beweis, daß Situation, Sitte, Erziehung eine ungleich größere Rolle spielen als beim Gesicht. So

drückte der antike Grieche oder Römer seine Hinwendung zur Gottheit durch emporgetragene Arme und offene Handflächen aus als Ausdruck der Erhebung. Der Christ dagegen betet mit gefalteten Händen als Ausdruck der Unterwürfigkeit, ursprünglich entstanden aus dem „dare manus“, dem Hinhalten der Hände zur Fesselung an den Sieger. So wird die Pantomimik, die Lehre vom Ausdruck des ganzen Körpers, zu einer sehr komplizierten Wissenschaft, deren erstes Alphabet wir nicht so zu erraten vermögen wie die Ausdruckszüge des menschlichen Gesichtes. Dies ist der Grund, weshalb wir uns in unserer Ausdrucksdeutung an das menschliche Gesicht halten und uns im wesentlichen auch darauf beschränken.

### *Die Kretschmerschen Konstitutionstypen*

Mit Kretschmer befinden wir uns bereits im 20. Jahrhundert. Überblicken wir die Reihe der bisher betrachteten Forscher, so können wir sie in zwei Gruppen einteilen: in die Physiognomiker, deutlicher die Körperbau-physiognomiker, zu welchen wir Aristoteles, Porta, Lavater und Gall zählen, und die Pathognomiker oder, wie wir sie nennen wollen, die Ausdrucksphysiognomiker, wie Engel, Bell, Piderit und Darwin. Diese beiden Richtungen können wir im 20. Jahrhundert weiter verfolgen. Beide treten eigentlich erst jetzt in das Stadium der exakt betriebenen Wissenschaften ein. Was bisher in der Körperbau-physiognomik produziert worden war, bewegte sich fast ausschließlich im Dilettantischen. Die angenommenen Zusammenhänge zwischen Körperbau und Charakter waren fiktiv und phantastisch.

Kretschmer untersuchte auf der psychiatrischen Klinik in Marburg eine große Anzahl von Geisteskranken. Es gelang ihm, drei Körperbautypen zu unterscheiden, die

zu gewissen Typen von Geistesstörungen Verwandtschaft zeigten. Es sind dies erstens der pyknische Typ (*Herr Knopp Fig. 7, 8, 32, 33*); ihm gehören rundliche, zu Fettansatz, Stupsnase und Spiegelglatze neigende Menschen an, welche als Patienten der Klinik vorzugsweise an manisch-depressiven Störungen litten. Diese Krankheit äußert sich in einem periodischen Wechsel von Stimmungen eines übersteigerten Hochgefühls und einer tiefen Melancholie. Der zweite ist der leptosome Typ (*Studienkopf von Pettenkofen XII, 5; Friedrich d. Gr. Fig. 6, III, 3*): zartgliedrige Menschen mit eckigen Formen, mit sogenanntem Winkelprofil (die Nase springt hervor, Stirn und Kinn weichen zurück), welche, wenn sie irrsinnig werden, in Schizophrenie verfallen. Sie zeigen nicht so sehr Schwankungen der Gemütsstimmung als vielmehr der Erregbarkeit; sie wechseln zwischen Überempfindlichkeit und Stumpfheit, zwischen Explosionen und völliger Apathie. Schließlich gibt es noch den athletischen Typ (*Schmeling XII, 8*) mit muskulösem Körperbau, kräftigem Nacken und Kinn, großen Händen und Füßen. Als Geisteskranker neigt dieser Typ zu gewissen Formen der Schizophrenie, die erst in neuester Zeit von denen der leptosomen Gruppe abgegrenzt wurden. Uns interessiert besonders, daß diese uns allen wohlbekannten Körperbautypen auch im gesunden Zustand ganz bestimmten Charaktertypen zugeordnet sind. In ihrer krankhaft verzerrten Ausbildung als Irrsinnstypen lieferten sie dem exakten Forscher das für seine Beobachtungen und Messungen brauchbarste Material und zeigten am deutlichsten die Merkmale, die dann auch an den gesunden Formen konstatiert werden konnten. Die Dicken, Rundlichen können als Stimmungsmenschen bezeichnet werden, auch wenn sie gesund sind; der warme Gefühlseinschlag, der vielfach sozialen Charakter hat, macht sie zu den ange-



Na, jetzt hat er seine Ruh!



Tyrann vom Scheitel bis zur Zeh

7. und 8. Herr Knopp  
(Von Wilhelm Busch)

nehmsten und infolge ihrer Umgänglichkeit tüchtigsten Menschen: sie sind einfach, weich und gemütlich. Anders die Langen, Hageren mit dem Winkelprofil. Sie sind auch als Gesunde gespannte, abenteuerliche Naturen, deren Innenseite der Außenseite ganz unähnlich sein kann; in ihrer Zwiespältigkeit sind sie den Mitmenschen und vielfach sich selber fremd; kalt und hart gehen sie durchs Leben und entzünden sich nur an besonderen Gegenständen, oft freilich bis zur tollsten Leidenschaft. Ihnen verwandt und doch entgegengesetzt sind die Tatmenschen, die in reinster Ausprägung als Ritter und Abenteurer dem athletischen Typ zugehören.

Wir verweisen hiebei auf das prachtvolle, für den Laien gut lesbare Buch „Körperbau und Charakter“ von Kretschmer selbst und die Werke von Venzmer: „Dein Kopf — dein Charakter“ und „Sieh dir die Menschen an!“ Venzmer versucht neben der Beschreibung auch

eine Exkursion in die Charakterdeutung nach dem Körperbau und bedient sich dazu mit mehr oder weniger Glück auch der Ausdruckslehre.

Ist nun die Deutung des individuellen Charakters nach dem Körperbau auf Grund der Kretschmerschen Lehre möglich? Man darf nicht vergessen, sie ist vor allem eine generalisierende Typenlehre; selten aber sind die drei Körperbautypen in völliger Reinheit aufzufinden, die meisten Menschen stellen Mischformen dar. So gibt es z. B. Kleine, Dicke mit Winkelprofil und langer Nase, es gibt Lange, Zarte mit Stupsnase und Glatze. Es kann nun mit Wahrscheinlichkeit behauptet werden, daß beide auch im Charakter Mischungen aus vorwiegenden Gefühls-, bzw. vorwiegenden Verstandesmenschen sein werden. Aber was hilft es zur Deutung eines individuellen Charakters, solange man nicht weiß, was eine lange Nase, isoliert betrachtet, ohne die übrigen Merkmale des leptosomen Menschen bedeutet, was eine Stupsnase, was ein Fettbauch? Nicht alle Merkmale müssen zusammenkommen, sie können sich vielmehr nach Vererbungsgesetzen voneinander, ja von den ihnen ursprünglich zugehörigen seelischen Eigenschaften trennen, so daß es, wenn auch zu einem kleinen Prozentsatz, echte Pykniker mit schizoider (zur seelischen Zwiespältigkeit der Schizophrenen hinneigender) Charakteranlage gibt und umgekehrt. Aus diesem Grunde halten wir es vorläufig noch für sehr verfrüht, eine spezielle Charakteranalyse auf die Lehre von den Körperbautypen allein aufzubauen.

### *Die Hormonforschung*

Die Kretschmersche Typenlehre ist keineswegs die einzige, es gibt vielmehr noch eine große Anzahl anderer, welche, von anderen Gesichtspunkten ausgehend, exakte

Methoden anwenden. Wir müssen uns jedoch hier mit dieser bloßen Erwähnung begnügen und wiederholen nur, daß die Methode der Typenlehren eine wesentlich andere ist als die der Ausdrucksphysiognomik. Hier Anschauung einer lebendigen Außenseite, Beobachtung des Verhaltens, Einfühlung in die Seele einer einzelnen Person mit allen ihren Eigenarten, dort Untersuchung und Beobachtung eines riesigen Materials zur statistischen Bewältigung und zur Herausarbeitung des dem Individuellen gerade entgegengesetzten Durchschnittlichen, des Typischen. Nicht in lebendiger Oberfläche ergeben sich dort die Aufschlüsse, sondern in zergliederten Tiefen. Und von so vielen Seiten wird den Typenlehren ihre Mithilfe, daß der ganze Apparat der hochspezialisierten Fachwissenschaften mit ihren Kliniken und Laboratorien, mit ihrem Stab an Lehrkanzeln, an Assistenten und Dissertanten daran arbeitet, in langsamer Arbeit Stück für Stück aufzubauen. Demgegenüber ist unsere Aufgabe und Methode von solcher Art, daß sie zwar nie die Fühlung mit den Methoden der Anatomie, der Physiologie, der Psychiatrie, der experimentellen Psychologie verlieren darf, daß aber in ihr der lebendige Blick des Einzelnen, der Sinn für die Ordnung von Erscheinungen, der künstlerischen Fähigkeit verwandt, dahingebraucht wird, sehr vieles zu erreichen. Er leistet oft das Entscheidende: das Verstehen der Zeichensprache des Gesichtes, das Erfassen von Erscheinung und Bedeutung, eines Zusammenhanges, der nur für den Verstehenden besteht, den wir selbst im Augenblick des Erfassens erst erzeugen und der außerhalb unseres Verständnisses gar nicht aufzufinden ist, und dies, obwohl er aus tausend Wurzeln gespeist wird, die ihrerseits anatomisch, physiologisch, physikalisch verfolgbar sind. Die Physiognomie ist Gestalt, sie lebt in ihren Bestandteilen, ihren Elementen, die doch

ihrerseits wieder leblos wären ohne ihre Gesamtheit und Ganzheit; und selten an irgend einer Stelle im Bereich menschlicher Erkenntnis leben so Teile und Ganzes ineinander wie in der Physiognomie, selten ist ihr Zusammenhang so einsichtig, d. h. gewährt so einleuchtenden Einblick wie hier.

Die Einsichtigkeit besteht indes nur für den Zusammenhang von Ausdruck und Seelenstimmung, von Physiognomie und Charakter, nicht aber für den von Körperbau und Charakter. Dieser ist nur nach der Methode der objektiven Erfahrungswissenschaften zu ergründen. Hier sind es noch zwei weitere Wissenschaften, die zur Erkenntnis dieses Zusammenhanges beitragen: die Lehre von der inneren Sekretion und die Rassenforschung.

Die Lehre von der inneren Sekretion hat engen Zusammenhang mit den Typenlehren. Es gibt im menschlichen Körper Drüsen ohne Ausführungsgang, die ihre Absonderungen, sogenannte innere Sekrete oder Hormone, direkt ins Blut ergießen und mit winzigsten Quantitäten unermeßliche und ganz spezifische Wirkungen im Organismus erzielen. So hat die Schilddrüse mit ihrem Sekret den größten Einfluß auf das Tempo des Stoffwechsels und der nervösen Vorgänge; ein kleines Zuviel an Schilddrüsenensaft und es entsteht die Basedow-Krankheit mit ihrem aufgeregten Gesichtsausdruck und ihren Glotzaugen. Dagegen ein kleines Minus an innerem Sekret der Nebenschilddrüsen und es tritt die Krampfkrankheit oder Tetanie auf.

Auf die Ausbildung der Kretschmer-Typen sind die Hormone von größtem Einfluß, wofür wir sogleich ein Beispiel geben, das uns auch zeigt, von welcher ganz anderer Art die Aufschlüsse der physiologischen Forschung sind als die der Ausdruckslehre. Wir erfahren, welcher Mißbrauch mit dem Begriff Ausdruck überhaupt getrie-



ben wird. Zahllos sind die Versuche und auch heute sind sie noch nicht ausgestorben, Systeme der Physiognomik in der Weise aufzustellen, daß man Ausdruck in Körpermerkmale hineinverlegt, wo er zumindest nur in sehr mittelbarem Sinne etwas zu suchen hat. Wenn jemand das Gesicht verzieht, so ist das sicherlich meistens ein Ausdruck der Gemütsbewegung. Aber schon wenn er Grimassen schneidet, ist dies keineswegs mehr so sicher; es kann sich auch nur um eine Spielerei handeln. Wenn ich von der „Heiterkeit“ des Morgens oder vom „düsteren“ Urwald spreche oder von der „lachenden“ Au, so ist das eine Übertragung meiner eigenen Seelenstimmung in die äußere Landschaft, die dadurch zum Symbol wird. Aber nicht viel anders ist dies in den meisten Fällen, wenn etwa von einer „Denkerstirn“ oder einer „naiven Stupsnase“ die Rede ist. Wo der Ausdruck nicht Handlung oder die Spur einer Handlung ist, da ist er auch nur scheinbar oder mittelbar Ausdruck. Wir wissen heute noch immer nicht recht, was eine lange und eine kurze Nase bedeutet. Was wir aber etwa davon wissen, gehört nicht in erster Linie dem Gebiet der Ausdruckslehre an, sondern einem ganz anderen, der Lehre von den Hormonen.

Die kindliche Nase ist ein kurzes Stupsnäschen. In der Pubertät, wenn gewisse Drüsen mit innerer Sekretion ihre Funktion aufnehmen, besonders der Hirnanhang, gehen große Wachstumsveränderungen mit dem Menschen vor sich; insbesondere die hervorragenden Endglieder wachsen, die Hände und Füße, aber auch Kinn und Nase. Die Nase nimmt in der Pubertät, oft zu unliebsamer Überraschung ihres Trägers, ihre endgültige Form an. Weil zu gleicher Zeit die Geschlechtsdrüsen reifen, werden große Nase und Sinnlichkeit von der Volksbeobachtung nicht ganz unrichtig in einen symboli-

schen Zusammenhang gebracht — aber dies ist kein Ausdruckszusammenhang, sondern bestenfalls ein mittelbarer Kausalzusammenhang. So nehmen wir denn an, daß Menschen mit einer Stupsnase in irgend einer Beziehung noch im kindlichen Zustand stehengeblieben sind, daher unsere Diagnose auf Naivität. Es sind dies die rundlichen Dicken, die Pykniker Kretschmers, zu deren Merkmal die Stupsnase gehört (man denke an Herrn Knopp bei Wilhelm Busch (*Fig. 7, 8, 32, 33*) und die tatsächlich zeitlebens viele kindliche Züge behalten, z. B. darin, daß sie Stimmungsmenschen sind, daß das Gefühl bei ihnen eine größere Rolle spielt als Wille und Tat.

Was für den einzelnen gilt, gilt auch für die Rasse, und so wird einer Rasse, wie es die ostische ist, von manchen Rasseforschern das Reifezeugnis der Herrenrasse vor-enthalten: es sollen Leute sein, die wesentlich das Zeug haben, sich beherrschen zu lassen und Befehle auszuführen.

Erst wenn wir das ganze, typische Bild des Rundlichen, Dicken vor uns haben, wird uns möglicherweise auch sein gemüthlicher Ausdruck ansprechen. Wenn er nämlich wirklich naiv, kindlich und gemüthlich ist, so wird auch seine Nase wie seine übrigen Gesichtspartien diejenigen Einstellungen annehmen, die wir auch sonst als Ausdruck der Kindlichkeit und Gemüthlichkeit kennen, also vorwiegend Empfindungs- und Gefühlseinstellungen. Dann verschmelzen Körperform und Ausdruck zu einem Gesamteindruck, die Körperform setzt sich in Ausdruck um. Aber erst wo wir eine solche Umsetzung finden, dort dürfen wir vom Ausdruck der Stupsnase sprechen — erst in der Sprache der Ausdrucksphysiognomik —, eher nicht!



1. Goethe 1775 (Chodowiecki)



2. Goethe 1786 (Tischbein)



3. Goethe 1800 (Bury)



4. Goethe 1808 (Kügelgen)



5. Goethe 1828 (Stieler)



6. August Goethe (Grünler)



7. Shakespeare 1



8. Shakespeare 2



9. Shakespeare 3



## Die Rassenforschung

Wichtige Aufschlüsse über Körperbau und Charakter gewährt uns endlich auch die Rassenforschung, über deren heutigen Stand wir uns an den Werken von Hans Günther (Rassenkunde Europas, Rassenkunde des deutschen Volkes, Rassenkunde des jüdischen Volkes), mögen wir an manchen Stellen auch abweichender Ansicht sein, gut orientieren können. Wir führen im folgenden die Hauptrassen der europäischen Völker mit ihren körperbaulichen und Charaktermerkmalen kurz an und verweisen, soweit wir nicht bei Gelegenheit unseres Hauptthemas darauf Bezug nehmen, auf die einschlägige Literatur.

*Die nordische Rasse (Schmedes IX, 1).* Es sind Menschen von hohem Körperbau, lichter Haut- und Haarfarbe, langem, nach hinten ausladendem Schädel, schmalem Gesicht, nicht zu langer Nase, mit einer gewissen Verwandtschaft zum leptosomen und athletischen Typ. Doch muß festgehalten werden, daß Rassen- und Körperbautypen sich nirgends ganz decken; vielmehr kommen in jeder Rasse alle Körperbautypen vor. Was den Gesichtsausdruck anlangt, so ist die nordische Rasse eher zurückhaltend und ausdruckschwach, mit zwar offenen Augen, aber schmalen Lippen. Dem Charakter nach sind es vorwiegend Willens- und nicht Gefühlsmenschen, sexuell eher kühl, aber abenteuerlich, wagemutig und idealistisch, mit einem Hang zum Grübeln, der jedoch seine gordischen Knoten nicht selten gewaltsam auseinanderhaut, sich so eine bejahend-optimistische Lebensauffassung bewahrend. Die nordische Rasse wird als eine Herrenrasse mit vornehmen Charaktereigenschaften beschrieben.

*Die westische Rasse (Napoleon III, 1)* zeigt die leptosomen Eigenschaften noch stärker als die nordische, deren kleineres, zarteres Ebenbild sie gleichsam ist. Doch

ist ihr Gefühlseinschlag bei weitem stärker, ebenso ihre Ausdrucksfähigkeit. Eine gewisse feminine Schönheit ist ihr eigen sowie auch stärkere sexuelle Triebhaftigkeit als der nordischen, Geist und Erotik sind ihre natürliche Gabe. Die schizoiden Eigenschaften, der Drang zum Abenteuerlichen, sind bei ihnen in übersteigter und oft karikiert Form noch heimischer als bei der nordischen Rasse.

*Die fälische Rasse* (*Borsig III, 4; Charcot XII, 1*) ist der nordischen verwandt an hohem Wuchs, an Kraft und Selbstvertrauen. Nur sind sie körperlich breiter gebaut als die Norden, fast vierschrötig. Ihr Gefühlseinschlag ist stärker, wir finden bei ihnen die nach abwärts verlängerten Mundwinkelfurchen wieder, unser schon aus der Einleitung bekanntes Merkmal des Stimmungsmenschen. Es sind zähe, seßhafte Leute, die auf schwierigen Posten mit geduldiger Kraft ausharren. Bismarck (*III, 7*) und Hindenburg werden als gute Mischungen nordischer und fälischer Rasse gerühmt.

*Die dinarische Rasse* (*C. Löwe VI, 8; Emerson VIII, 4*) besteht aus ebenfalls hochwüchsigen, aber kurzschädlichen Menschen, mit einer Hinneigung zum athletischen Typ, langer Nase, großen Händen und Füßen. Sie sind entsprechend rauflustig, mehr derb sexuell als erotisch, doch witzig und musikalisch. Der größte Teil unserer bedeutenden Komponisten gehört der dinarischen Rasse an, doch auch die größten deutschen Dichter und Denker (so Goethe, *II, 1—5*, und Schiller) haben starken dinarischen Einschlag.

*Die ostische Rasse* (*Knopp Fig. 7, 8, 32, 33; Auber VI, 7*) mit deutlicher Hinneigung zum rundwüchsigen Typ, untersetzt, kurzschädlich, Stimmungsmenschen, mit verlängerter Mundfurchen wie die fälische Rasse, nur mit viel geringeren Einschlägen des schizoiden, erregbaren Typs.

Sie bilden den Großteil vieler bäuerlicher Bevölkerungen in Europa, sind aber auch sonst erwerbsame Leute, wie die gemütlichen Holländer oder die französische Rentnerklasse.

*Die ostbaltische Rasse*, der Grundstock der slawischen Bevölkerungen, gleichfalls kurzschädliche Menschen, mit mongoloidem Einschlag, oft etwas geschlitzten Augen und hervortretenden Backenknochen. Pykniker mit starker schizoider Legierung, im Grunde friedliche Naturen, aber mit phantasiereichem Gemüt und zwiespältiger Seele; ähnlich grüblerisch veranlagt wie die nordische Rasse, aber nicht zum Ziel kommend und mit eher pessimistischem Einschlag. Wir erinnern uns dabei an die großen russischen Dichter, etwa Dostojewskij (XIII, 8).

*Die orientalische Rasse* (*Spinoza Fig. 25; Chaplin XIV, 1*), zartgliedrig, langschädlich, schmalgesichtig, der westischen Rasse verwandt, mit leicht gebogener Nase, etwas dicken Lippen und dunklem Haar. Sie bildet den Grundstock der semitischen Völker und ist eine der Grundrassen der Juden. Dem Charakter nach sind ihre Angehörigen ebenfalls freiheitsliebend, abenteuerlich, ernst und von einer weniger vom Gefühl als vom Intellekt gespeisten Phantasie, die sie insbesondere zu wissenschaftlichen Leistungen befähigt; doch sind auch die semitischen Religionen ein Erzeugnis dieser eigentümlichen Geistigkeit.

*Die vorderasiatische Rasse* (*Sanders VIII, 6; Offenbach VI, 5*) ist ebenfalls von kleinem Wuchs, doch kurzschädlich, mit ausgesprochenem Winkelprofil, großer Nase, fliehender Stirn, zurückweichendem Kinn. Trotzdem mit starken pyknischen Zügen, zwischen dionysischer Verzückerung, die sich bis zu orgiastischer Sexualität steigert, und asketischer Selbstvernichtung schwankend, dabei friedlichen Beschäftigungen zugeneigt, sich leicht in die Mitmenschen einfühlend, daher gute Menschenkenner,

Männer der Wirtschaft, Propheten und Führernaturen hervorbringend, wenn auch ganz anderen Schlages als etwa die nordische Rasse. Diese zweite Hauptstammrasse der Juden ist wieder der dinarischen verwandt. Freilich führt Günther als bedeutsamen Unterschied der sonst so ähnlichen langen Nasen bei vorderasiatischen Juden wie bei Dinariern an, daß „bei der dinarischen Rasse die Nase aus dem Gesicht springt, während sie bei den Juden aus dem Gesicht hängt“. Was es mit diesem Unterschied auf sich hat, wird uns später, in dem Kapitel über die Nase noch beschäftigen.

Die Rasse beruht wie der Typus auf körperbaulichen Grundlagen und wirkt sich wie dieser im Charakter aus und so auch im Ausdruck und der Physiognomie. Es ist daher unbedingt notwendig, daß der Ausdrucksforscher sich auch mit den körperlichen wie seelischen Merkmalen der Rassen bekannt mache, damit er den Anteil der Rasse an Charakter und Physiognomie unterscheiden kann von dem der individuellen Eigenart des Trägers selbst. Eine individuelle Charakteranalyse aber nach der Rasse allein läßt sich so wenig geben wie nach dem Konstitutionstyp allein. Auch hier wissen wir nicht, welches Charaktermerkmal welcher Kopplung von Körpermerkmalen zugeordnet ist, auch hier sind die Körpermerkmale voneinander und von ihren typischen seelischen Entsprechungen durch die Vererbung weitgehend trennbar.

### *Ludwig Klages und die Graphologie*

Wir besprechen nun in derselben Kürze wie die Körperbauforscher auch die andere Reihe, die der eigentlichen modernen Ausdrucksforscher.

Nicht als ob es ganz an Weiterführungen der älteren Schule nach Art Piderits gefehlt hätte. Ich erinnere an



Bücher wie „Die Mimik des Denkens“ von Sante de Sanctis oder das ausgezeichnete Werk von Krukenberg über den „Gesichtsausdruck des Menschen“, worin er, ganz im Sinne unserer Methode, über Piderit hinaus eine Reihe neuer Ausdruckszüge beschreibt, so z. B. manche der Nase.

Aber der Anstoß zum Fortschritt kam zunächst von einem ganz anderen Gebiet als dem der Physiognomik des Gesichtes. Wir lernen hier eine Richtung kennen, in der wir zum erstenmal die Lösung der Aufgabe angestrebt finden, die auch wir uns zum Ziel gesetzt haben: die tatsächliche Erdeutung eines Charakters aus gegebenen Ausdruckszügen. Ausdruck gibt es bekanntlich nicht bloß in der Physiognomie, sondern auch in den Werken des Menschen, ja, wie schon Goethe aussprach, in der Art, sich zu kleiden und seine Umgebung einzurichten. Ein solches Werk, das gleichsam einen kristallisierten Niederschlag von Ausdrucksbewegungen darstellt, ist die Handschrift.

Einen mächtigen Auftrieb erfuhr nicht nur die Ausdrucksforschung, sondern auch die Ausdrucksdeutung durch die Graphologie, die Handschriftdeutung. Nachdem sie ein Stadium der „Zeichendeutung“ durchgemacht hatte, in dem einzelnen handschriftlichen Ausdruckszügen eindeutig ziemlich komplizierte Charakterzüge zugeordnet wurden, gelangten spätere Autoren allmählich dazu, in der Handschrift, ganz wie wir es für unser Gebiet andeuteten, erst einmal die Merkmale der einfachsten Charakterzüge aufzufinden. Es wurde so ein Zusammenhang etwa der Schriftgröße mit dem aus sich Herausgehen des Schreibers im allgemeinen, mit seiner Unternehmungslust, seiner Begeisterungsfähigkeit, seinem Selbstgefühl aufgefunden; die Neigung der Schrift entspricht der Zu- und Abneigungsfähigkeit des Charakters,

die Druckstärke gibt einen Maßstab der Willensstärke usw. In ein abgerundetes System wurde die Handschriftdeutung gebracht durch Ludwig Klages, der weit darüber hinaus ein System der Ausdrucksforschung überhaupt entwickelte, das er sogar ins Metaphysische übertrieb, indem er das Wesen der Welt selbst in ausdrucksgeladenen Prinzipien suchte.

Wir haben keine Ursache, ihm so weit zu folgen, sondern betrachten ihn lieber auf dem uns näher liegenden Gebiet als Muster und Vorbild. So wie er die Handschrift in Elemente zerlegte und sich bemühte, deren Bedeutung zu erraten, so tun wir dasselbe mit dem Gesichtsausdruck. Nur geschieht die Zerlegung naturgemäß nach anderen Gesichtspunkten. Die Graphologie zerlegt die Handschrift in Komponenten nach der Größe der Buchstaben, dem Neigungswinkel ihrer Schattenstriche, nach ihrer Girlanden- oder Arkadenbindung usw. Wir zerlegen nicht das Gesicht in Augen, Stirn, Nase usw., vielmehr den Gesichtsausdruck in die Einstellungen der Augen, der Stirn, der Nase usw. Wie Klages bemühen auch wir uns, Tabellen aufzustellen, in denen die Einstellungen aller Gesichtspartien nach Rubriken geordnet sind, in deren jede dann eine Anzahl der möglichen zugehörigen seelischen Einstellungen und Charakterzüge eingetragen werden, und dies zum Zweck der Deutung, der wirklichen Analyse, hier des Gesichtes wie dort der Handschrift als Ausdruck des Charakters.

### *Philipp Lersch*

Warum nun kam Klages, der große Physiognomiker der Handschrift und Ausdrucksforscher im allgemeinen, der große Charakterforscher im besonderen, nicht auch zur Physiognomik des Gesichtes selbst? Die Antwort

lautet: Auch er hatte den Schlüssel nicht. So wunderbar einfach dieser anmuten mag, es war, um ihn zu finden, doch die lange, mühsame Forscherarbeit von 150 Jahren, von Engel bis auf Klages notwendig. Es war dazu notwendig die Lehre von den Bezugswendungen (der Zuwendung, der Angriff - Abwehrstellung, der Fluchtstellung), notwendig die genaue Kenntnis der mimischen Muskulatur, die Erkenntnis des Ausdrucks als Handlung, aber auch die Erforschung des Ausdrucks als einer Zeichensprache der Seele, von der wir gleichsam einzelne Wörter und ihre Grammatik herausarbeiten können. Solange sich die Methode der alten Physiognomiker noch nicht als Irrweg herausgestellt hatte, konnte man auch nicht wissen, daß man Körperbau und Ausdruck als Anzeichen für Seele und Charakter auseinanderzuhalten habe, und es war die Arbeit der Physiologen notwendig, um den Anteil naturwissenschaftlicher Kausalzusammenhänge an diesen Anzeichen vom echten Ausdruck zu unterscheiden.

Ein glücklicher Wurf sollte endlich die ersehnte Lösung bringen, und er gelang Philipp Lersch vor wenigen Jahren mit seinem Buch „Gesicht und Seele“. Er stellte mit einer Anzahl von Versuchspersonen je ein Reiz- und ein Willensexperiment an. Er ließ sie einmal elektrisieren und ließ sie ein andermal ihre Kräfte an einem Expander erproben, einem Turngerät mit ausziehbaren Gummibändern. Indem er beobachtete, wie sie sich hier bei Angriff und Abwehr verhielten, offenbarten sich ihm mehrere unterscheidbare große Gruppen, die er zum erstenmal gleichsam als ausdrucksphysiognomische Typen festlegte. Ganz ausdrücklich beschreibt er nun nicht nur die verschiedenen Verhaltensweisen der Individuen zur Umwelt, sondern auch die deutlichen Kennzeichen insbesondere der Einstellungen des Auges nach der Lid-

öffnung je nach den Bezugswendungen. Diese einfache Synthese der biologischen Lehre von den Bezugswendungen mit der Beschreibungsweise von Piderit — sie sperrte das Schloß auf, das uns in ein wahrhaftes Schloß führen soll, eine Schatzkammer, an deren Eingang wir gleichwohl erst stehen. Lersch schildert in seinem Buch das offene Auge, das der Welt sympathisch zugewendet ist, das abgedeckte Auge mit seinen straff die Augenspalte verengenden Lidern als Einstellung auf einen ganz bestimmten Ausschnitt aus der Umwelt, und das verhängte Auge mit seinem schlaff herabgelassenen Lidervorhang als Zeichen der Abwendung von der Umwelt. Überdies wies Lersch die Stirn mit ihren Einstellungen als sinnreiche Erweiterung des Augengeländes nach.

Und nun stellen wir die Frage: Sind die Lidöffnungen die einzige Einstellung des Auges in den drei Bezugswendungen oder hat es noch andere Ausdrucksweisen? Und zweitens: wie äußern sich die Einstellungen nach den drei Bezugswendungen an den übrigen Gesichtspartien, vor allem an Nase und Mund?

### *Karl Bühler*

Damit haben wir den Leser dorthin geführt, wo seine eigentliche tätige Mitarbeit an unserer Methode beginnen soll. Er ist nun vollkommen vorbereitet, sie zu verstehen. Wir wollen jedoch diesen Abschnitt nicht verlassen, ohne noch eines großen Ausdrucksforschers zu gedenken: Karl Bühlers an der Universität Wien. Er ist der Begründer der Ausdruckstheorie im Sinne der großen Ordner. Sein Werk „Ausdruckstheorie“ ist nicht nur eine wundervolle Ausgestaltung des Systems der Ausdruckslehre in ihrer Geschichte, in welcher er, was vorher nie geschehen war, insbesondere Engel und Bell nach Verdienst würdigte,

ihm ergibt sich vielmehr aus der vollständigen Übersicht über den Stoff, ganz anders als dem metaphysischen Vermischungen und Ablenkungen nicht ausweichenden Klages, Sinn und Wesen des Ausdrucks. Die Formulierung des Begriffs der Bezugswendungen, Sätze wie: „Ausdruck ist Handlung“, „Ausdruck ist Zeichen“, stammen, wie viele andere, von ihm, und unmöglich wäre es, nach dieser präzisen Formprägung, den Stoff der Ausdruckslehre bearbeiten zu wollen ohne das Handwerkszeug der Sprache, die Bühler der Ausdruckslehre geliefert hat. Die zitierten Grundsätze gehören zu den wesentlichen Axiomen der physiognomischen Wissenschaft. Ohne dieses logische Gerüst der Ausdruckstheorie ist keine Ausdruckspraxis möglich.

### *Schema*

der

### **Körperbauphysiognomiker**

Aristoteles (384—322). Ihm zugeschrieben die „Pseudo-Physiognomik“.

Giambattista della Porta: „Von der menschlichen Physiognomie“ (1583)

Joh. Kaspar Lavater: „Physiognomische Fragmente“ (1775—78)

Franz Josef Gall: „Anatomie und Physiologie des Nervensystems und des Gehirns“ (Französl. 1809, deutsche Überstzg. 1833)

Ernst Kretschmer: „Körperbau und Charakter“ (10. Aufl. 1931)

Hormonforscher. Vgl. Gerhard Venzmer: „Deine Hormone — Dein Schicksal!“ (1933)

Rassenforscher. Vgl. Hans Günther: „Rassenkunde Europas“ (1924)

„Rassenkunde des deutschen Volkes“ (14. Auflage 1930)

„Rassenkunde des jüdischen Volkes“ (2. Auflage 1930)

## Ausdrucksforscher

- G. Ch. Lichtenberg: „Über die Physiognomik wider die Physiognomen“ (Vermischte Schriften, 1800—1805)
- Charles Bell: „Anatomy and Physiology of Expression“ (Um 1820)
- Theodor Piderit: „Mimik und Physiognomik“ (1867)
- Charles Darwin: „Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei Menschen und Tieren“ (1872)
- Ludwig Klages: „Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft“ (4. Auflage 1923)  
„Handschrift und Charakter“ (1917)
- Philipp Lersch: „Gesicht und Seele“ (1932)
- Karl Bühler: „Ausdruckstheorie“ (1933)

### 3. Kapitel:

## DIE WERKZEUGE DES AUSDRUCKS DIE MIMISCHE MUSKULATUR UND IHRE STEUERUNG DURCH NERVENZENTREN

### *I. Die mimische Muskulatur*

Viererlei Sinnesöffnungen unterscheiden wir am menschlichen Gesicht: Augen, Nase, Mund und Ohren. Von diesen kommen jedoch für die Mimik nur die ersten drei in Betracht, denn sie allein sind beweglich, und ohne Bewegung gibt es ja keinen Ausdruck. Daher scheiden die Ohren, mögen sie gleich bei den meisten Säugetieren noch so beweglich und ausdrucksvoll sein, für unsere Betrachtungen am Menschen aus. Von den übrigen drei Arten von Sinnesöffnungen ist auch die Nase noch stiefmütterlich genug bedacht: ihre Beweglichkeit ist sehr gering.

Die Beweglichkeit einer Sinnespartie ist abhängig von ihrem Bestande an Muskeln. Muskeln sind Stränge aus elastischen Fleischfasern, die sich unter dem Einfluß von Nervenfasern zusammenziehen oder kontrahieren können; dann verkürzen und verdicken sie sich meistens zwischen zwei Enden, deren eines als Stützpunkt (Ursprung), das andere als Angriffspunkt (Ansatz) dient. Der Ursprung ist das relativ unbewegliche Ende, meistens an einem Knochen befestigt, manchmal auch bloß an einer Sehnenplatte (wie z. B. der große Stirnmuskel); die Ringmuskeln der Augen und des Mundes laufen in sich zurück und haben nur an einzelnen Stellen Berührung mit der Skelettunterlage. Der Ansatz ist der beweglichere Teil, jener also, auf dessen Bewegung es eigentlich abgesehen ist. Bei den Sinnesöffnungen ist der Angriffspunkt meistens die Randpartie, d. h. ein Weichteil. Bei der übrigen Muskulatur, z. B. der der Extremitäten, ist jedoch meistens auch der Angriffspunkt ein Knochenstück, denn es soll ja ein Knochen bewegt werden. Doch gibt es auch im Gesicht Muskeln, welche Hebelarbeit zu verrichten haben, z. B. die Kaumuskeln.

Da eine Analyse des mimischen Ausdrucks, besonders bei komplizierten, gemischten Ausdrucksformen, wie sie uns die Wirklichkeit fortwährend zuträgt, unmöglich ist ohne genaue Kenntniss der jedesmal betätigten Muskeln, ist es dringend notwendig, sich mit ihrer Bewegungsweise und Funktion genau vertraut zu machen. Dies ist nicht so schwierig, wie es scheint. Wir müssen uns insbesondere darüber Rechenschaft geben, wo der Ursprung und wo der Ansatz jedes Muskels ist, und deshalb haben wir in unserer Figur 9 den Ursprung, also das ruhende Ende, schraffiert umrandet; die Verkürzung des Muskels und Bewegung des Ansatzpunktes erfolgt in der Richtung auf das schraffierte Ende zu. Dadurch wird z. B. sofort er-

sichtlich, daß die drei seitlichen Mundwinkel Muskeln, der Jochbein-, der Lach- und der Dreiecksmuskel, den Mundwinkel, an dem sie angreifen, nach außen ziehen, der Kinnmuskel jedoch die untere Kinnhaut heraufzieht.

So verwirrend die Anordnung der vielen Gesichtsmuskeln anfangs scheinen mag, sie ordnen sich doch bald einfach und übersichtlich, sobald wir uns an das Leitprinzip halten: Jede der Sinnesöffnungen ist von einem doppelten Kranz von Muskeln umgeben, von denen die einen Öffnungs-, die anderen Schließmuskeln sind. Und zwar stellt die Schließmuskulatur gewöhnlich einen Ring oder Teile eines solchen rund um die Sinnesöffnung dar, während die Öffnungsmuskeln strahlenförmig oder radiär an ihr angreifen. Die Wirkungen der beiden Muskelgruppen sind einander entgegengesetzt. Ist schon die Zusammenziehung eines einzelnen Muskels mit einer gewissen Spannung verbunden, so erhöht sich diese noch, wenn an einem Punkt solche einander entgegenwirkende Muskeln zugleich angreifen; man nennt diese auch Antagonisten oder Gegenspieler.

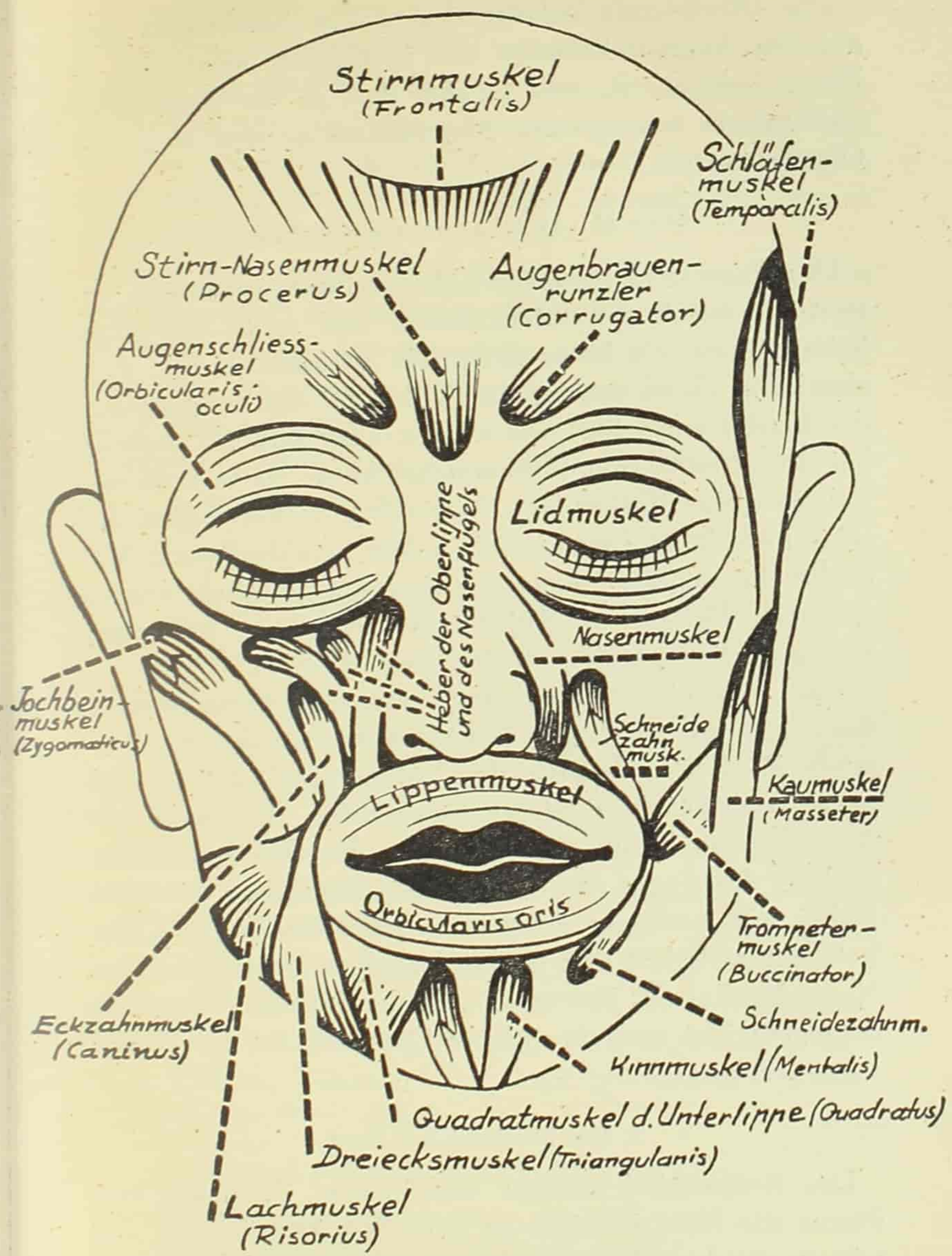
Am reichsten mit Muskeln ist der Mund bedacht, am ärmlichsten, wie gesagt, die Nase. Wir schildern nun zunächst jenen Doppelkranz für Augen, Nase und Mund.

### 1. Die Muskeln der Augen und der Stirn

#### Die Muskulatur der Augenöffnung

Rings um das Sehorgan legt sich der Schließmuskel des Auges (*Musculus orbicularis oculi*), der sich beim Schließen in Falten legt und seitlich die sogenannten Krähenfüßchen hervorbringt. Der innere Teil des Muskelringes besteht aus dem oberen und unteren Lidmuskel. Der Ringmuskel des Auges tritt in Aktion nicht nur beim Augenschließen selbst, sondern auch bei der abgedeckten Einstellung.





9. Die mimische Muskulatur

Die Öffnungsmuskulatur des Auges beschränkt sich auf den Augendeckelheber, der in Fig. 22, nicht aber in Fig. 9 sichtbar ist, weil er sich dort in der Augenhöhle verbirgt; er besorgt den Augenaufschlag und zieht das Oberlid zurück.

### Die Muskulatur der Stirn

Das Auge wird in seiner Lideinstellung wesentlich unterstützt durch das Stirngelände, und zwar vor allem beim Öffnen. Da ist es der große Stirnmuskel (M., d. h. abgekürzt: *Musculus frontalis*), der auf der Sehnenplatte des Kopfes entspringt und an den Augenbrauen angreift, bei der Kontraktion (Zusammenziehung) diese hebt und sich in quere Falten legt. Wir sehen in der Figur, daß seine Faserbündel tatsächlich radiär, strahlenförmig, also senkrecht auf den Fasern des Augenringmuskels angreifen. Die Falten, die dadurch auf der Stirn entstehen, sind natürlich parallel zu den Augenbrauen.

Die Stirn nimmt aber auch am Schließmechanismus des Auges teil durch je einen kleinen, aber charakteristischen Muskel beiderseits der Nasenwurzel, den Augenbrauenrunzler (*Corrugator supercilii*). Er zieht die Augenbrauen herunter, unterstützt die abgedeckte Einstellung des Auges und erzeugt die Längsfalten der Stirn. Dabei tritt noch ein unpaarer kleiner Muskel in Tätigkeit, der zwischen den beiden Runzlern liegt: der Stirn-Nasen-Muskel (*M. procerus*), der ebenfalls dem *Frontalis* entgegenwirkt und eine kleine Querfalte an der Nasenwurzel erzeugt.

### 2. Die Muskeln der Nase

Der Ringmuskel ist sehr verkümmert, denn wir vermögen die Nase ja nicht zu schließen, es sei denn, daß wir sie mit den Fingern zuhalten; wir können die Nasen-

löcher höchstens etwas verengen, indem wir die Nasenflügel zusammenziehen. Dies geschieht durch den Nasenmuskel (*M. nasalis*), der am Oberkiefer unterhalb der Nase entspringt und seine Fasern rund um die Nase bis auf den Nasenrücken sendet. Wenn er sich zusammenzieht, zieht er also die Nasenflügel herunter und verengt so ein wenig die Nase.

Etwas deutlicher ist die Radiärmuskulatur der Nase vertreten durch die beiden seitlichen Ursprünge des dreiköpfigen Hebers der Oberlippe und des Nasenflügels. Schon der Name sagt, daß auch dieser Muskel die Nase nicht sehr selbständig macht, sondern bei sehr starker Erweiterung der Nasenlöcher auch die Oberlippe nach oben zieht, wie wir dies beispielsweise beim Gähnen erfahren.

### 3. Die Muskeln des Mundes und des Kinnes

#### Die Ringmuskeln des Mundes

Die Ringmuskulatur wird dargestellt durch den mächtigen Lippenmuskel (*M. orbicularis oris*), der bei seiner Zusammenziehung in der Regel einen horizontalen Verschuß erzeugt wie der Augenringmuskel: die Lippenpalte. Doch kann sich der Mund auch in horizontaler Richtung zusammenziehen wie ein Tabaksbeutel; hiebei wird der Lippenmuskel unterstützt durch die oberen und unteren Schneidezahnmuskeln (*M. incisivi*), deren Ursprung sich über, bzw. unter dem seitlichen Schneidezahn befindet und die an den Mundwinkeln angreifen und sie beim Pfeifen, Küssen, kurz beim Spitzens des Mundes gegen dessen Mitte ziehen.

#### Die Radiärmuskeln des Mundes

Außerordentlich mannigfaltig ist das System derjenigen Muskeln des Mundes, die strahlenförmig an seinem Rande

angreifen. Insbesondere ist hier das System der drei Mundwinkelmuskeln jederseits die Krönung der gesamten Ausdrucksmuskulatur: einer sucht die Mundwinkel aufwärts zu ziehen — der am Jochbein entspringende Jochbeinmuskel (*M. zygomaticus*); einer seitwärts — der Lachmuskel (*M. risorius*) und einer abwärts — der Dreiecksmuskel (*M. triangularis*); die beiden letzteren entspringen an der unteren Leiste des Unterkiefers.

Außerdem greifen noch einige Muskeln an den Lippen mehr gegen die Lippenmitte zu an. So an der Oberlippe der schon genannte Heber der Oberlippe und des Nasenflügels, und zwar mit seinem nach der Mitte zu gelagerten Hauptbündel, das beim Naserümpfen und bei der Trotzstellung der Oberlippe in Aktion tritt. Über seine Zusammenarbeit mit den beiden seitlichen Zacken, die zugleich die Nasenflügel auseinanderziehen, wurde schon gesprochen. Unter diesem Muskel, zum Teil verborgen, liegt der Eckzahnmuskel (*M. caninus*), der die Oberlippe in ihrer Seitenmitte schräg auseinanderzieht. Diese Funktion übt der Muskel aus beim schmerzlichen Verziehen des Mundes, beim sauren Zug usw.

Auch die Unterlippe besitzt einen etwas breiteren Muskel, der ungefähr an derselben Stelle des Unterkiefers entspringt wie der Dreiecksmuskel, nur unterhalb desselben, doch erstreckt er sich weit innerwärts und stülpt die Unterlippe aus: es ist der Quadratmuskel der Unterlippe (*M. quadratus labii inferioris*), der die Schmollstellung der Unterlippe hervorruft.

Dem System der Mundwinkelmuskeln, in einer tieferen Schicht liegend, gehört noch der Trompetermuskel (*M. buccinator*) an, der als eigentlicher Wangenmuskel (er ist es, der die Trompete bläst) ebenfalls einen gewissen Zug am Mundwinkel ausübt.



1. Napoleon (David)



2. Napoleon als Kaiser (Rob. Lefèvre)



3. Friedrich d. Gr. (Graff)



4. Borsig (Krüger)

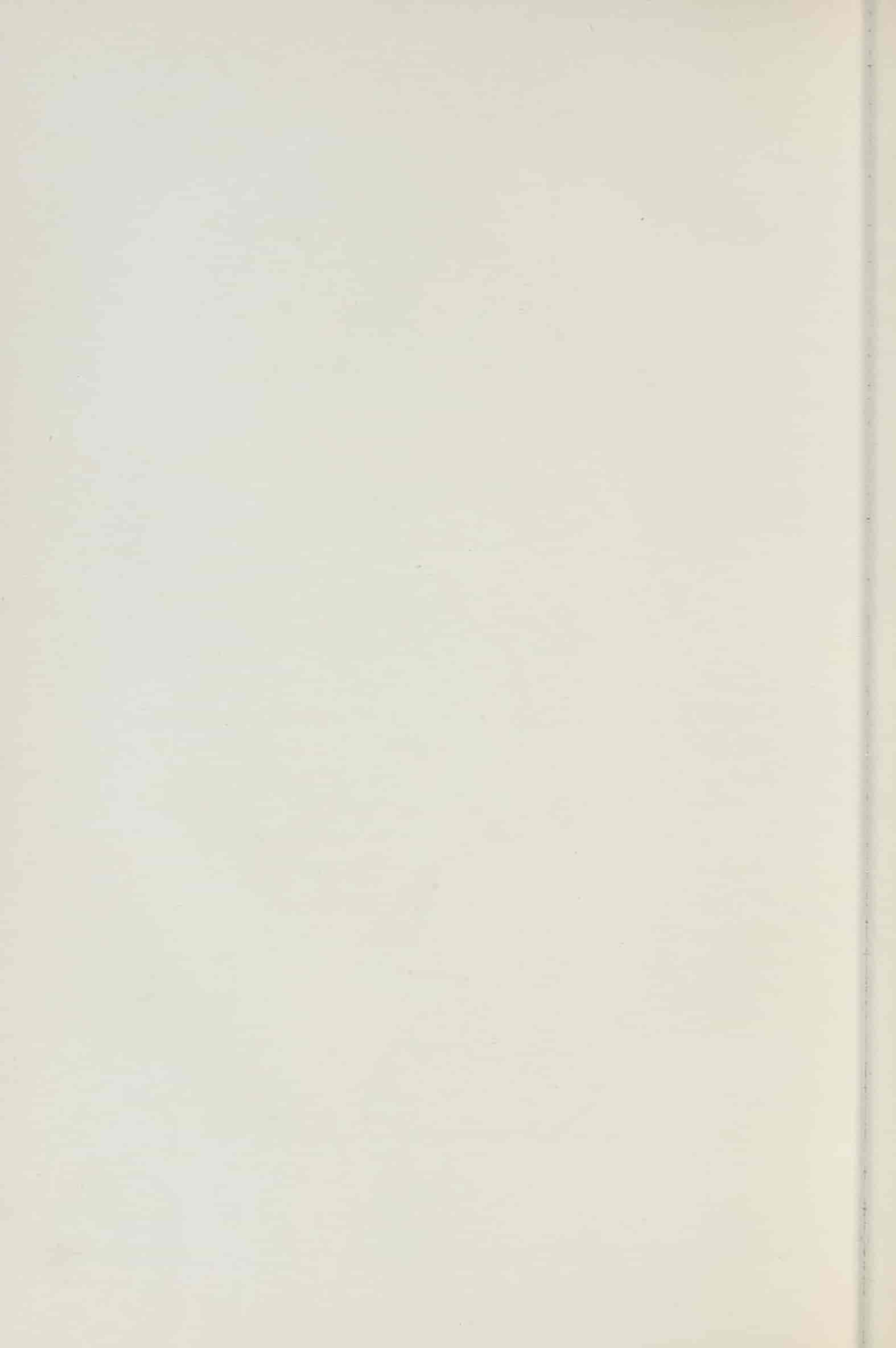


5. Blum (Hunger)



6. Doge Andrea Gritti (Tizian)

7. Bismarck (80 Jahre alt)  
(Photo Dr. Stoedtner)



## Muskeln des Kinnes

Wie die Stirn eine Erweiterung des Augengeländes, so bildet neben Nase und Wange noch das Kinn eine Erweiterung des Mundgeländes. Ein gewisses Gegenstück zum Augenbrauenrunzler bildet am Kinn der Kinnmuskel (*M. mentalis*). Er unterscheidet sich nämlich vom Dreiecks- und Quadratmuskel dadurch, daß er nicht zum System der Lippenöffner, sondern der Lippenschließer gehört wie der Lippenmuskel selbst. Sein Ursprung liegt jederseits nahe der Mitte der Unterlippe; er greift unten an der Haut des Kinnes an und zieht sie herauf, wodurch wulstige Grübchen im Kinn entstehen und gleichzeitig die Unterlippe mit hinaufgeschoben wird. So hat dieser Muskel teil am bitteren Zug des Mundes, an der Verachtung- und der Ekelstellung der Unterlippe, und zwar insbesondere beim Erbrechen.

## Kaumuskeln

Von äußerlich gelegenen Muskeln gehören hierher der eigentliche Kaumuskel (*M. masseter*), der am Jochbein entspringt und, am unteren Ast des Unterkiefers ansetzend, diesen mächtig gegen den Oberkiefer bewegt; weiter der Schläfenmuskel (*M. temporalis*), der am Rande der Schläfengrube entspringt und den oberen Fortsatz des aufsteigenden Astes des Unterkiefers steuert. Als Skelettmuskeln gehören sie eigentlich nicht zur mimischen Muskulatur im engeren Sinne; sie bewegen keine Weichteile des Gesichtes. Dennoch sind sie nicht ausdruckslos, sondern beeinflussen das Relief der Physiognomie in hohem Maße. Sie erzeugen tätige Bewegung und können ganz ebenso in symbolischem Sinne gebraucht werden wie die Muskeln, die die Mundwinkel, die Lippen usw. bewegen. Man frage sich nur, ob es nicht

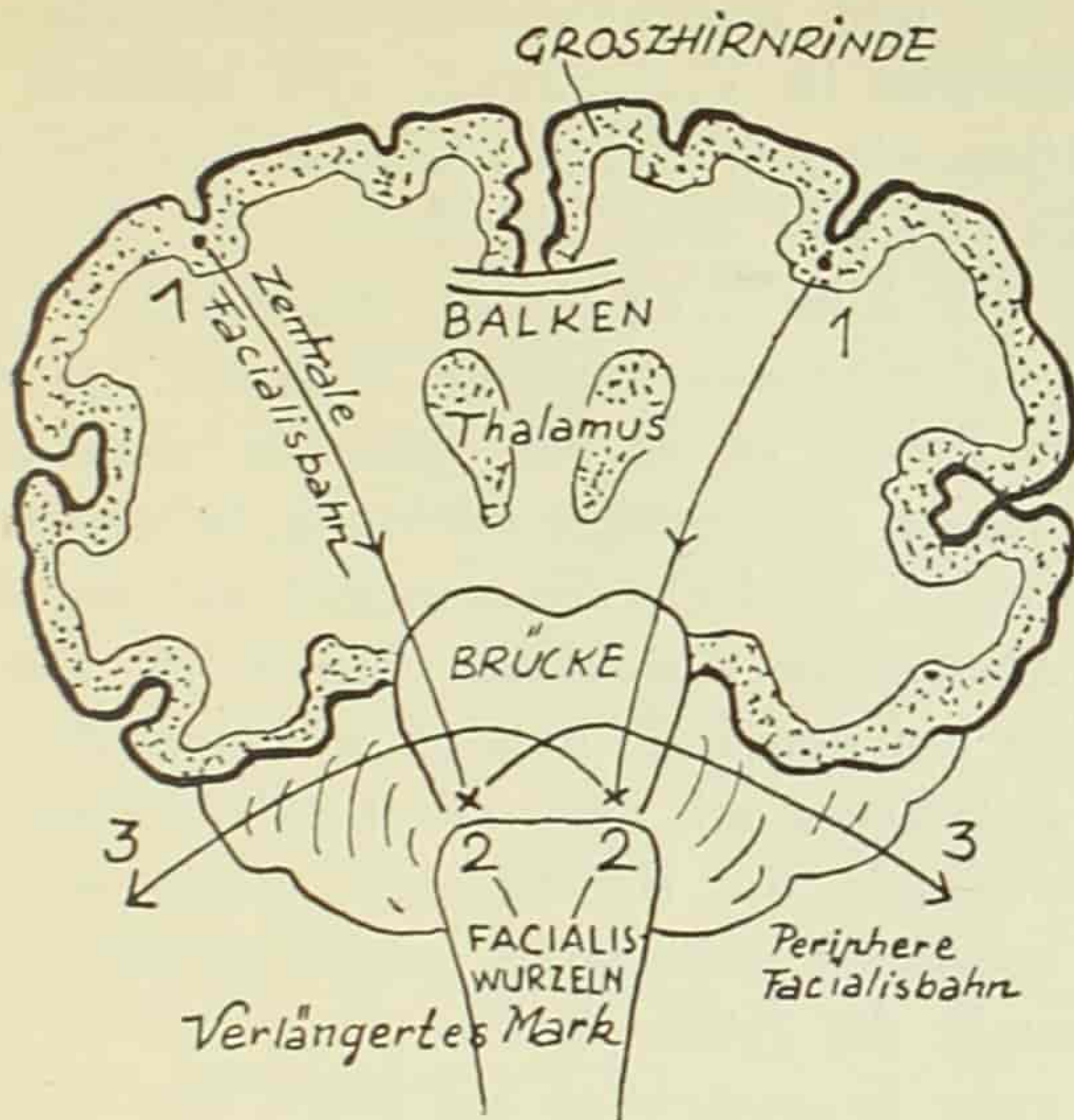
ausdrucksvoll ist, wenn jemand die Zähne zusammenbeißt oder vor Wut knirscht.

## *II. Die Steuerung des Ausdrucks*

Die Frage nach der Entstehung der Ausdrucksmuskulatur hat ihre besondere Berechtigung. Woher alle diese Muskeln? Noch Bell, der doch sehr wohl wußte, daß auch die Tiere ein ausdrucksvolles, physiognomisches Spiel bald dieses, bald jenes Körperteiles kennen, und auch wußte, wie sehr der Ausdruck mit der Beweglichkeit jeder Körperpartie wächst, wollte dem Ausdrucksspiel des menschlichen Gesichtes eine Sonderstellung einräumen und meinte, eine Reihe dieser Muskeln sei zu keinem anderen Zweck erschaffen, als um Gemütsbewegungen auszudrücken. Seit Darwin und Piderit aber wissen wir, daß alle Symbolik des Ausdrucks sich durchaus über einer Schicht von materiellen Zweckfunktionen aufbaut, deren Mechanismus auf seelische Funktionen übertragen wird. Heute dürfen wir sagen, daß alle mimischen Muskeln ursprünglich der Einstellung der Sinnesöffnungen gedient haben, der Augen, der Nase, des Mundes, und zwar in den uns schon bekannten drei Bezugswendungen. Jeder Sinn kann sich einem sympathischen Reiz voll zuwenden, er kann sich auf zu bewältigende Reize zu Prüfung, Angriff oder Abwehr einstellen, er kann vor überstarken feindlichen Reizen die Flucht ergreifen.

Schon dadurch kommt eine große Mannigfaltigkeit in die Ausdruckseinstellungen. Sie wird noch bei weitem vermehrt dadurch, daß manche Sinnespartien, besonders Nase und Mund, mehreren verschiedenen Funktionen dienen können, deren jede eine besondere Einstellung durch besondere Muskeln oder durch besondere Kombinationen derselben erheischt. So z. B. stehen im Dienst





Frontalschnitt durch das Gehirn

#### 10. Bahnen des Gesichtsnerven (Nervus Facialis)

1. Zentrum des willkürlichen Mienenspiels, von dort zentrale Facialisbahn bis 2; 2. Ursprung des Nervus facialis; von 2 bis 3 periphere Facialisbahn (der Gesichtsnerv selbst bis zur mimischen Muskulatur). Es bestehen noch komplizierte Verbindungen zwischen dem Facialis und dem Thalamus, dem Zentrum des unwillkürlichen Mienenspiels.

der Kaufunktion die speziellen Kaumuskeln. Die Sprechfunktion aber bedient sich teilweise derselben Muskeln wie die Schmeckfunktion, nur in anderer Zusammenwirkung.

Jede Einstellungsfunktion wird, mag sie sich auch derselben Muskeln bedienen wie eine andere, von einem eigenen Bewegungszentrum des Nervensystems aus gesteuert. Die Sinne selbst, Gesichts-, Gehörs-, Geruchs-, Geschmacks-, Tastsinn usw., empfangen Reize aus der Außenwelt und leiten sie zu den Wahrnehmungszentren, wo sie als bestimmte seelische Inhalte aufgenommen

werden. Mit den Wahrnehmungszentren stehen die Bewegungszentren in Verbindung. Die Muskeln drücken die Reaktion, die Antwort des Körpers auf die seelischen Eindrücke aus und auch die Bewegung der mimischen Muskeln, die Einstellung eines Sinnesorgans auf den Eindruck ist eine zweckmäßige Reaktion. Je nach der Natur des Reizes, ob es ein optischer, akustischer, ein Geruchsreiz ist, aus welcher Richtung, in welcher Stärke er daherdringt, wird das Sinnesorgan auf die ihm möglichst angemessene Aufnahme eingestellt. Die genaue Einstellung auf den Reiz nennen wir Kontakt, die vollständige Berührung mit ihm. Die Kontaktmomente jeder Sinneseinstellung, die Bedingungen, unter welchen der Kontakt möglichst intim wird, spielen in der Ausdrucksphysiognomik die größte Rolle.

Es ist zwar hauptsächlich ein Nerv, der Gesichtsnerv (Nervus facialis), der die mimischen Muskeln versorgt und steuert, aber dieser Nerv ist ein Sammelbündel von verschiedensten Elementen, nicht anders als eine Landstraße, der entlang zur Ergänzung ihrer eigenen Verkehrsfunktion ein Eisenbahngleise und überdies ein Telegraphendraht ziehen. Der Hauptstrang des Gesichtsnerven ist ein Bewegungs-, ein motorischer Nerv. Es mischen sich aber auch Nervenfasern von Sinnesnerven mit ein, und diese Verbindung wird um so mannigfaltiger, in je höhere Nervenzentren wir die Facialisbahn hinaufbegleiten. Drittens mischen sich unter die vom bewußten Willen dirigierten Nervenfasern des Facialis zahlreiche dem sogenannten sympathischen Nervensystem entstammende unwillkürliche Nervenfasern, so daß auch der Gesichtsausdruck selbst zum großen Teil ohne Zutun unseres bewußten Willens vor sich geht. Das Nervenzentrum, aus dem die gefühlsgeladenen, unwillkürlichen Ausdrucksbewegungen gesteuert werden, ist der Thalamus (*Fig. 10*),

eine im Zwischenhirn tief unter der Großhirnrinde gelagerte Nervenmasse, das Umschaltungsgebiet zahlreicher Empfindungs- und Bewegungsnerven.

Auf Einzelheiten dieses komplizierten und keineswegs noch ganz durchforschten Gebietes der Steuerung des Ausdrucks durch Nervenzentren können wir hier nicht eingehen. Uns kommt es auch nicht auf anatomisch-physiologische Zergliederungen an, sondern in erster Linie auf deutlich sichtbare und beschreibbare Kennzeichen des Ausdrucks. Wir werden sehen, daß wir weitgehend imstande sind, zu unterscheiden, ob eine Ausdrucksbewegung willkürlich oder unwillkürlich ist, ob sie aus oberflächlicheren oder tieferen Schichten des Nervensystems gelenkt wird, ob z. B. ein Lächeln gezwungen oder natürlich ist. Ja nicht selten unterscheiden wir sogar mehrere Ausdrucksschichten übereinander, die sichtlich aus verschiedenen Tiefen des seelischen Apparats ihre Bestimmung empfangen, so z. B. wenn ein flüchtiges Lächeln über ernste Züge huscht.



## II. TEIL

# DIE EINSTELLUNGEN DER SINNESÖFFNUNGEN UND IHRE BEDEUTUNG

### Die physiognomischen Tabellen

Wir haben in der Einleitung auf vorläufig unsystematische Weise eine Probedeutung versucht. Wollten wir nun streng systematisch vorgehen, so müßten wir die Grundzüge der Psychologie voranstellen oder ihre Kenntnis voraussetzen. Das erstere ist unmöglich, das letztere unstatthaft. Indes ist unser Gegenstand so anschaulich und lebensnah, daß wir unsere Erfahrung aus Situationen des Alltags hier verwenden können. Wir werden uns auch nicht allzu streng an das System halten, sondern uns zum Zweck notwendiger Erklärungen auch kleine Abschweifungen nicht versagen. Als Leitfaden wählen wir die Reihenfolge der physiognomischen Tabellen, die wir erarbeiten wollen, und diese Reihenfolge ist keine andere als die der Sinnespartien, mit denen wir uns nacheinander zu beschäftigen haben werden. Dieser Vorsatz wird sich als fruchtbar erweisen, denn auf Schritt und Tritt werden neue Fragestellungen unsere Einsicht in die Lebensgesetze, welche dem Ausdruck zugrunde liegen, erweitern.

## 1. Kapitel:

# DIE EINSTELLUNGEN DER AUGEN UND DIE KONTAKTMOMENTE DES BLICKS

Es gibt am Auge wie an allen Körperpartien eine Menge von Details, die mit seinem Ausdruck nur mittelbar zu tun haben: Form und Größe der Lidspalte, der Wimpern, der Augenbrauen, Farbe der Iris usw. Beispielsweise ist die Lidspalte des Mongolenauges im allgemeinen enger als beim Auge der weißen Rassen, es ist ferner durch eine innere Augenfalte „geschlitzt“. Solche Merkmale lassen wir größtenteils außer Betracht; wir halten uns an den Ausdruck der Augen als Handlung.

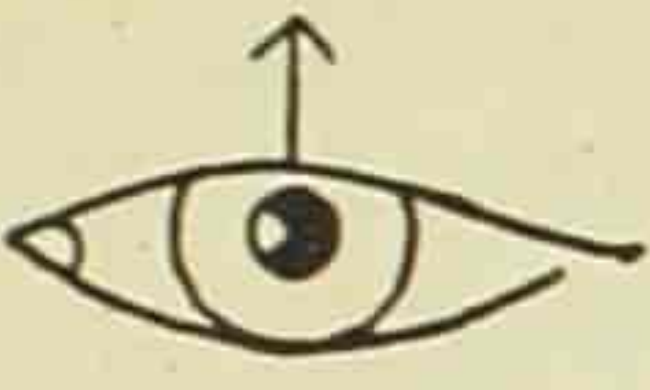
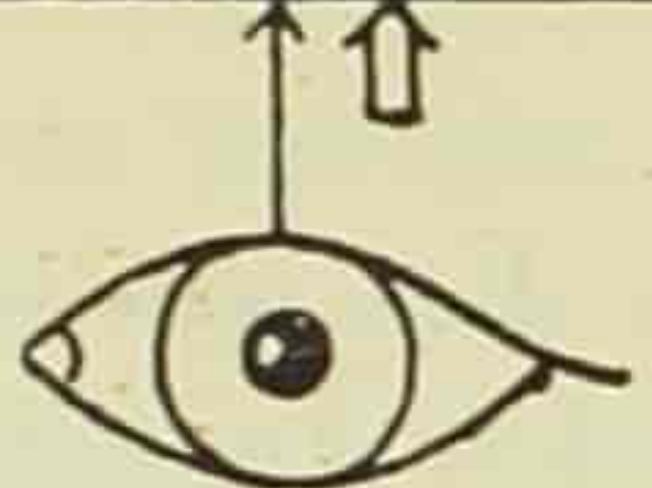
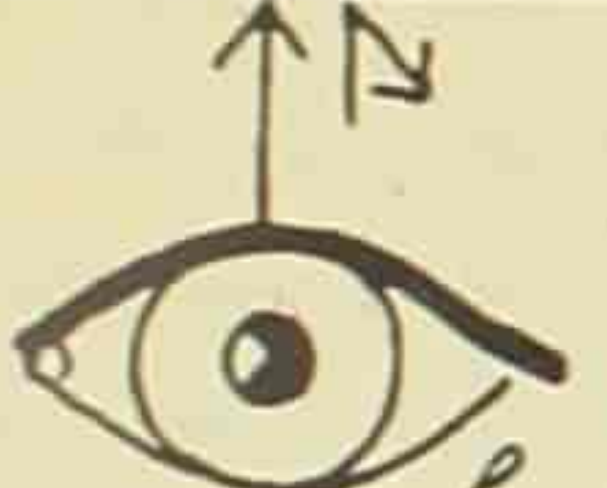
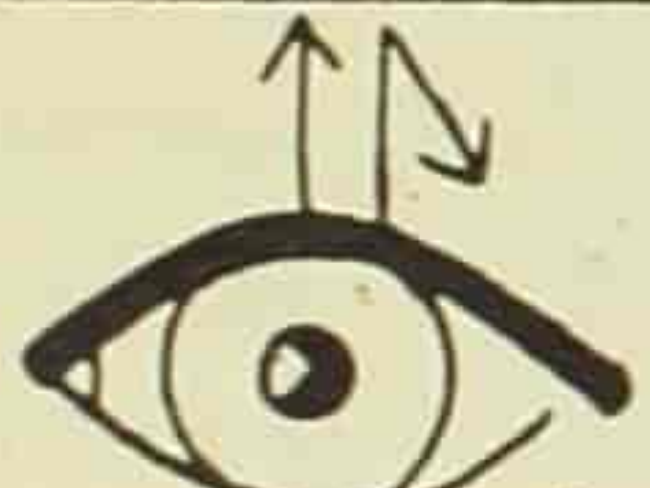
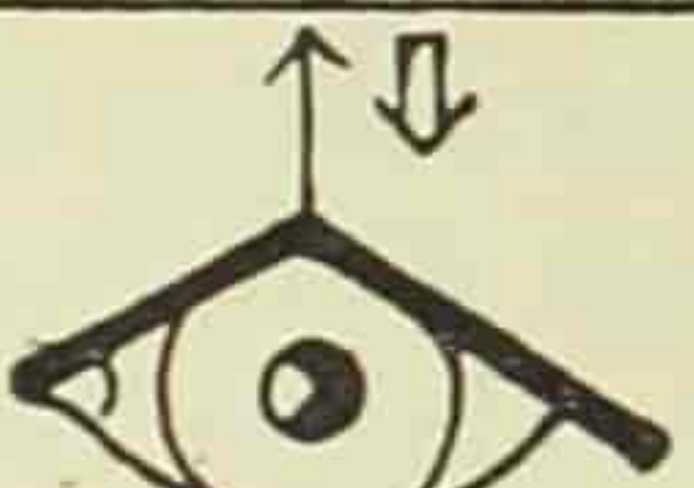
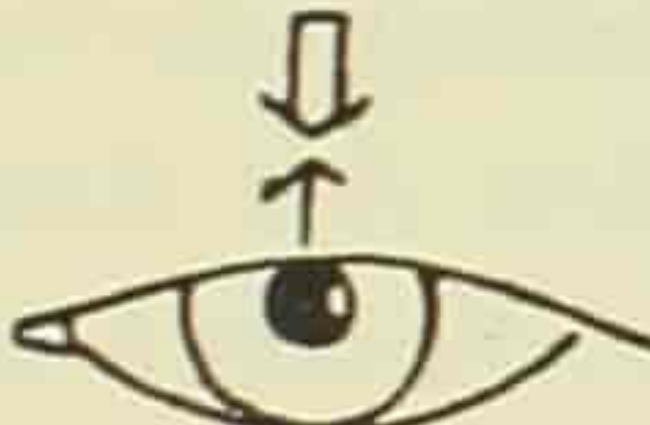
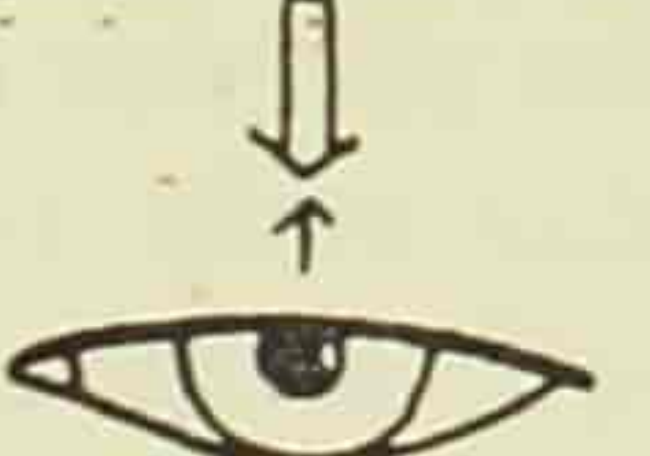
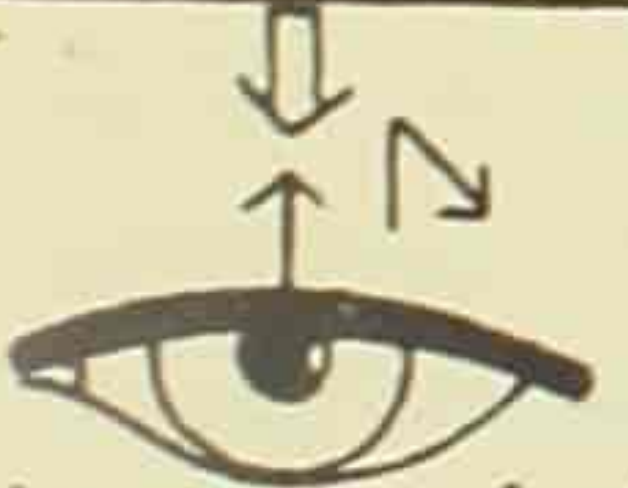
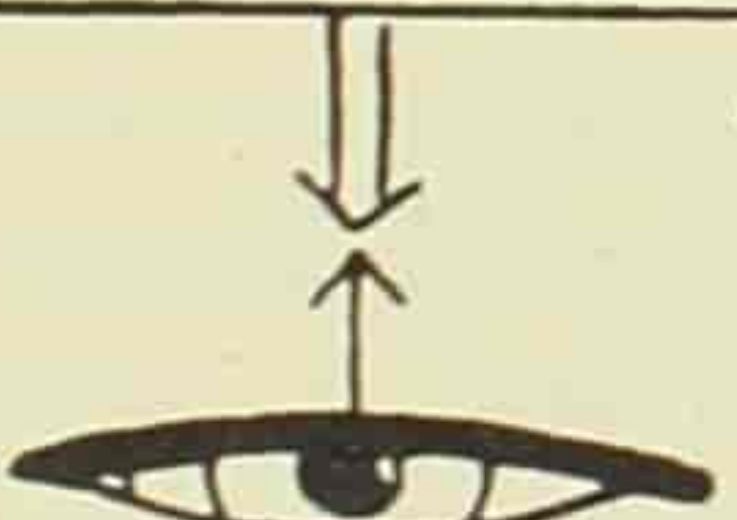
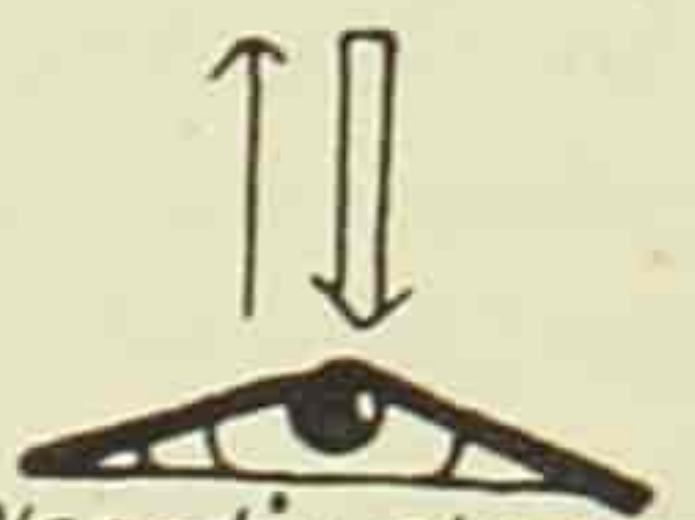
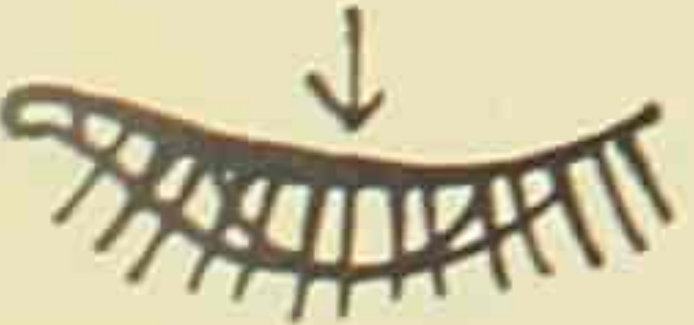
### *I. Die Abdeckung der Lidöffnung nach den drei Bezugswendungen*

(Tabelle 1 und Fig. 11)

Die Einstellungen der Lidöffnung sind so einfach zu beobachten, ihre Kennzeichen so leicht anzugeben, daß sie es waren, an denen zum erstenmal (von Lersch) ausdrucksphysiognomisch die drei Bezugswendungen der offenen, der abgedeckten und der verhängten Einstellung beschrieben wurden.

#### 1. Der offene Blick

1. Es muß unser Bestreben sein, die Ausdruckseinstellungen immer so zu beschreiben, daß eine objektive Kontrolle möglich ist, daß also jeder die Beschreibung nachprüfen, ihre Daten nachmessen kann, eine Idealmethode, von deren ausnahmsloser Anwendbarkeit wir leider noch weit entfernt sind. Wir wissen schon, daß wir uns hüten müssen, in der Beschreibung etwa von einem heiteren, einem sympathischen, einem trüben Blick oder Auge zu

<p><u>Offenes Auge</u></p>	<p>1  Empfindung</p>	<p>2  Lustgefühl</p>
<p> Sympathische Zuwendung</p>	<p>4  Leidenschaft Besitzer</p>	<p>5  Unlustgefühl (Aufgerissenes Auge)</p>
<p><u>Abgedecktes Auge</u></p>	<p>1  Neutral abgedeckt</p>	<p>2  Positiv abgedeckt Wille</p>
<p> Positiv abgedeckt Starke Spannung Angriff</p>	<p>4  Positiv abgedeckt Versteckte Beobachtung</p>	<p>5  Negativ abgedeckt Abwehr</p>
<p><u>Verhängtes Auge</u></p>	<p>STÄRKE DES PFEILES:          ↑ Unwillkürliche Spannungen          ↑ Willkürlich verstärkte Spannungen</p>	
<p>1 </p>	<p>RICHTUNG D. PFEILES:          ↓ Schließspannung          ↑ Öffnungsspannung          ↘ Angriffszange</p>	

11. Schema der Lidöffnung und Lidspannung in den drei Bezugswendungen

reden. Das Ideal der Beschreibung wäre es vielmehr, überhaupt nur räumliche Maße anzugeben. Prüfen wir, ob dies wenigstens bei der Lideinstellung möglich ist! Im ersten Ansatz gewiß. Wir definieren das offene Auge als eines, bei dem die Lidspalte so weit offen ist, daß der ganze Augenstern (der Ring der Regenbogenhaut oder Iris) sichtbar ist (*Baby I, 2; Pastillenmann Fig. 12; Arbeitsloser XVI, 1*) oder doch ihr größter Teil, so daß höchstens der oberste Teil bedeckt ist (*Lina IV, 7; Goethe von Tischbein und Kügelgen II, 2, 4; Bach VI, 4; Shakespeare II, 7, 8; Lessing VIII, 2; kleine Raucherin I, 1*); oder es ist bei nicht ganz gerader Blickrichtung ein Teil der Iris bedeckt und dafür mehr vom Weißen des Auges (der weißen Lederhaut) sichtbar (unser Versuchsporträt *Michaela IV, 2; Frau Montessori IV, 8; Elga Brink X, 3; Josma Selim X, 9; Byron Fig. 13, 14*).

An den Augenlidern ist ein Schließ- und Öffnungsmechanismus im Gegenspiel des inneren Augenschließers oder Lidmuskels gegen den Augendeckelheber des Oberlides vorhanden, das Unterlid dagegen hat keinen eigenen Öffner und steht offen, wenn es nicht eben geschlossen wird. Zur offenen Einstellung kommt es, wenn der Öffnungsmechanismus bei weitem stärker ist als der Schließmechanismus. Dann ist Einstellung auf den Reiz vorhanden, und zwar auf Aufnahme optischer Reize, auf das Schauen im allgemeinen oder auf eine Vielheit von Gegenständen. Denn die Einstellung auf einen Einzelgegenstand wäre die abgedeckte.

2. Die seelische Haltung, die der offene Blick ausdrückt, ist also jedenfalls die der Empfänglichkeit. Daher finden wir den offenen Blick so häufig bei großen schöpferischen Naturen, die von Eindrücken einer reichen Außen- oder Innenwelt gespeist werden (*Goethe II, 1—5; Shakespeare II, 7, 8; Lessing VIII, 2; Byron Fig. 13, 14*;





12. Der Pastillenmann  
(Nach einem Zeitungsinserat)

*Bach VI, 4*), während kleinen Alltagsnaturen, die ihrem Einzelinteresse nachspähen, die abgedeckte Einstellung die weit angemessenere ist. Die Empfänglichkeit kann gedämpft sein zur Erwartung (*Lina IV, 7*) oder gesteigert bis zur Aufmerksamkeit (*Baby I, 2*). Woher diese Unterschiede? In der Erwartung ist bloß die empfängliche Einstellung da, ohne daß sie schon durch einen Gegenstand befriedigt wäre; der Blick findet noch keinen Punkt, an dem er haften bleibt, es muß also an der Kontakteinstellung irgend etwas fehlen. Im Zustand der Aufmerksamkeit hingegen wird der Kontakt mit einem Gegenstand um so stärker sein, sich der abgedeckten Einstellung nähern. Trotzdem hat unser „Baby“ zweifellos einen vollkommen offenen Blick. Schon an der Schwelle unserer Betrachtungen also lernen wir, daß der Kontakt nicht von der Lidöffnung allein abhängt. Zugleich aber drängt sich die Wichtigkeit dieses Begriffes mit stärkster Eindringlichkeit auf; der Kontakt schafft noch andere Unterschiede als die der offenen, abgedeckten, verhängten Lid-einstellung, er schafft Unterschiede innerhalb des offenen Blickes selbst!

3. Schon an den Augen unseres Versuchsobjekts Michaela IV, 2, aber auch an den offenen Augen der Frau Montessori IV, 8 fiel uns eine Spannung des oberen Augenbogens auf, die auf eine Gegenwirkung des Schließmuskels hinweist. Dieser muß also bei der offenen Einstellung nicht immer ruhen, seine Wirkung tritt jedoch hinter der des Augendeckelhebers zurück. Der Wirkung des Schließmuskels entspricht ein Willenselement im Menschen: zur Empfänglichkeit gesellt sich die Willensstärke. Wir beobachten hier immerhin einen abdeckenden Faktor im Blick und lernen also, daß die Abgedecktheit nicht nur ein räumliches, sondern auch ein dynamisches Merkmal sein kann. Wir finden keine Abgedecktheit, aber die Wirkung der abdeckenden Kraft. Ein solches Merkmal der Wirkung, der Kraft, ist eigentlich kein meßbares Merkmal mehr und Spannung im oberen Augenbogen keine räumliche Beschreibung; wir sind also unversehens von unserem guten Vorsatz abgewichen, doch ist dies nur zu begreiflich, denn es ist wirklich eine der ersten Tatsachen, die wir bei der Ausdrucksbeschreibung erkennen, daß wir Vorhandensein oder Fehlen der Spannung an einem Muskel oder einer Körperpartie tatsächlich sehen können! Aber freilich, mögen wir darin noch so viel Übung haben, die Diagnose Spannung ist keine Beschreibung, sondern bleibt lediglich Deutung, ein Erraten, und wir dürfen uns damit nicht abfinden, wir müssen vielmehr trachten, auf die räumlichen Veränderungen selbst zurückzugreifen, denn nur solche gewahrt unser prüfendes Auge unmittelbar. Spannung drückt sich anders beim einzelnen Muskel aus, wo sie einen stärkeren Verkürzungszustand schafft, anders im Gegenspiel antagonistischer Muskeln (z. B. von Beuge- und Streckmuskeln, wenn wir den Arm in Beugestellung spannen), wo sie vor allem das Nachbargelände stärker in Mitleidenschaft zieht; die Spannung pflanzt



13. Lord Byron  
(Nach Thomas Phillips)

sich fort und verkürzt so auch Nachbarmuskeln. So sind z. B. bei Frau Montessori (IV, 8) die Augenbrauen leicht heruntergezogen. Dieser abgedeckte Zug, der sich am Lid selbst nicht so auffällig äußern mag, gibt sich doch räumlich beschreibbar in der Umgebung kund. Er verleiht zugleich dem offenen Auge etwas Funkelndes und erhöht den Eindruck seiner Lebhaftigkeit, der sich etwa bei Bach (VI, 4) — hier tritt sogar der Augenbraunenrunzler in Tätigkeit — zum Ausdruck der Strenge stei-

gert, hier der Strenge der sittlichen Auffassung wie der musikalischen Stilform. Dagegen sind es die hochgestellten Augenbrauen Goethes auf dem Bilde von Kugelgen (II, 4), die diesem Blick den Ausdruck voller, unvergleichlicher Empfänglichkeit geben, sogar unbeschadet der Andeutung senkrechter Stirnfalten, die auf Sammlung im Gedanklichen deuten (vgl. später die Einstellungen der Stirn). Die Lideinstellung besteht also aus zwei Momenten: der Lidöffnung und der Lidspannung (Fig. 11).

Wir stellen nun, als erste Rubrik unserer Augentabellen die Rubrik „Offener Blick“ auf und tragen da ein: Empfänglichkeit, Erwartung, Aufmerksamkeit. Werden wir aber auch die anderen beobachteten Eigenschaften eintragen: Willensstärke, Lebhaftigkeit, Strenge? Nein! Denn die gehören ja in die Rubrik „Abgedeckter Blick“. Wir würden ein heilloses Durcheinander schaffen, wollten wir alle seelischen Haltungen und Charakterzüge in alle Rubriken eintragen, wo sie möglicherweise auftreten können. Wir tragen sie nur dort ein, wo sie wirklich dem betreffenden Ausdruckszug charakteristisch zugeordnet sind und nicht nur aus seiner durch eine Gegenwirkung erzeugten Gespanntheit erraten werden. Wir haben es eben auch in der Ausdrucksforschung nicht immer mit typischen Einstellungen zu tun, sondern häufig auch mit gemischten. Aber hier kennen wir die Bedeutung der Komponenten, anders als in der Konstitutions- und Rassenlehre, deren Gegenstand nicht individuelle Merkmale, sondern Typen sind.

Es zeigte sich somit als notwendig, bei der Beurteilung einer Ausdruckspartie stets das Nachbargelände im Auge zu behalten. Doch auch der gegenteilige Weg ist daneben anzuraten: möglichst die ganze Umgebung des beobachteten Punktes zuzudecken und zu sehen, wieviel man dann noch beschreiben und beurteilen kann. Denn wir



14. Lord Byron  
(Nach Westall)

können noch nicht das Ganze beurteilen, bevor wir nicht die Teile gründlich analysiert haben. Dieser Einwand ist auch ganz zutreffend; man soll zunächst den Körperteil für sich allein betrachten und dann erst seine Umgebung.

Ist es nun wahr, daß wir bei Bedachtnahme auf das Nachbargelände oder die Situation mehr aussagen können als ohne sie, mehr zur Deutung und vielleicht auch mehr zur Beschreibung beitragen (denn oft werden uns erst dann kleine, vorher übersehene Details deutlich werden), so folgt daraus freilich auch umgekehrt, daß wir bei isolierter Betrachtung eben weniger beschreiben und

also auch weniger deuten können: jede Unbestimmtheit in der Beschreibung zieht notwendig eine Unbestimmtheit der Deutung nach sich, bietet somit eine größere Anzahl von Möglichkeiten innerhalb eines Deutungsspielraumes. Möglichkeiten also auch von fehlerhaften Deutungen. Und wie oft werden sich solche Unbestimmtheiten bei der praktischen Analyse ergeben, sei es, weil die Physiognomie selbst zurückhaltend ist, sei es, weil in den uns zur Verfügung stehenden Bildern, besonders in Photos, oft wichtige Merkmale, etwa Falten, einfach wegretuschiert sind. Merken wir uns also als Leitsatz für unser Verfahren, daß diesem jeweils eine Grenze gesetzt ist: Man kann aus einem Bilde nicht mehr herauslesen, als darin steckt. So selbstverständlich dieser Grundsatz auch erscheint, so häufig wird doch gegen ihn gesündigt.

Andererseits aber kann man zuweilen aus einer Physiognomie mehr herausholen, als es die heute wissenschaftlich mögliche Ausdrucksanalyse zu leisten vermag. Aber ein solches Mehr beruht auf Intuition, auf der oft naturgegebenen Einfühlung des Menschenkenners und nicht auf einer Diagnose nach wissenschaftlich einwandfreien Merkmalen. Doch halten wir fest: nur soweit ist die Physiognomik eine Wissenschaft, als sie Indizienmethode ist, wie Bühler sie nennt. Die auf Einfühlung, auf dem Mitschwingen der eigenen Seele mit der fremden beruhende Resonanzmethode ist eher Kunst als Wissenschaft. Wir werden sie vielleicht nie ganz entbehren können, weder für das Erraten der allereinfachsten Ausdruckszüge noch für die schließliche Rekonstruktion des ganzen Charakterbildes, welches die durch die Analyse gewonnenen Teile zu einem Ganzen zusammenfügt — aber wir bleiben uns dessen bewußt, daß dieser Teil des Verfahrens nicht wissenschaftlich ist — es vielleicht noch nicht ist.

Einstweilen können wir die Resonanzmethode auch



1. Michaela 1



2. Michaela 2



3. Michaela 3



4. Darling



5. Rosl



6. Vergine (Luini)



7. Lina



8. Maria Montessori



9. Mathilde Heine



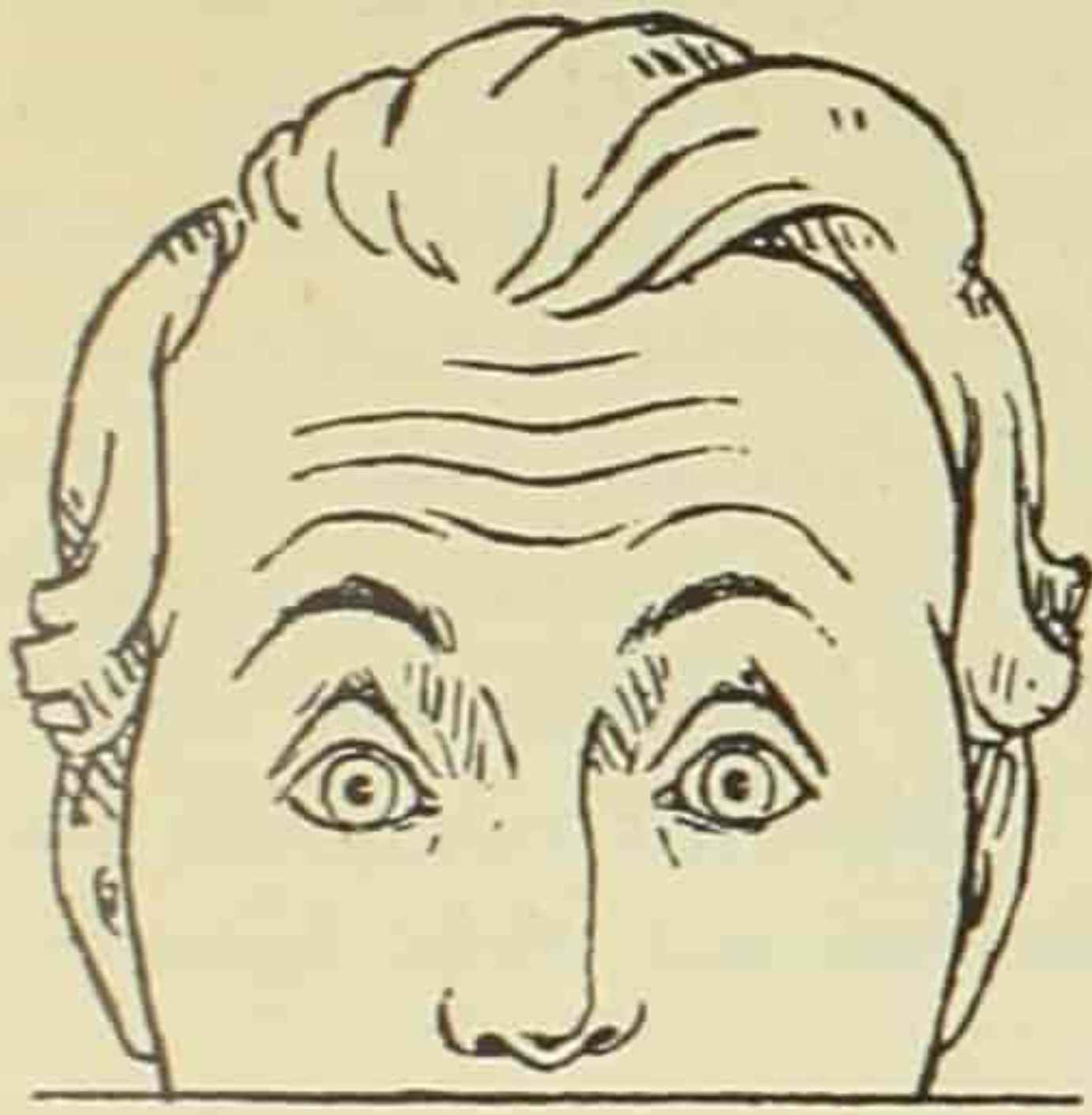


während der Arbeit nicht entbehren. Sie muß uns vielmehr auf Schritt und Tritt begleiten, uns recht geben bei unserer Deutung und in uns ein Gefühl der Bestätigung und Zustimmung erzeugen. Sie ist also eine wichtige Kontrolle. Nicht selten können wir etwas durch Indizien nur erhärten, wenn wir es vorher rein gefühlsmäßig erkannt haben. So ist das Erraten oft auch ein Bahnbrecher der wissenschaftlichen Erkenntnis, hier nicht anders als etwa in der Astronomie, der Biologie oder anderen Wissenschaften; es schärft uns das Auge und lenkt unseren Blick auf das Wesentliche.

4. Betrachten wir das Bild der kleinen Raucherin (*I, 1*). Ihre offenen Augen drücken sicherlich Empfänglichkeit aus. Aber wir können es noch bestimmter sagen: es ist Empfänglichkeit für uns, die Betrachter selbst, es ist sympathische Zuwendung. Hier unterstreichen wir noch das Moment des Sympathischen, wir meinen also, daß nicht eine bloße Erwartung vorliegt wie bei dem Mädchen Lina (*IV, 7*), auch nicht nur Aufmerksamkeit wie bei dem Baby (*I, 2*), sondern ein Einverständnis mit dem tatsächlichen Kontakt. Das Kind begnügt sich nicht damit, uns anzuschauen, das könnte es durch abgedeckten Blick besser; es schaut uns eigentlich auch nicht aufmerksam an, aber es faßt uns sozusagen mit dem Blick ein, der Augenbogen wird zu einem Rahmen um uns ausgeweitet. Wenn wir jemand liebevoll anschauen, so öffnen wir das Auge weit, so als wollten wir von dem geliebten Gegenstand Besitz ergreifen, gleichsam als Andeutung einer Umarmung, bei der wir die Arme weit auf tun, aber nur, um sie wieder zu schließen. Diese Tendenz ist noch ausgesprochener beim Pastillenmann (*Fig. 12*), der uns förmlich mit den Blicken verschlingt. Hier mischt sich schon eine gewisse Angriffstendenz in die sympathische Zuwendung; man kann ja jemanden vor Liebe auffressen

wollen. In unserem Falle liegt das Angriffsmoment darin, daß er uns auslacht, weil wir uns so haben anführen lassen: wir alle glaubten, einen Menschen mit Magenverstimmung zu sehen, und nun verbirgt sich hinter der gequälten Maske dieses schadenfrohe Lachen. Dieses Verschlingen mit dem Blick ist eine Schließetendenz, aber ihr ist ein Auftakt des halb willkürlichen, halb triebhaften Augenaufreißen vorausgegangen, gleichsam als Anlauf, als Erweiterung der Zange, damit ihre Kraft beim Schließen um so stärker sei.

5. Vergleichen wir die letzten Bilder mit der Darstellung des aufgerissenen Auges nach Piderit (*Fig. 15*), so erkennt jeder, daß dieses Aufreißen unwillkürlich ist. Irgendwelche schreckhafte Reize haben das Auge aufgerissen, so daß es sich sowohl von der normalen Öffnung durch den Reiz (*Baby I, 2*) als auch vom willkürlichen Aufreißen durch die Angriffszange unterscheidet. Woran erkennen wir dies? Normalerweise müßte eine solche Übertreibung des Aufreißen eine Gegenspannung im Augenlid selbst hervorrufen, wie die Tendenz zur Schließung in der Blickzange des Pastillenmannes. Von einer solchen ist aber hier nichts zu merken. Der Augenbogen beim Pastillenmann ist ringsum gleichmäßig ausgespannt bis in die Umgebung hinein. In der Piderit-Figur jedoch ist die Erweiterung ganz ungleichmäßig und betrifft hauptsächlich den mittleren Teil, also die Oberlidgend: daraus entnehmen wir, daß das Oberlid momentan gelähmt ist gegenüber der unwillkürlichen Gewalt des Augendeckelhebers. Der bewußte Wille ist gewohnt, mehrere Bewegungen koordiniert durchzuführen, so daß stets gewisse Muskelgruppen zusammenwirken. Die unwillkürliche Steuerung dagegen setzt unter gewissen Bedingungen Teilmuskeln, isolierte Muskelfaserbündel in Bewegung, die unter der bewußten Kontrolle des Willens



15. Aufgerissenes Auge



16. Begriffstützigkeit

(Nach Piderit)

nur im Verbande des ganzen Muskels oder einer Muskelgruppe zur Funktion gelangen. Auch die normale, willkürliche Tätigkeit muß durch Mitwirkung der unwillkürlichen Hirn- und Nervenzentren unterstützt werden, sonst würden unsere Bewegungen eckig und gezwungen. Wenn aber in Situationen, in denen unsere tätige Mitwirkung eigentlich unerläßlich wäre, unsere Willenskraft nicht funktioniert, dann entstehen gleichfalls abnorme, verzerrte Formen. Dann ist entweder der Schließmuskel gelähmt, so wie im Zustand der Angst der Wille gelähmt ist, oder aber es ist ein Öffnungsmuskel über das gewöhnliche Ausmaß, nämlich bis zur Verkrampfung zusammengezogen. Jeder Muskel hat nämlich eine natürliche Spannung, die wir seinen Tonus nennen. Im Fall des Krampfes herrscht Überspannung (Hypertonie), im Fall der Lähmung Unterspannung (Hypotonie). Da wir nun die Formen, die der normale Muskeltonus erzeugt, kennen, so erkennen wir an den veränderten Formen auch Krampf und Lähmung, und zwar bei antagonistischen Muskeln besonders an der veränderten Spannung des Nachbargeländes, an der Verzerrung auf Seite des ver-

krampfartigen oder an der Erschlaffung auf Seite des gelähmten Muskels. In extremen Fällen werden durch Lähmung des Augenbrauenrunzlers die Augenbrauen gerade in der Mitte aufwärts statt abwärts gerissen und ergeben dann das Bild eines überstarken Reizes, der mit unwiderstehlicher Gewalt die Formen der normalen, willkürlichen Bewegung sprengt, wie beim Laokoon, der sich im Todesschmerz windet (*Fig. 17*). Willkürlich vermöchte man eine solche Stellung der Augenbrauen gar nicht hervorzubringen.

Normalerweise öffnen Reize das Auge wie jede andere Sinnesöffnung. Gefühle, Affekte wirken als innere Reize ähnlich wie äußere; auch sie öffnen das Auge, aber auf andere Weise als äußere Reize, nämlich unwillkürlich, und sie erzeugen sogar eine Reaktion des bewußten Willens. Lustgefühle erzeugen eine unwillkürliche Außenspannung, mit der der bewußte Wille einverstanden ist, und die er deshalb verstärkt. Und jetzt erkennen wir, daß auch beim weit offenen Auge der sympathischen Zuwendung, wie bei der kleinen Raucherin (*I, 1*) oder bei Frau Montessori (*IV, 8*) eben durch das sympathische Gefühl eine unwillkürliche Außenspannung erzeugt wird, die dann noch eine willkürliche Verstärkung erfährt und harmonische, aufeinander abgestimmte Formen hervorbringt, die in ihren einzelnen kleinsten Teilen nur wenig gegeneinander gespannt sind. Gefühle der Unlust dagegen rufen unwillkürliche Außenspannungen hervor, die eine heftige Gegenreaktion des bewußten Willens im Gefolge haben, sofern nur dieser Wille nicht gelähmt ist; es entstehen unregelmäßige, unharmonische Formen, die schon in ihren kleinsten Teilen mit starken Spannungen gegeneinander geladen sind.

Schon zu Beginn unserer Betrachtungen haben wir erkannt, wie im allgemeinen die Empfänglichkeit und wie



17. Laokoon  
(Nach Piderit)

der Wille sich auswirkt; die Empfänglichkeit in der Betätigung der Öffnungs-, der Wille in der der Schließmuskulatur. Und nun lernen wir, wie die dritte große Gruppe seelischer Inhalte, das Gefühl, sich ausdrückt: durch verstärkte unwillkürliche Öffnungsspannungen, die im Fall der Lust durch konforme willkürliche unterstützt, im Fall der Unlust durch entgegengesetzte willkürliche bekämpft werden.

Wir sehen, welch eine Vielfalt von Einstellungen sich hinter der harmlosen Bezeichnung „Offenes Auge“ verbirgt. Weil es insbesondere der Gefühlswert des Ge-

sehenen ist, der das Auge ausspannt, wird auch die allgemeine Neigung einer Persönlichkeit, sich von Gefühlen überwältigen zu lassen, ihr Auge dauernd und physiognomisch weiten. Nicht zuletzt dieser Umstand läßt das Auge zu einem Spiegel der Seele werden. Wo jene Gefühle sich unverhohlen, d. h. ohne jede Abdeckung aussprechen, da gewinnen wir geradezu den Eindruck der seelischen Offenheit, und wenn wir nach Gesetzen der Charakterkunde weiter schließen, der Reinheit (*Lessing VIII, 2*), der Unschuld (*Baby I, 2*) und Naivität. Da Dichter und Komponisten nicht nur für die äußere Reizwelt sehr empfänglich, sondern auch reich an Gefühlen und Leidenschaften sind, trifft man das offene Auge so oft bei ihnen an.

Betrachten wir das Auge Shakespeares auf den drei Bildern II, 7—9, wobei wir zunächst gar nicht danach fragen, ob diese Bilder authentisch sind oder nicht. Offen ist das Auge auf allen dreien, am wenigsten jedoch im dritten Bild, wo es fast eine abgedeckte Einstellung aufweist; das würde auf eine Gefühlsarmut deuten, die wir bei Shakespeare durchaus nicht erwarten können; hier überwiegt die Willenseinstellung. Im ersten Bild haben wir eine normal offene Einstellung als Ausdruck großer, gefühlsbetonter Empfänglichkeit. Komplizierter mutet jedoch das zweite Bild an. Zunächst ist, an der Breite des Oberlidbandes und an der Stellung der Augenbrauen gemessen, eine gewisse mittlere Einstellung vorhanden, die Empfänglichkeit mit Willensstärke vereint. Sodann aber sind Spannung und Gegenspannung im Augenbogen besonders stark und verraten, indem sie eines scharf auf den Kontakt mit dem Beschauer gerichteten Angriffsmomentes nicht entbehren, die tiefe Beziehung zu menschlichen Trieben und Leidenschaften. In diesem reichen Zusammenspiel von Empfänglichkeits-, Willens- und Lei-

denschaftselementen drückt sich das Dramatische dieses Blickes aus, während das gänzliche Fehlen dieser Außenspannung des Lidbogens die Augen des dritten Bildes völlig nüchtern und rationalistisch macht, im ersten Bild aber ihre gemäßigte Form sanfteren Gefühlen ohne Angriffstendenz Spielraum läßt. Die Betrachtung der übrigen Züge dieser drei Bilder wird später den Eindruck bestätigen, daß es sich im ersten Bild um den jüngeren Lyriker, im zweiten um den reifen, weltgewandten Dramatiker handeln könnte, während uns das dritte, an dessen Echtheit wir daher zweifeln müssen, ein Unding von pastoralem Sittenprediger vor Augen stellt, das unserer Vorstellung von Shakespeare ebenso zuwiderläuft, wie das zweite Bild mit ihr übereinstimmt.

6. Niemand wird zweifeln, daß Goethe auf dem Bild von Kugelgen (*II, 4*) wirklich etwas Konkretes anschaut. Die Augen des Arbeitslosen (*XVI, 1*) dagegen, so offen sie auch sein mögen, starren ins Leere, sie sehen nichts vor sich, daher der Ausdruck der Hoffnungslosigkeit. Wir staunen darüber, daß das offene Auge so Entgegengesetztes auszudrücken vermag: einmal die Welt als All und einmal das Nichts. Woher diese Gegensätzlichkeit? Das offene Auge bedeutet auf jeden Fall Lockerung des Kontakts mit dem Einzelgegenstand: das kann Wegfall des Kontakts überhaupt (Kontaktlosigkeit), aber auch Kontakt mit vielen Gegenständen zugleich (umfassenden Kontakt) bedeuten. Sogar auf dem Bilde des Straßenkehrers (*XVI, 3*) ist der volle Kontakt mit einer umfassenden Welt unverkennbar und bildet als Ausdruck der Hoffnung und (in Verbindung mit dem aufwärtsgerichteten Blick) des Idealismus einen noch wirksameren Kontrast zu dem im übrigen so wesensverwandten Arbeitslosen. Daß das eine Mal Weite des Blickes ausgedrückt wird und das andere Mal seine Leere, das kann nur an bestimmten Momenten liegen, welche Kontakt herstellen und die das eine

Mal vorhanden sind und ein anderes Mal fehlen. Wiederum werden wir nachdrücklich auf die Kontaktmomente hingewiesen.

Der offene Blick kann sehr Verschiedenartiges bedeuten: Empfänglichkeit, sympathische Zuwendung, Offenheit usw. Wir führen nun unsere Absicht durch und legen eine Tabelle an, in die wir alle diese Bedeutungen eintragen (*Tabelle 1*). Wenn uns ein Gesicht zur Analyse vorliegt, gehen wir der Reihe nach alle die Bedeutungen durch und bei der einen oder anderen erfolgt gleichsam der Ausschlag der Wünschelrute, und es durchzuckt uns die Gewißheit: das ist das Richtige, hier bedeutet der offene Blick Gefühl! (Das bekannte Aha-Erlebnis Bühlers.)

So wäre denn die Entscheidung, wenn auch nicht ganz willkürlich, doch wieder nur resonanzmäßig? In der Praxis verhält es sich gewiß oft so. Allein auch dann müssen wir uns fragen: Warum gerade diese Wahl? Die Antwort ergibt sich aus dem Vorhergehenden: nicht der offene Blick allein entscheidet, sondern es treten eine Reihe weiterer bestimmender Umstände hinzu, die wir als Kontaktmomente charakterisieren und im folgenden der Reihe nach durchnehmen wollen.

7. Daß die Wirkung der offenen Augen erhöht wird, wenn auch die Brauen hochgezogen sind, haben wir schon festgestellt (*Lina IV, 7; Goethe von Kugelgen II, 4*). Dieser Effekt wird naturgemäß noch bedeutend verstärkt, wenn der Aufwärtzug sich auf die Stirn überträgt, die dadurch in Querfalten gelegt wird (*Verdi VI, 6; Loos IX, 4; Tagelöhner XVI, 4*). Vgl. darüber die Einstellungen der Stirn.

#### Zusammenfassung zum offenen Blick

1. Beim offenen Auge überwiegt der Öffnungs- den Schließmechanismus, daher findet Einstellung auf den Reiz



statt, und wir gelangen zur Diagnose: Empfänglichkeit, Erwartung, Aufmerksamkeit.

2. Abgedecktheit, das erfahren wir schon jetzt, muß nicht immer eine räumliche, sie kann auch eine dynamische Erscheinung sein, und wir haben daher nicht nur den Grad der Lidöffnung zu beachten, sondern auch die Lidspannung. Wir können Spannung wahrnehmen, sie äußert sich in anderen Formen als die Spannungslosigkeit. Sie verkürzt Muskeln und pflanzt sich auf das Nachbargelände fort.

3. Willkürliche Außenspannung ist der Auftakt zu einem zangenartigen Schließen, aufgerissene Augen können also auch Besitzgier ausdrücken, in gemildertem Grade jedoch sympathische Zuwendung und Liebe.

4. Die unwillkürliche Steuerung bringt andere Formen hervor als die willkürliche. Sie setzt Teilmuskeln auf oft unkoordinierte Weise in Bewegung. Auch Lähmung und Krampf können wahrgenommen werden, besonders an der Erschlaffung oder Verzerrung des Nachbargeländes.

5. Durch unwillkürliche Öffnungsspannungen, bzw. gelockerte Schließspannungen drücken sich Gefühle aus. Lustgefühle werden von willkürlichen Außenspannungen unterstützt, Unlustgefühle rufen Schließspannungen zur Abwehr hervor. Vornehmlich durch den Ausdruck der Gefühle wird das offene Auge zum Spiegel der Seele und zum Symbol seelischer Offenheit. Gesellt sich zu den Gefühlsspannungen das Angriffsmoment der geöffneten Zange, so werden die Gefühle zu Leidenschaften.

6. Die Offenheit des Auges bedeutet an sich einen gelockerten Kontakt. Durch Hinzutreten oder Fehlen weiterer Kontaktmomente ergeben sich positive und negative Bedeutungen. Daher kann das offene Auge umfassenden Kontakt oder auch Kontaktlosigkeit bedeuten. Überhaupt wird die Entscheidung für ein Charaktermerkmal in der Tabelle durch

*die Verschiedenheit der Kontaktmomente bestimmt, welche zur Lideinstellung des offenen Blicks noch hinzukommen.*

*7. Die Wirkung des offenen Auges wird durch hochgezogene Augenbrauen und Stirn, auf welcher dann Querfalten erscheinen, noch gesteigert.*

## 2. Der abgedeckte Blick

Die Prüfungsstellung (der neutral abgedeckte Blick)

Das abgedeckte Auge in seiner einfachsten Form ist durch die mit leichtgespanntem Oberlid verengte Augenspalte charakterisiert. Doch ist in den einfachen Fällen die Spannung nicht sehr betont, das ihnen eigene Willenselement äußert sich vor allem im Spielbereich des Sehens selbst und engt den Kontakt mit dem Gesehenen auf einen Einzelgegenstand ein. Der abgedeckte Blick wird dann zum Ausdruck des Betrachtens, Schauens, der Aufmerksamkeit, bei etwas stärkerer Öffnung der gefühlsbetonten Aufmerksamkeit, des Interesses. Der offene Blick ist stets mehr oder weniger eine außergewöhnliche Erscheinung: große Seelen, kleine Kinder, gefühlvolle Menschen zeigen so offen ihr Innenleben, öffnen sich so der Außenwelt. Dagegen ist der abgedeckte Blick die auf die Wirklichkeit abgestimmte, in dieser Erdenwelt wohlorientierte Einstellung des stets kompromißbereiten Alltagsmenschen. Zur typischen Kontaktstellung wird der abgedeckte Blick dort, wo er auf die Mitmenschen gerichtet ist. Dann deuten wir auf soziale Beziehungen, die freilich nicht immer echten sozialen Sinn und Hilfsbereitschaft einschließen wie bei IV, 1 (unserem Probemodell vor 10 Jahren) und Nansen (XII, 4), sondern gelegentlich auch das Gegenteil, Unsozialität und Verbrechen, wie bei Al Capone (XVI, 8) und Kürten (XVI, 7). Diese letzteren Augen sind in ihrer Abgedecktheit ebenso leer wie die des Arbeitslosen in seiner

Offenheit; durch das Fehlen anderer Kontaktmomente wird trotz der Abgedecktheit der Kontakt mit den Mitmenschen gelockert: bei beiden fehlt die Stetigkeit des Blickes; bei Al Capone ist er schielend und lauend, bei Kürten starr und leblos (hierüber vgl. den Abschnitt über die Bewegtheit des Blickes). Also auch der abgedeckte Blick hat positive und negative Bedeutungen.

Nun kann es sein, daß sich noch allerlei andere Züge mit der Abdeckung verbinden. Dies kann durch stärkere Verengerung der Lidspalte, aber auch durch Vermehrung der Spannung im oberen Augenbogen geschehen. Schon beim offenen Blick konnte der Kontakt willkürlich verstärkt werden. Wie dort der Eindruck der sympathischen Zuwendung entstand, so hier der der Suggestion; der Kontakt soll gleichsam den Partner einfangen, aber nicht, um ihn sich als Ganzen einzuverleiben (dazu wäre keine so scharfe Einstellung nötig), sondern um ihn zu führen, zu gängeln, zu hypnotisieren. Darum finden wir diese Art des Kontaktes z. B. bei Führernaturen und Politikern (*Baldwin XIV, 5*), bei Dirigenten und Regisseuren (*Wagner Fig. 18*), aber auch bei ansprechenden Frauen als Sex appeal (*Zwei junge Herzen XI, 3*).

#### Die Angriffsstellung (der positiv abgedeckte Blick)

Herrscht beim neutral abgedeckten Blick ungefähr Gleichgewicht zwischen Schließspannung und Öffnungsspannung, so wird durch weitere Verstärkung der Abdeckung und entschiedenes Überwiegen der Schließspannung der positiv abgedeckte Blick zum Ausdruck der Willenskraft, Energie und Unternehmungslust (*Schmedes als Siegfried, IX, 1*). Schon beim offenen Blick deuteten wir das Spannungselement als Willensstärke (*Montessori IV, 8; Probemodell IV, 2*); bei Friedrich dem Großen (*III, 3*) wird es, den offenen Blick

dynamisch zu einem abgedeckten stempelnd, zum Ausdruck der Tatkraft, und die Offenheit tritt, neben ihrer starken Persönlichkeitswirkung als Spiegel der großen Seele, als kontakterweiterndes, wenn auch nicht verstärkendes Element hinzu: uns allen befiehlt dieser Blick.

Weiter interessieren uns die Fälle mit wesentlich verengter Lidspalte. Hier ist das Gefühl so ziemlich ausgeschaltet, das Wechselspiel von verschärfter Beobachtungsstellung und Willenskraft herrscht allein. In den einfachsten Fällen ist es wirklich nur die äußerste Kontaktstellung, um recht scharf, wahr und treu zu sehen; daher ist dies der scharfe Blick des gewissenhaften Beobachters, des realistischen Dichters, der die Welt unbarmherzig sieht, wie sie ist (*Wedekind VIII, 5*), oder des Malers (*Busch XIV, 7*). Gesellt sich zur verengten Lidspalte noch eine besonders scharfe Lidspannung, so schießt allerdings Leidenschaft in den Blick; aber von ihren beiden Komponenten, dem Gefühl und dem Trieb, überwiegt entschieden der willensmäßige Bestandteil, der Trieb; und so ergibt sich eine Angriffsstellung, die den Gegner scharf im Auge hat, entweder als Dauerhaltung (*der strenge Doge III, 6, die Satiriker Busch XIV, 7 und Offenbach VI, 5*) oder zur unmittelbaren Einleitung des Angriffes (*der Boxer Schmeling XII, 8, der zornige Maler Klexel Fig. 19, der Rachsüchtige XVI, 6*).

Endlich gibt es noch kompliziertere Fälle: es kann sein, daß das Auge tatsächlich scharf eingestellt wird, daß aber Gründe bestehen, dies den Gegner nicht merken zu lassen: der Fall der verheimlichten Beobachtung. Vielleicht würde der Gegner sonst gereizt: daher finden wir diesen Blick bei Ärzten (*Hofarzt Franz' I. XII, 2*), besonders Irrenärzten (*vgl. Tabelle 6, Fig. 4*) oder Tierbändigern und Zirkusdirektoren. Oder der Gegner soll überlistet werden, daher wird das zugekniffene Auge auch zum Ausdruck der List, Schlaueit und Pfiffigkeit (*Strotter XVI, 5*). Die Fälle der ver-

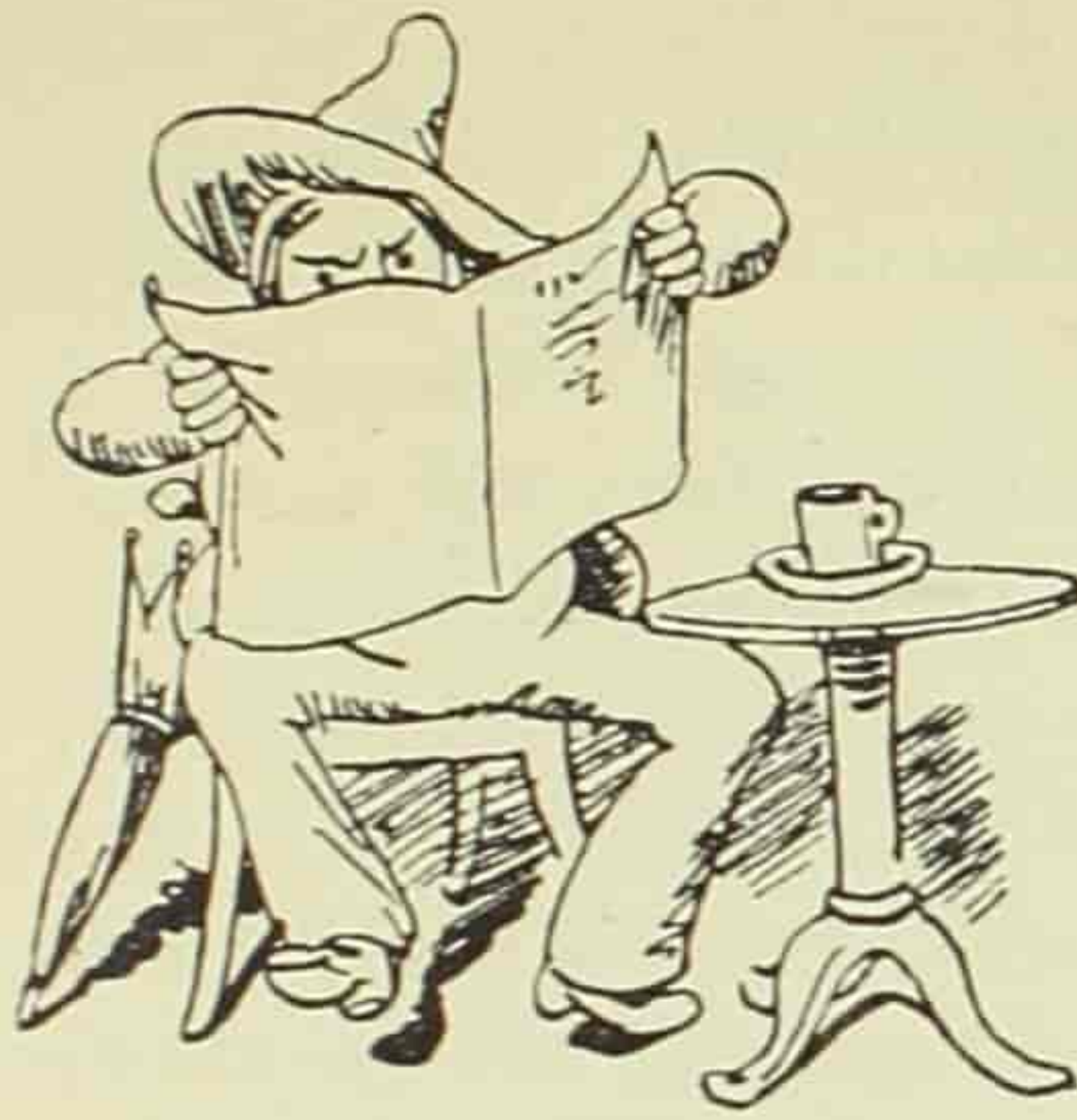


18. Richard Wagner  
(Nach Lenbach)

heimlichten Beobachtung bringen uns etwas Neues. Soll mein Gegner nicht merken, daß er scharf beobachtet wird, so muß ich so tun, als ob meine Lider gar nicht gespannt wären. Will ich das Auge trotzdem scharf einstellen, so muß ich das mit Hilfe anderer, tiefergelegener Organe tun, als es die

Lider sind, ich muß das Kontaktmoment der Lideinstellung durch andere Kontaktmomente ersetzen, z. B. durch schärfere Einstellung der Linse, präzisere Richtungseinstellung durch die Augenmuskeln; ich muß die Abdeckung in eine tiefere Schicht zurücknehmen. Die Augenlider werden willkürlich entspannt, und auch diese willkürliche Entspannung ist uns etwas Neues. Es wird durch geringere Spannung der beiden Antagonisten, der gegenwirkenden Muskeln (also hier des Lidmuskels und des Augendeckelhebers) dieselbe Einstellung erzielt wie bei größerer Spannung, nur werden in den kleinsten Teilen die Lider schlaffer sein, nicht straff gespannt, sondern gleichsam unsicher vibrierend; dadurch kommt etwas Unbestimmtes in die Lidhaltung, das, was wir Blinzeln nennen. Um so fester muß die Augapfeleinstellung tiefer innen sein; dadurch scheinen die Augen selbst tiefer zu liegen, und der Blick gewinnt oft etwas Gefährliches, Lauerndes und Unheimliches. Dadurch zieht sich auch die Aufmerksamkeit gleichsam aus der äußersten Schicht des Sehapparats, den Augenlidern, zurück; es ergibt sich eigentlich schon ein verhängter Zug. Wir sehen also, es gibt Übergänge von der abgedeckten zur verhängten Einstellung. Das ist zugleich ein Beispiel für Mehrschichtigkeit des Ausdrucks; man unterscheidet deutlich den oberflächlichen, verhängten Zug vom tiefer liegenden, abgedeckten.

In vielen Fällen kann die positive Abgedecktheit der Lider unterstützt werden durch herabgezogene Augenbrauen und senkrechte Stirnfalten (*der Rachsüchtige XVI, 6*). Nicht selten entstehen bei gewissen Graden der Abgedecktheit unsymmetrische Ausdrucksformen (s. später den Abschnitt darüber); dann liegt irgend eine Zweideutigkeit oder Zwiespältigkeit der Einstellung vor; im Humor (*Busch XIV, 7*) das ernste und das heitere Auge, in der Satire Offenbachs (*VI, 5*) die Zweideutigkeit der Ironie.



19. Maler Klexel sieht sich in der Rezension verrissen  
(Von Wilhelm Busch)

Die Abwehrstellung (der negativ abgedeckte  
Blick)

Vergleichen wir die Frau vom Piz Palü (XI, 2), die vor einem schrecklichen Anblick zurückzuschauern scheint, mit dem Bild des aufgerissenen Auges nach Piderit (Fig. 15), so fällt uns auf, daß die Frau sich nicht wehrlos dem Anblick preisgibt, sondern heftig dagegen reagiert. Die Brauen sind heruntergezogen, in den Augenlidern ist eine krampfartige Spannung. Der Schließmechanismus ist also nicht lahmgelegt, aber wegen der unharmonischen, d. h. übergangslos einzelne Muskelfaserbündel herausgreifenden unwillkürlichen Öffnungsspannung werden auch die damit kombinierten abgedeckten Formen dieser Abwehrstellung unharmonisch und machen den Eindruck krampfhafter Verzerrung.

Je nachdem, ob der Öffnungskampf oder der Schließkampf stärker ist, wird das einermal der Reiz dem Ausdruck seinen Charakter aufprägen (Grauen bei der Frau vom Piz Palü), das anderemal die Abwehr (*Tom XIV, 6; Unentschlossenheit I, 3; Moser XIV, 3*). Die antagonistische Spannung der Abwehrstellung kann dem unangenehmen Reiz nicht ganz entfliehen, steht gleichsam im Bann eines unwillkür-

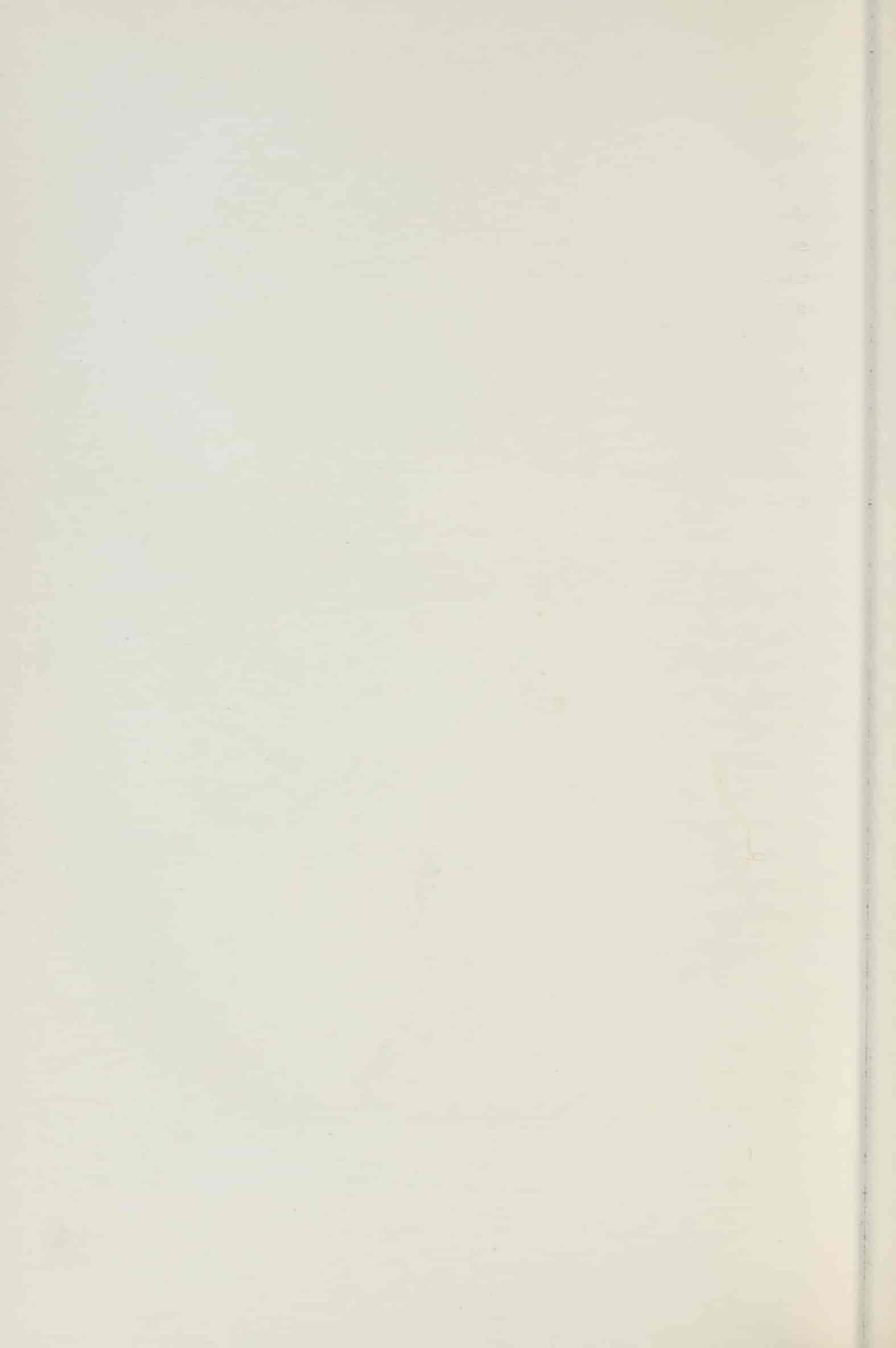
lichen Kontakts, der daher in seiner mildesten Form zum Ausdruck der Suggestibilität und Beeinflußbarkeit wird, sowie der positive Kontakt zu dem der Suggestion selbst (*Baby I, 2; Moser XIV, 3; Unentschlossenheit I, 3*). Der Antagonismus kann sich ebenfalls auf das Nachbargelände, auf Brauen und Stirn, fortpflanzen, indem die Brauen entweder herunter- oder hinaufgezogen sind (*Liszt IX, 2*), auf der Stirn aber senkrechte und Querfalten zugleich erscheinen (*Moser XIV, 3*). Auch entsteht durch den heftigen Widerstreit der Spannungen eine Zerspaltung des Individuums, die sich nicht selten wieder in unsymmetrischen Ausdrucksformen kundgibt. Die Abwehr gelingt nur auf der einen Seite, die dann die stärker abgedeckte ist; ihre vermehrte Spannung äußert sich z. B. bei der Frau vom Piz Palü (*XI, 2*) im stärkeren Glanzlicht des einen Augapfels und der stärker heruntergezogenen Braue, während bei Tom (*XIV, 6*) nur die offene Seite quere Stirnfalten zeigt und die Stirnrunzeln zugleich schräg nach dieser herübergezogen sind.

Ganz klar ist der Ausdruck der Abwehr beim Weinen (*Fig. 38; Großes Leid I, 4*); das Auge ist eingekniffen, weil es im Bann des Leides steht, so sehr es sich auch wehren mag. Überhaupt ist in der Abwehrstellung der Schließmechanismus an seinem ursprünglichen Platz: der Organismus will sich eben vor dem schmerzhaften Reiz verschließen. Es sei zur Diskussion gestellt, ob diese Erklärung für das Augenschließen beim Weinen und Schreien, rein aus der Abgedecktheit des Abwehrausdrucks heraus, nicht stichhaltiger ist als die vielfach angefochtene physiologische bei Darwin, aber auch bei Bell und Piderit, daß der Lidschluß ein Schutz gegen den vermehrten Blutdruck im Augapfel sein solle. Er ist nicht so sehr Abwehr gegen einen innerphysiologischen Reiz als gegen jenen, der das Weinen selbst herausfordert.





Sixtinische Madonna  
(Raffael)



## Zusammenfassung zum abgedeckten Blick

1. Beim abgedeckten Auge sind Öffnungs- und Schließspannung ziemlich gleichmäßig beteiligt.

2. Bei mittlerer Spannung findet eine rein visuelle Abdeckung statt, die dann auf Betrachten, Prüfen, Aufmerksamkeit, Interesse deutet. Der abgedeckte Blick ist die eigentliche Kontakteinstellung des Alltags und wird als solche zum Ausdruck orientierter sozialer Beziehungen.

3. Bei verstärkter Schließspannung geht der abgedeckte Blick in die Angriffsstellung über. In seiner mildesten Form macht er den Kontakt zur Suggestion. Allgemein deutet der positiv abgedeckte Blick auf Willensstärke, Tatkraft und Angriffslust, auch in ihrer geistigen Form als Kritik, Satire und Ironie.

4. Stark verengte Lidspalte (das zusammengekniffene Auge) deutet auf scharfe, eventuell versteckte Beobachtung, List und Schlaueit. In den letzteren Fällen ist die Abdeckung in eine tiefere Schicht zurückgenommen, während die Lidpartie verhängt ist. Der Zweck ist: sehen, ohne gesehen zu werden. Die Verhängtheit wird hier durch willkürliche Entspannung erzielt.

5. Die positive Abgedecktheit der Lider kann unterstützt werden durch herabgezogene Augenbrauen und senkrechte Stirnrunzeln.

6. Bei der negativen Abgedecktheit (Abwehrstellung) kämpft die verstärkte Schließspannung gegen eine verstärkte, aufgezwungene Öffnungsspannung, daher der dramatische Kampf in dieser Einstellung. Es kommt dabei zu besonders unharmonischen Verkrampfungen der Lider, der Brauen und der Stirn, ebenso wie zu unsymmetrischen Ausdruckszügen. Der unwillkürliche Kontakt drückt in seinen milderer Formen Suggestibilität und Beeinflußbarkeit, in stärkeren Abwehr unangenehmer Empfindungen aus.

### Der verhängte Blick

Hier überwiegt die Schließneigung, ohne jedoch wie beim abgedeckten Blick gegen eine nennenswerte Öffnungsneigung ankämpfen zu müssen. Daher fallen die Lider schlaff herab; auch hier ist die Spannungslosigkeit deutlich zu erkennen. Wenn die Vergine (*IV, 6*) ihre Augen niederschlägt, so ist die Augenspalte nicht quergespannt wie beim zugekniffenen Auge (*Tom XIV, 6*), sondern ihre Kontur schwingt sich in leichtem, hängendem Bogen; keineswegs in der kürzesten Linie zwischen den beiden Endpunkten. Man stelle sich eine Kette vor, das einemal straff gespannt, das anderemal frei durchhängend, und man wird verstehen, daß man an diesen beiden Formen Spannung und Spannungslosigkeit unterscheiden kann.

Die Verhängtheit, als Fluchteinstellung, bedeutet allgemein die Flucht vor Reizen. Vielleicht bloß Flucht vor der Außenwelt wie bei der Vergine; hier deuten die gelösten Formen, auch die des Mundes, auf eine innerlich eher offene Einstellung, der jede Konzentration abgeht; daher bleibt hier noch immer die Zuwendung zu einer inneren Welt bestehen, und wir schließen auf Träumerei. So weit kann dieses Untertauchen ins Unbewußte gehen, daß, wie auf dem Bild des älteren, todkranken Heine (*VIII, 9*) die Augen gänzlich geschlossen sind. Dennoch merken wir, daß dieser Mensch nicht schläft, er versinkt bloß in der Nacht, die ihn bald wirklich gänzlich umfassen wird. Ähnliche Versunkenheit hüllt das Antlitz des Arbeitslosen ein, der es nicht fassen kann, daß 1931 Jahre nach Christi Geburt eine Weihnacht im kalten Zimmer bei Wasser und Brot gefeiert werden soll (*XV, 4*).

Hingegen kann die Abkehr von der Außenwelt auch durch die konzentrierte Zuwendung zu einer inneren Welt der Gedanken verursacht sein. Dann sind, trotz der Verhängtheit des Blickes, doch reichlich Spannungszüge vorhanden, deren

Zentrum wir nicht kennen. Die Fortpflanzung der Spannung auf Nachbargebiete führte schon Darwin zum dritten seiner Prinzipien. Wir sprachen bereits von der Spannung wie von einer Welle, die von irgend einem Zentrum, z. B. von den Augenlidern ausgeht und ihre Kreise bis etwa in die Stirn zieht. Immer aber war es eine oberflächliche Welle und auch ihr Zentrum war von außen sichtbar. Hier jedoch, bei den in die schwere Aufgabe vertieften Kindern (*I, 5*), nehmen wir nur die Wellenspuren wahr, d. h. die gespannte Haltung und feste Richtung, die Augen selbst aber sind fast verschlossen und spannungslos. Wir fühlen, daß das Zentrum dieser Spannung in der Tiefe zu suchen ist, auch in einer räumlichen Tiefe. Schon einmal, bei einem abgedeckten Blick, der versteckte Beobachtung ausdrückte (*Tabelle 6, Fig. 4*), folgten wir den Spannungswellen in die Tiefe, aber nur in tiefere Schichten des optischen Apparats selbst, denn es betraf Kontaktmomente des Auges. Hier aber handelt es sich um ein Kontaktmoment in zentraleren Schichten des Gehirnes, um ein Kontaktmoment der Aufmerksamkeit. Wir erkennen, wie die Kinder sich auf ihre Aufgabe konzentrieren.

So wird denn die Verhängtheit ebenso zum dynamischen Begriff wie die Abgedecktheit. Es können Augen verhängt sein, und zwar der Lideinstellung nach verhängt sein, obwohl sie ziemlich weit offen sind. Cosima Wagner (*Fig. 20*) träumt sozusagen mit offenen Augen. Wohl steht der Inhalt ihres Lebens, ihr Gatte, das neue Festspielhaus, unverrückbar vor ihren Augen und müßte diese eigentlich weit öffnen; allein der Abschied von der Tribschener Idylle und das Vorgefühl nahenden Verlustes überwältigen sie und täuschen sie nicht über die Vergänglichkeit ihrer Vision hinweg. Schlaff und matt hängen daher auch hier die Augenlider, aber relativ schlaff, schlaffer als es einer wirklichen Vision bei dieser Öffnungseinstellung entsprechen würde.

Auf weit niedrigerer Stufe — auf tieferem Formniveau, würde Klages sagen — liegt ein ähnlicher Sachverhalt bei dem trägen Blick vor, der mit gewaltsamer Anstrengung der Stirn sich bemüht, die Augen offen zu halten: Ausdruck der Begriffstüchtigkeit (*Fig. 16*).

Eine Spielart des verhängten Blickes ist der hochmütige Blick des Blasierten, der kaum durch das halbgeöffnete Auge zu dringen geruht. Hier bleibt noch immer ein gewisser optischer Kontakt — man muß sich doch in der Welt orientieren, um nicht zu stolpern —, aber es wird ihm alles Interesse, ja alle Aufmerksamkeit entzogen (*Borsig III, 4*). Oder der Blick der Distanziertheit mondäner Damen (*Greta Garbo in „Wilde Orchideen“ X, 1*). Doch wer möchte hier unterscheiden, ob diese Distanz willkürlich ist oder unwillkürlich! Schafft doch oft schon das Untertauchen der weiblichen Seele in die unbewußten Tiefen der sinnlichen Leidenschaft jene Distanz und ihren verhängten Ausdruck zugleich!

Und jetzt erkennen wir noch etwas Entscheidendes: daß auch der Kontakt in der gewöhnlichen abgedeckten Betrachtung nicht bloß ein visueller, sondern zugleich ein Aufmerksamkeitskontakt sein muß, d. h. es findet sich eine Schicht von Spannungswellen, deren Zentrum uns bis in die tiefste Seele unseres Partners führt, den wir so betrachten und beschreiben. Ein großer Teil der Lebhaftigkeit des Kontaktblickes, wenn also Blick in Blick taucht, beruht nicht bloß darauf, daß die beiden Sehlinien, d. h. die Verbindungslinien der Pupille mit der Stelle des deutlichsten Sehens auf der Netzhaut, zusammenfallen, sondern auch darauf, daß dieser visuelle Kontakt noch verstärkt wird durch einen Aufmerksamkeitskontakt, den wir von Hirn zu Hirn gespannt sein lassen.

Ja, seinen Triumph feiert das Ausdrucksvermögen der menschlichen Physiognomie sowie auch unsere Gabe, es zu beurteilen, darin, daß ein Aufmerksamkeitskontakt bestehen



20. Cosima Wagner

(Nach einem Holzschnitt aus der Sammlung R. F. Arnold)

kann selbst ganz ohne visuellen Kontakt, und doch mit seinem Zentrum in den Augen, wie beim blinden Seher Homer (*VIII, 1*)! Man merke, wie alle Muskeln des Antlitzes hier höchst offen angespannt sind im Banne einer visionären Phantasie, die Stirn selbst nicht ausgenommen — nur bei Blindgeborenen ist das mimische Augengelände tot —, und wie doch die Augen gänzlich verhängt sind durch das hinaufgezogene Unterlid! Dennoch beweist die Zentrierung aller Spannungswellen im Auge die innere Aufmerksamkeit des Sehens, also den Seher. Erinnern wir uns an das Gegenbild, den Arbeitslosen mit dem offenen, sehenden Auge, das ins Leere starrt (*XVI, 1*), so wird uns die Erkenntnis, daß bei diesem sicher-

lich als ein Kontaktmoment der Aufmerksamkeitskontakt fehlt, mit einer äußeren wie mit einer inneren Welt!

### Zusammenfassung zum verhängten Blick

1. Im verhängten Blick überwiegt die Schließetendenz ohne nennenswerte entgegenstehende Öffnungstendenz. Er ist gekennzeichnet durch schlaff herabfallende Lider, allgemein durch eine geringere Spannung, als eigentlich der Augenöffnung entsprechen würde.

2. Die Verhängtheit als Fluchteinstellung bedeutet die stärkste Lösung des Kontakts mit der Reizwelt (Schläfrigkeit), und zwar zunächst mit der Außenwelt. Wir erkennen jedoch ganz gut, ob trotzdem noch der Kontakt mit einer inneren Welt geblieben ist, sei dies nun ein unwillkürlicher (Träumerei) oder willkürlicher Kontakt (Aufmerksamkeitskontakt).

3. Im blasierten oder distanzierten Blick findet, wie bei der versteckten Beobachtung, ebenfalls eine willkürliche Entspannung statt, aber nicht eine des visuellen Kontakts, sondern eine der Aufmerksamkeit. Daraus schließen wir, daß umgekehrt im gewöhnlichen Kontaktblick der visuelle Kontakt nicht allein da ist, sondern überdies von einem Aufmerksamkeitskontakt verstärkt wird.

### Die Einstellungen der Augachsen

(Tabelle 2)

Es ist der Ort, von den Augen Goethes zu sprechen (II, 1—5). Wie würden wir diese unvergleichlichen Augen schildern, wenn wir nicht an die sachgemäß nüchternen Details unserer Ausdruckslehre gebunden wären? Wir würden vielleicht sagen, sie seien wie weite Lichtpforten, die uns in Goethes Seele blicken lassen, eben weil sie die Welt aufnehmen und widerspiegeln wie ein stiller, tiefer See, —



nur daß die Dinge der Welt durch diese Spiegelung, mag sie sonst noch so treu sein, in ein überirdisches Licht getaucht, zur Idee gestaltet, bereichert wiedergegeben werden.

Wodurch wird dieses Wunder des Ausdrucks zustande gebracht? Gewiß, diese Augen sind ungewöhnlich weit offen, „zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt“, erst in zweiter Linie zum Wollen oder gar zum Herrschen. Ob wir nun das Jugendbildnis von Kraus betrachten (*vgl. den Stich von Chodowiecki II, 1*) oder die Zeichnung von Bury (*II, 3*), das Gemälde von Kügelgen (*II, 4*) oder das von Stieler (*II, 5*), so sehr auch etwa die Mundeinstellung wechselt, so sehr bleibt, wenigstens was den Grad der Abdeckung anlangt, die Einstellung des Auges fast unverändert. Nur auf dem Gemälde von Tischbein (*II, 2*) ist das Auge spannungsgeladen. Hier spiegelt es dunkle Tiefen wider, in die es eindrang, das Auge eines Orest, der die Eumeniden erschaut und das Schicksal des Tantalidengeschlechts, selbst ein Tantalus, der von Begierde zum Genuß taumelt und im Genuß vor Begierde versmachtet. Die Brauen sind heruntergezogen, um dem Anprall der Leidenschaft, der das Auge über das bloße Schauen hinaus dämonisch erweitert, standzuhalten.

Wir sehen also, daß alle Momente, die sonst den Kontakt lockern, hier den Kontakt mit einer höheren Welt herstellen. Wir sagten schon, daß auch die Offenheit des Auges bei Goethe nicht Kontaktlosigkeit, sondern umfassenden Kontakt bedeute. Nicht ein Gegenstand allein wird ins Auge gefaßt, sondern vielen Gelegenheit geboten, ihre Bilder auf der Netzhaut zu entwickeln, freilich nicht allen zugleich auf deren gelbem Fleck (der *macula lutea*), der Stelle des deutlichsten Sehens. Goethes Augen waren eher tief als scharf, und die Augen vieler Forscher haben ihren Gegenstand schärfer und objektiv richtiger erschaut — man denke an seine Verwechslung von Idee und Wirk-

lichkeit in der Metamorphosenlehre und an sein Irregehen in der Farbenlehre —, aber wenige haben die Welt der Erscheinungen so in das Ganze des Lebens zu ordnen und einzugliedern gewußt wie er.

Solches Schauen kann sich aber nicht in der Flächen-dimension des offenen, umfassenden Auges erschöpfen; die Tiefe entsteht vielmehr schon durch die Kombinierung der Bilder beider Augen in einer neuen Dimension des Gesehenen. Um so mehr, wenn viele Bilder eines Gegenstands, aus verschiedenen Perspektiven gesehen, zu einer Idee zusammengeschaут werden: dann wird die Perspektive ins Unendliche getragen. Und so spricht sich diese ordnende Kraft seiner Augen, die sich zur höchsten Gestaltungskraft steigert, vorwiegend in der Parallelstellung der Augachsen aus, die seinen Porträts so angemessen ist wie sonst nur wenigen. Denn wenn man auch oft Bilder von Personen sieht, die ihre Augen ins Weite richten, so sind sie meistens zugleich ausdruckslos ins Leere gerichtet. Bei Goethe eilen gewohnheitsmäßig die Augen sogleich in die Ferne; sie projizieren die Gegenstände aus ihrer vereinzelt Wirklichkeit ins Unendliche, und im Schauen aus diesem Gesichtswinkel besteht ein Wesensmerkmal der Goetheschen Gestaltungskraft. Dadurch sind die offenen Augen Goethes, deren Kontakt mit dem Einzelding doppelt gelockert ist, nicht bloß Spiegel der Seele, sondern auch Spiegel der Welt; er faßt diese nicht nur treulich auf, er gibt sie auch gestaltet wieder.

Denn sicher ist, daß auch die Parallelstellung der Augachsen an sich eine Kontaktlockerung bedeutet. Das deutliche Bild eines Gegenstands entsteht, wenn beide Augachsen in ihm zusammenlaufen. Blickt man dagegen bloß in seine Richtung, aber über ihn hinaus, so entsteht ein undeutliches Bild. Nur wenn der Blick den Gegenstand gleichsam mitnimmt wie bei Goethe, wird auch das Schauen ins Unendliche zum positiven Ausdruckszug.

Allerdings wurde schon hervorgehoben, daß realistische Dichter und bildende Künstler oft gerade den verstärkten Kontaktblick zeigen, in der Abdeckung der Lider wie in der Konvergenz der Augachsen. Das besagt aber auch hier nicht, daß der Dichter die Vereinzelnung des Gegenstands betonen wolle, nein, nur seine unverlierbare Einmaligkeit, weitab vom Typischen, von jeder „Idealisierung“, die schließlich die Projektion ins Unendliche mit sich bringt (*Wedekind VIII, 5*).

Der physiognomische Unterschied zwischen parallelen und konvergenten Augachsen wird ganz deutlich, wenn wir neben das Porträt Goethes etwa das seines Sohnes August (*II, 6*) halten: auch hier offene Augen, also höchst empfängliche Einstellung; aber die Augachsen sind konvergent und nicht parallel. Dieser Blick bleibt am Einzelgegenstand hängen; sein Träger nimmt zwar die Welt in sich auf und freut sich ihrer, aber er fängt sonst nichts mit ihr an, er gibt ihr nichts wieder, er ist nur rezeptiv und nicht auch produktiv. So wird die Augachseneinstellung zum Maßstab der Gestaltungskraft.

Da die Konvergenz die Kontakteinstellung der Augachsen ist, verbindet sie sich gern mit dem andern Kontaktmoment der Abgedecktheit der Lider und verstärkt dadurch noch den Kontakt: Unser Modell Michaela vor 10 Jahren (*IV, 1*), Baldwin (*XIV, 5*) (Suggestion), Zwei junge Herzen (*XI, 3*) (Koketterie).

Hingegen findet sich der Blick in die unbestimmte Ferne häufig beim offenen Auge, in besonderer Eindringlichkeit bei Goethe (*II, 1—5*). Aber auch unserm Modell (*IV, 2*) steht er nicht übel und ist ein (in unsrer Probeanalyse noch unberücksichtigtes, weil von unsren ungeschulten Augen noch nicht erschautes) Zeugnis des Wachsens der Persönlichkeit über *IV, 1*.

Nichtsdestoweniger sind die beiden Kontaktmomente nicht

aneinander gebunden, und das Baby (I, 2), die kleine Raucherin (I, 1), Frau Montessori (IV, 8), der Pastillenmann (Fig. 12) blicken trotz der offenen Augen intensiv auf einen Einzelgegenstand; jene deuten hier nur das besonders lebhafteste Interesse an diesem an.

Andererseits ist der Parallelblick sicherlich auch mit dem abgedeckten Auge vereinbar, besonders dort, wo dieses nicht Kontakt, sondern starken Willen anzeigt. So bei Siegfried (Schmedes IX, 1), wo der Blick in die weite Welt gerichtet ist, die ihm gehört. Bei noch schärferer Abdeckung wird daraus der strenge Herrscherblick wie z. B. bei dem Dogen (III, 6).

### Zusammenfassung zur Einstellung der Augachsen

1. Die Kontaktstellung der Augachsen ist die Konvergenz, Parallelstellung bedeutet Lockerung des Einzelkontakts (offene oder verhängte Einstellung).

2. Auf hohem Formniveau ist die Parallelstellung der Augachsen ein Maß der Gestaltungskraft des Typischen, der Idee; die Konvergenz ein Maß der Gestaltungskraft des Einmaligen. Auf niederem Formniveau ist Parallelstellung Gegenstandsverlust, Konvergenz die Alltagseinstellung.

### *Außeres und inneres Schauen. Die Akkommodation der Linse* (Tabelle 3)

Noch ein hervorragendes Charakteristikum der Augen Goethes (II, 1—5) bemerkt man, wenn man etwa ein Bild Lessings (VIII, 2) daneben hält. Goethes Augen schauen wesentlich nach außen, mit beharrlicher, selbst anschaulicher Kraft; das tun die Lessings trotz ihrer Blankheit nicht, sie schauen viel mehr nach innen. Nach außen schauen heißt anscheinend zunächst ein deutliches Bild des Gegenstands auf der Netzhaut erzeugen; und dazu genügt die Abdeckung

der Lider samt der Konvergenz der Augachsen noch nicht, es ist dazu noch eine bestimmte, angemessene Krümmung der Augenlinse nötig, ihre Anpassung oder Akkommodation an die Entfernung des Gegenstands.

Die Kristalllinse (*Fig. 21*) ist als elastischer, durchsichtiger Körper hinter der Regenbogenhaut mit ihrem Sehloch (Pupille) aufgehängt, und zwar an einem Muskelkranz, dem Ziliarmuskel, der abermals aus ringförmigen und strahlenförmigen Fasern besteht. Je mehr sich der Ringmuskel zusammenzieht, desto mehr wird das Aufhängeband entspannt, die Linse wölbt sich stärker und stellt sich auf die Nähe ein. Will man das Auge auf große Ferne scharf einstellen, so ziehen die Radiärfasern an der Linse und spannen sie flacher.

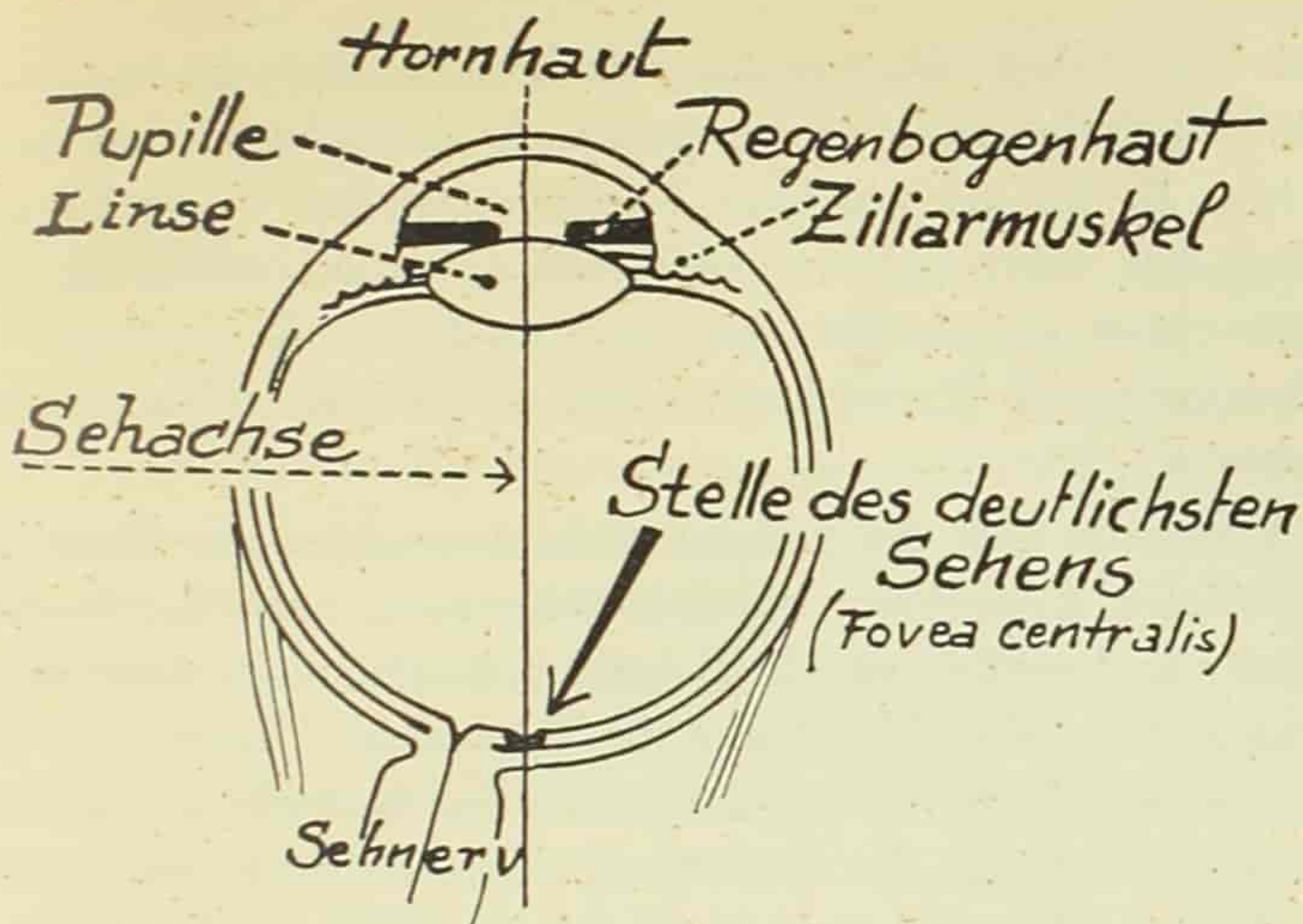
Es ist nun klar, daß Kontakteinstellung der Linse dann vorhanden ist, wenn die Linse sich so krümmt, daß das Bild des betrachteten Gegenstands genau auf die Netzhaut fällt. Bei so genauer Akkommodation entsteht der Ausdruck der Fixierung, des Schauens nach außen. Läßt aber die Akkommodation locker, so wird das Netzhautbild unscharf, mag ich auch in die Richtung des Gegenstands schauen, so daß meine Augachsen dort zusammenlaufen; ich bin dann gleichsam nicht bei der Sache, bin mit meiner Aufmerksamkeit wo anders, schaue höchstens innere Bilder, für die, da sie ja nicht optisch erfaßbar sind, keine besondere Akkommodation der Linse notwendig ist. Bei fortschreitender Lockerung der Linse geht dann der Ausdruck des inneren Schauens immer mehr in den des Denkens, der Reflexion, über. So können wir auch den Unterschied im Ausdruck zwischen Schauen und Denken durch räumliche Daten festlegen.

Wieder verbindet sich die Akkommodation der Linse gern mit den übrigen Kontaktmomenten, also dem abgedeckten Blick mit konvergenten Augachsen oder wenigstens einem von beiden. Unser Modell (*IV, 1*), Wedekind (*VIII, 5*), Baldwin (*XIV, 5*), Zwei junge Herzen (*XI, 3*) schauen im

Kontakt nach außen, aber auch das Baby (*I, 2*) mit dem offenen Blick, die kleine Raucherin (*I, 1*) und der Pastillenmann (*Fig. 12*). Besonders in den Fällen des vollen Kontakts liegt der Akkommodationseinstellung ein starker Wirklichkeitssinn zugrunde.

Dagegen ist das Ungewöhnliche bei Goethe (*II, 1—5*), daß sich die starke Akkommodation mit beiden kontaktlockernden Elementen, dem offenen Blick bei parallelen Augachsen verbindet. Dieses nach außen ins Unendliche Schauen verstärkt in uns den Eindruck, daß Goethe gewohnheitsmäßig mit seinen Bildern immer wieder auf die Außenwelt zurückgriff und diese selber ins Unendliche projizierte; dies vollendet erst den Eindruck der treuen Weltgestaltung. Goethe war und blieb nicht so sehr ein Seher als ein Schauer (das ist einer der wichtigsten Unterschiede zwischen ihm und Schiller); von der Außenwelt kam er, ohne ihre Formen fühlte er sich unsicher, an ihnen gestaltete sich seine Sprache. Goethe sagt: „Schon mein Schauen ist Denken.“ Und: „Jedes Ansehen geht über in eine Betrachtung, jede Betrachtung in ein Sinnen, jedes Sinnen in ein Verknüpfen, und so kann man sagen, daß wir schon bei jedem aufmerksamen Blick in die Welt theoretisieren.“

Nun ist zu bedenken, daß wir ja nicht die Augenlinse direkt beobachten, sondern nur die Wölbung der Hornhaut und auch diese nicht durch Messung, sondern durch indirekte Merkmale, z. B. durch die Spiegelbildchen und Schlaglichter, die auf ihr auftauchen. Die Akkommodation der Linse ist nun als unwillkürliche Bewegung ebenso wie die der Pupille weitgehend mit der konvergenten Einstellung der Augachsen gekoppelt. Wir können lesen, ohne jede Aufmerksamkeit für das, was wir lesen; in diesem Fall ist die Krümmung der Linse sicherlich nicht wesentlich anders, als wenn wir die Buchstaben genau fixieren. In gewissem, wenn auch noch so geringem Maß wird aber auch die Sehschärfe durch Unauf-



21. Horizontalschnitt durch den rechten Augapfel

merksamkeit beeinträchtigt, und wenn wir lesen, ohne es zu wissen, so nur deshalb, weil wir etwas lang Gewohntes und oft Geübtes mechanisch wiederholen. Zu feineren und schwierigeren Leistungen aber ist das Auge im Zustand der Unaufmerksamkeit nicht fähig. Diese leise Abweichung von der scharfen Einstellung genügt, um erkennen zu lassen, ob es sich um äußere oder innere Aufmerksamkeit handelt, d. h. eben hier um äußeres oder inneres Schauen.

Natürlich bedeutet die geringere Spannung der Augenlinse zunächst nur das Fehlen der äußeren Aufmerksamkeit. Daß innere Aufmerksamkeit, also etwa Nachdenken, Träumerei oder Phantasie vorhanden ist, muß daher erst durch andere Kontaktmomente verbürgt werden, durch Abdeckung der Lider oder Konvergenz der Augachsen. Fehlen auch diese übrigen Kontaktmomente, so wird bei entspannter Linse das Auge ausdruckslos und leer.

Daß die Linse trotz konvergenter Augachsen spannungslos sein kann, beweist schon das Lesen bei Nichtbeachtung

der Buchstaben. Da wir uns jedoch auch Dinge an einen Ort hindenken können, wo sie sich nicht befinden — ich kann mir z. B. vor mir ein Glas Wasser vorstellen —, so können auch bei einer solchen lebhaften Phantasiebetätigung die Augachsen konvergent sein, um so mehr, als man ja oft Phantasie und Wirklichkeit nicht unterscheiden kann (*Carl Löwe VI, 8*).

Verbindet sich die geringe Akkommodation der Linse mit parallelen Augachsen, dann entschwinden auch die inneren Bilder in ihrer Besonderheit, das Anschauliche entgleitet mehr und mehr und es bleibt nur ihr Typisches, Allgemeines, das keine Vorstellung mehr ist, sondern nur Gedachtes: daher ist diese Einstellung die eigentliche Denkstellung der Augen („*Alte*“ von *Pettenkofen XI, 5*; *Lessing VIII, 2*; *Robert Blum III, 5*).

#### Zusammenfassung zu den Einstellungen der Linse

1. *Wir können zwischen Schauen nach außen und Schauen nach innen, oder äußerer und innerer Aufmerksamkeit im Blick unterscheiden.*

2. *Da bei gleicher Konvergenzeinstellung der Augachsen nur eine kleine Schwankungsbreite der Akkommodation der Linse möglich ist, so muß dieser geringfügige Unterschied für uns als Kennzeichen äußerer oder innerer Aufmerksamkeit genügen.*

3. *Die Kontakteinstellung ist die gespannte Akkommodationseinstellung, die auf Schauen nach außen, physiognomisch also auf Wirklichkeitssinn deutet, besonders im Verein mit konvergenten Augachsen.*

*Schauen nach außen bei parallelen Augachsen deutet auf anschauliche Gestaltung des Typischen, der Idee.*

*Schauen nach innen bei konvergenten Augachsen deutet auf Phantasie und Vorstellungsvermögen.*

*Schauen nach innen bei parallelen Augachsen ist die eigentliche Stellung des Denkens (Berechnens usw.).*



## Die Blickrichtung

(Tabelle 4)

Die Blickrichtung ist eine der zuerst bekannt gewordenen und beschriebenen Kategorien der Blickeinstellung, wohl auch deshalb, weil sie, über das Kontaktmoment hinaus, noch eine im nachstehenden dargelegte symbolische Bedeutung hat.

Gelegentlich blickt wohl jeder unzählige Male geradeaus vor sich hin, auf seine Mitmenschen, zur Seite, in die Höhe und zu Boden. Schon in der Einleitung aber wurde (*Rosl IV, 5*) darauf hingewiesen, daß es nicht gleichgültig ist, in welcher Stellung und Haltung und mit welcher Blickrichtung eine Photographie am besten gelingt. In der Ruhe oder in der gewohnten Tätigkeit blickt man die Menschen entweder an oder weicht ihnen aus. Sicherlich stellt der gerade Blick bei gerader Haltung die eigentliche Kontakteinstellung des Blicks der Richtung nach dar. Aber die Kontaktlockerung kann nach verschiedenen Seiten hin geschehen, und sie kann just in der Suche nach Kontakt mit einer inneren Welt bestehen, die symbolisch vielleicht oben am Himmel oder unten als unheimlich anziehender Abgrund gesucht wird. Dann eben gewinnt der Blick die oben erwähnte symbolische Bedeutung, nach Art dessen, was Klages das persönliche Leitbild für den Ausdruck eines Menschen nennt.

Hervorgebracht wird die Einstellung des Augapfels in eine gewisse Richtung durch Muskeln, die wir noch nicht beschrieben haben, weil sie nicht unter der äußeren Gesichtshaut, sondern tief in der Augenhöhle liegen und am Augapfel selbst ansetzen: die sechs eigentlichen Augenmuskeln (vier gerade und zwei schiefe), die dem Auge die außerordentliche Beweglichkeit nach allen Richtungen verleihen (*Fig. 22*), indem sie nach drei Dimensionen antagonistisch gegeneinander spielen können: nach oben-unten, nach rechts-links und im Kreise umherrollend.

## 1. Der gerade Blick

Der Kontakt verlangt den auf den Gegenstand gerichteten Blick. Hierbei ist der verstärkte Kontaktblick, der auf Menschen gerichtete, auf Porträts häufig durch den Blick auf den Beschauer des Bildes zum Ausdruck gebracht. Wer gewohnt ist, Menschen ins Auge zu sehen, wird beispielsweise auch in der aus dem Fluß des Lebens herausgelösten Situation des Photographiertwerdens den künftigen Beschauer des Bildes ins Auge fassen. Unser Probemodell Michaela (*IV, 1*) ist, zum Ausdruck ihrer klaren Beziehung zu den Menschen, gewohnt, ihnen klar und offen ins Auge zu sehen; die kleine Raucherin (*I, 1*) verbindet ihren Schelmenstreich mit einem herzugewinnenden Blick; Frau Montessori (*IV, 8*) herrscht durch Güte und Freundlichkeit; diese Herrschaft bedient sich des Suggestivblicks beim Politiker Baldwin (*XIV, 5*); das kokette Mädchen (*XI, 3*) richtet ihren Blick gerade auf den Partner, und ebenso erfordert das Angriffsmoment im schadenfrohen Lachen des Pastillenmannes (*Fig. 12*) und im pfiffigen Schmunzeln des Strotters (*XVI, 5*) die gerade Blickrichtung zum Beschauer hin. Feindselig wird dieser Angriffskontakt bei Al Capone (*XVI, 8*), obwohl der Schielblick hier die volle Richtungsbestimmtheit nicht aufkommen läßt.

Gerader Blick liegt auch vor, wenn der Dargestellte in seitlicher Haltung gerade vor sich hinblickt, doch ist hier der Kontakt mit den Mitmenschen schon irgendwie gelockert. Diese Blickrichtung bedeutet dann entweder losere soziale Beziehungen oder bloßen Kontakt mit Gegenständen (*Unentschlossen I, 3*) oder die Hinwendung zu einer mehr innerlichen Phantasie- und Gefühlswelt (*Michaela IV, 2 und 3*; *Richard Wagner Fig. 18*).



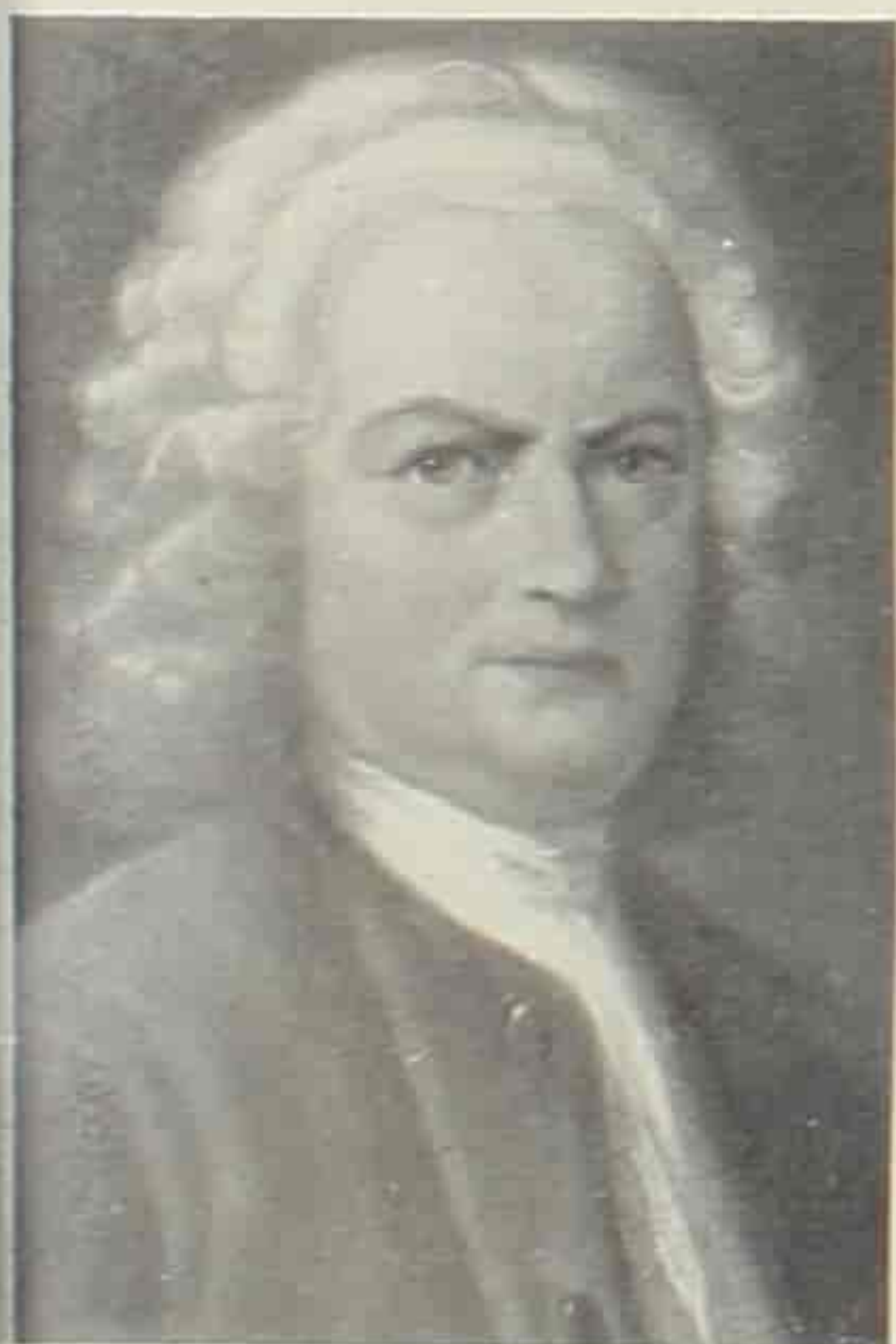
1. Descartes (Fr. Hals)



2. Schopenhauer (Ruhl)



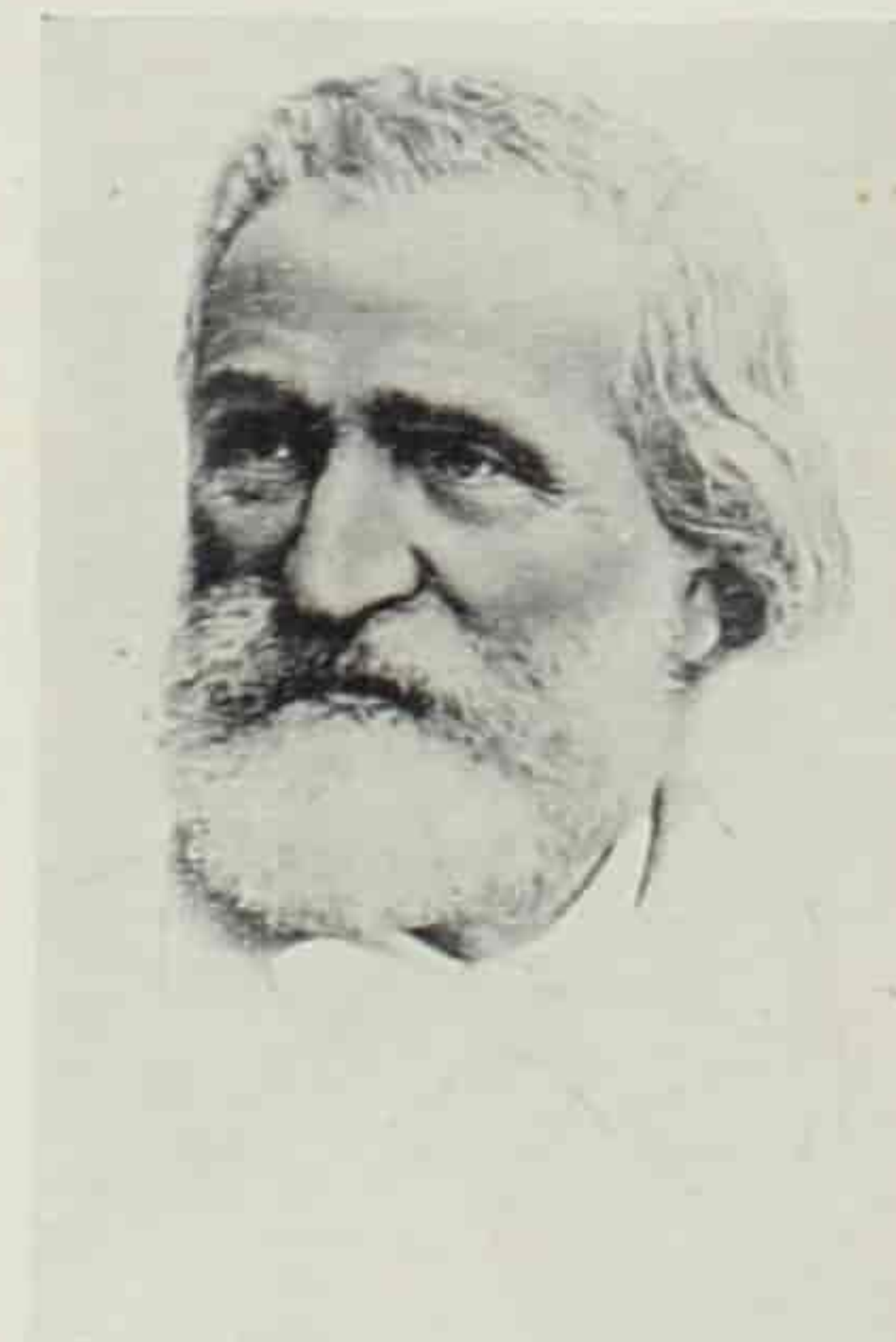
3. Beneke (Uber)



4. J. S. Bach (Herrmann)



5. Offenbach (Photo Nuder)



6. Verdi



7. Auber

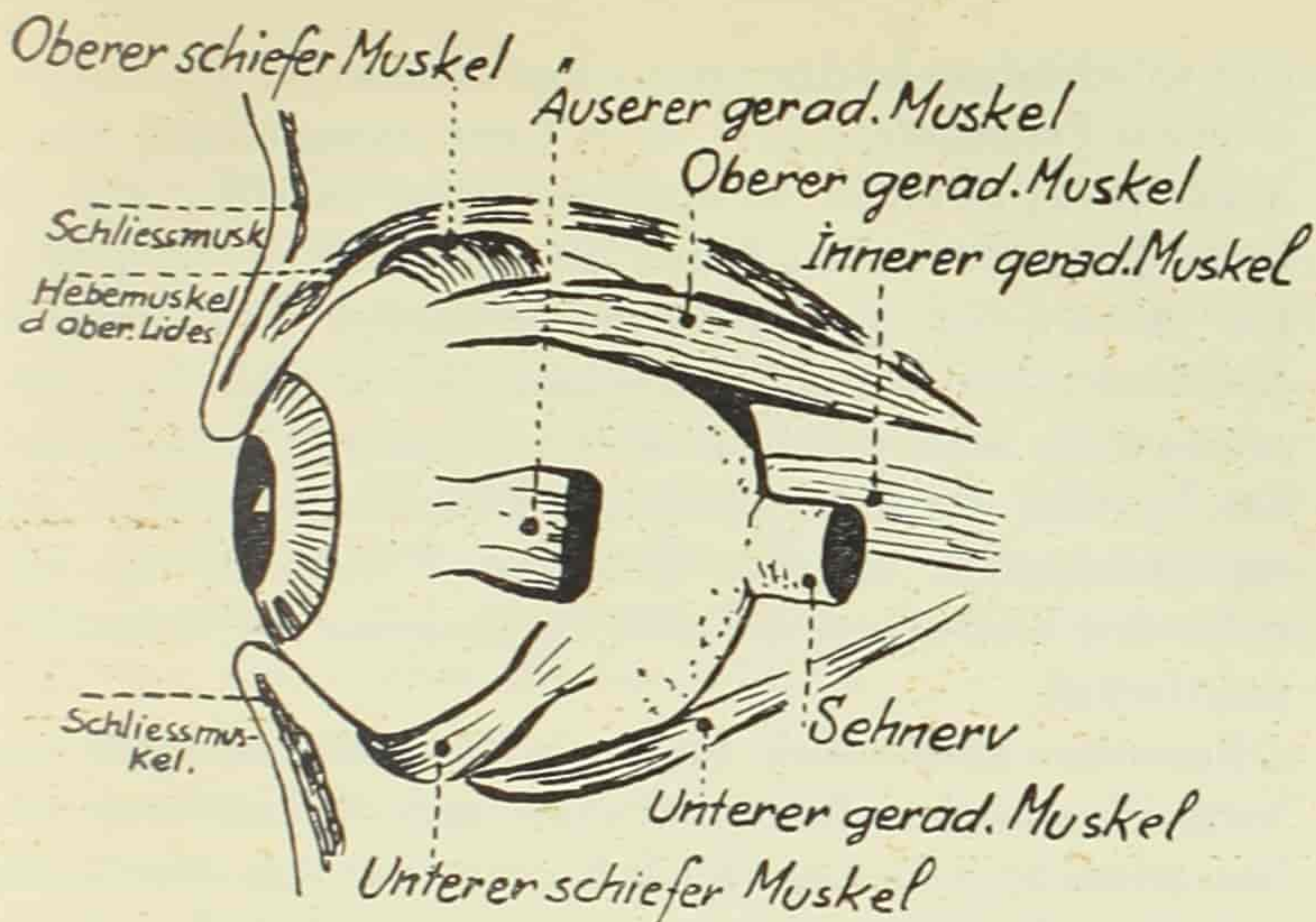


8 C. Löwe (Fechner)



9 Schubert (Rieder)





22. Die äußeren Augenmuskeln

## 2. Der seitliche Blick

Wir haben also eine Blickrichtung relativ zum Beschauer und eine relativ zum Schauenden zu unterscheiden. Ein seitlicher Blick vom Schauenden aus kann noch immer ein Kontaktblick zum Beschauer hin sein, ja er betont dann noch das Bewegungsmoment der Hinwendung (*Busch XIV, 7; Wedekind VIII, 5*). Lina (*IV, 7*) bekennt damit die Bereitschaft, sich freundlichen Reizen aufzuschließen. Feindselig aber wirkt die Herwendung bei dem Hassesblick des Rachsüchtigen (*XVI, 6*).

Hier hat es übrigens noch eine besondere Bewandtnis, wenn trotzdem der Blick den Beschauer nicht ganz trifft, sondern entweder über ihn hinweg oder mit parallelen Augachsen durch ihn hindurch geht; dann erscheint der Blick durchdringend (*Friedrich d. Gr. III, 3*) und will dem Gegner gleichsam dessen eigenes Nichtvorhandensein zum Ausdruck bringen.

Dagegen bedeutet der seitliche Blick vom Beschauer weg

eine entschiedene Lockerung des Kontakts, so bei dem langen Hageren Pettenkofens (XII, 5) mit der zwiespältigen Seele. Moser (XIV, 3) blickt verlegen zur Seite. Siegfried (IX, 1) ist noch den Menschen fremd und sucht sie in der Ferne. Bei Josma Selim (X, 9) steht der Seitenblick im Dienst der Koketterie, denn obwohl er scheinbar den Kontakt löst, verrät doch die sonst durchaus offene Einstellung, insbesondere das Lächeln, die Bereitschaft zur Kontaktanknüpfung; der Seitenblick stellt also nur Reiz und Würze dar, den anziehenden Widerstand, der eben die Diagnose auf Koketterie rechtfertigt.

Besonders anschaulich führt uns den Blickausdruck ein Vergleich zwischen Bildern Goethes und Shakespeares vor. Nur selten zeigt Goethes Blick Kontakt mit dem Beschauer, und dies charakteristischerweise hauptsächlich in seiner Weimarer Zeit als Minister (*Bilder von Bury II, 3, und Kügelgen II, 4*). Sonst blickt er meist vor sich hin — der Dichter, der seiner inneren Welt zugewendet ist. Auf dem Stieler-Bild (*II, 5*) blickt er sogar trotz der uns zugewendeten Haltung zur Seite. Er, der die Welt in ihren Höhen und Tiefen kennengelernt hat, hat nicht gefunden, was er suchte, das sagt uns sein Antlitz (vgl. später die Mundstellung), und um geflissentlich anzudeuten, daß die innere Welt, die er schuf, und die er aus der äußeren schuf, dennoch mit ihr sich nicht mehr deckt, projiziert er sie so in eine andere Richtung.

Anders Shakespeare. Auf dem Bild, das ihn als Lyriker zeigt (*II, 7*), blickt er in etwas seitlicher Haltung — wirklichkeitsabgewandt — vor sich hin auf seine Phantasiewelt. Aber der Dramatiker Shakespeare (*II, 8*) wendet sich aus seiner seitlichen Haltung voll und kühn den Menschen zu, die er schildert, zu denen er selbst gehört und an deren Leiden und Freuden er einen offenbar noch intimeren Anteil nimmt als der zurückhaltende und oft sogar scheue Goethe.

### 3. Der Blick aufwärts oder abwärts

Auch hier kann es sich um einen Kontaktblick handeln, der bloß die dem Beschauer nicht zugewendete Körperhaltung kompensieren soll. So blickt der Hochmütige die Menschen von oben herab an. Umgekehrt trifft aus gedeckter, geduckter Stellung ein Aufwärtsblick lauend den Gegner (*Schmeling XII, 8*). Aus geneigter, zugeneigter Haltung kann bei offener Zuwendung demselben Blick allerdings auch eine von Zuversicht und gläubigem Vertrauen getragene Liebe zugrunde liegen (*Frau Montessori IV, 8*).

Dieses Beispiel führt uns zum Fall der Zuwendung der dargestellten Person zu einer ihr selbst übergeordneten Welt, zu der sie emporschaut. Dieser Blick kann etwas Schrecklichem, Erhabenem gelten, wie der Aufwärtsblick des Grauens der Frau vom Piz Palü (*XI, 2*); es kann aber auch ein harmloser Anlaß sein, der ein schwaches Menschenkind überwältigt (*Baby I, 2*). In verheißender Symbolik aber rechtfertigt sich der emporgerichtete Blick im *Ecce Homo* (*XIII, 4*) als gläubiges Aufschauen zum Vater im Himmel, jener Liszts (*IX, 2*) als Inbrunst und Gebet des Suchenden, der Verdis (*VI, 6*), aber auch unsres Straßenkehrers (*XVI, 3*) als Idealismus.

Hingegen gilt der Abwärtsblick einer unteren Welt, einer Unterwelt der Seele, die eine meist unheilvolle Anziehungskraft auf den Unterliegenden, den Bedrückten, Traurigen, aber auch auf den leicht Verstimmbaren ausübt. Darum schlägt der sich seiner Minderwertigkeit oder seiner Schwäche Bewußte die Augen nieder, entweder betroffen von einem unangenehmen Eindruck (*Tom XIV, 6*) oder versunken in trübe, schwermütige Gedanken (*Heine VIII, 9*) oder in höchster Trauer und Betrübniß (*Jesus XIII, 5*). Aber auch die Vergine (*IV, 6*) hat die Wimpern gesenkt, durchaus nicht in trübseliger Verhängtheit, sondern in süßer Träumerei;

diese Welt des Traums, des Unterbewußten, kann doch auch gleichsam eine Unterwelt der Seele heißen, möge sie noch so heiter sein.

#### 4. Der geteilte Blick (vgl. auch Tabelle 6)

Manchmal ist die Blickrichtung aus einem besonderen Grunde schwer zu bestimmen; kaum hat man eine angegeben, so möchte man sich gleich korrigieren und eine andere nennen. Greta Garbo als Königin Christine (X, 2) sieht mit offenem Blick vor sich hin, und dennoch scheint sie die Augen niedergeschlagen zu haben; sie blickt vorwärts und doch auch abwärts, aber nicht in eine Zwischenrichtung. Es liegt hierin die Ablösung oder Wiederanknüpfung eines Kontakts zu jemandem, den wir nicht sehen, zu dem aber doch in Haltung und Blickrichtung eine Beziehung angedeutet ist und vor dem sie betroffen die Augen niederschlägt, um sie gleich darauf wieder zu erheben. Ebenso verhält es sich beim Schauspieler Moser (XIV, 3), der verlegen von der Seite wegblickt, aber doch wieder eine Beziehung zum Beschauer verrät.

Dieses Phänomen des geteilten Blickes gibt also zwei verschiedene Richtungen an, die eine, aus der er kommt, die andere, in die er geht. Es ist nicht verwunderlich, daß es sich besonders gern mit dem Abwehrblick verbindet, in welchem ja mehrere gegensätzliche Komponenten zusammentreffen, an denen schließlich auch die Blickrichtung teilhat. Der Blick ist visuell auf einen Punkt gerichtet, seine Aufmerksamkeit geht aber auf einen anderen. Der eine liegt in der Richtung, aus der der Angriff kommt, der andere in der Fluchtrichtung (Tabelle 6, Fig. 2).

Auch beim Angriff ist Ähnliches zu beobachten: man blickt harmlos irgendwohin und sei es auch nur auf die Krawatte eines Partners, und doch behält man dessen Mienen-



spiel im Auge, das freilich kein ganz genaues Bild davon auf der Stelle des deutlichsten Sehens empfangen wird, sondern bestenfalls um einiges daneben. Chaplin (XIV, 1) blickt, ohne den Kopf zu wenden, so weit zur Seite, daß er dort unmöglich genau sehen kann; dennoch ist seine Aufmerksamkeit dahin gerichtet. Die Kunst des Detektivs, der Meister in dieser Art der heimlichen Beobachtung sein muß (Tabelle 6, Fig. 3), aber auch des Physiognomikers, der seinen Mann nicht abschrecken will, ist es eben, seine Aufmerksamkeit auch auf etwas nicht ganz deutlich Gesehenes zu richten. Auch hier liegt geteilter Blick vor, und zwar hat hier die horizontale Teilung des Blicks dieselbe Funktion wie die Tiefenschichtung des verschleierten Kontakts beim oberflächlich verhängten Blick (vgl. Seite 94 und Bild XII, 2, des Hofarztes Franz' I.).

#### Zusammenfassung zur Blickrichtung

1. Auch die Blickrichtung ist ein Kontaktmoment, und zwar ist der eigentliche Kontaktblick der gerade. Doch spielt hier auch die Haltung und Blickrichtung relativ zum Beschauer eine Rolle. Der Blick hin zum Beschauer bedeutet Kontaktanknüpfung, der Blick weg von ihm Kontaktlösung. Oft kompensiert der Blick eine gegensätzliche Haltung oder verstärkt eine gleichsinnige.

2. Darüber hinaus hat die Blickrichtung, besonders jene aufwärts und abwärts, eine leitbildlich symbolische Bedeutung und charakterisiert eine höhere oder eine Unterwelt des Kosmos oder der Seele, zu der nun der Kontakt angestrebt wird.

3. Auch in der Blickrichtung macht sich ein Unterschied zwischen innerer und äußerer Aufmerksamkeit geltend und führt zum geteilten Blick, bei dem sich die Möglichkeit der deutlichsten Unterscheidung der beiden Komponenten im Nebeneinander der Bildfläche bietet.

## V. Die Bewegtheit des Blicks

(Tabelle 5)

Wir kennen das Auge als eines der beweglichsten Organe, ist doch der „Augenblick“ gleichsam zum Sinnbild der blitzschnell vorüberhuschenden Gegenwart geworden. Es kann die Beweglichkeit des Auges von sehr verschiedenartigem Charakter sein, je nachdem, welche von seinen mit Muskeln versehenen Partien an der einzelnen Bewegung teilnehmen; vor allem kann es der Augapfel selbst mit seinen sechs äußeren Augenmuskeln (*Fig. 22*), aber auch Linse und Pupille sein (*Fig. 21*). Besonders sind es natürlich die antagonistischen Muskelpaare (z. B. oberer und unterer Augenmuskel, Ring- und Radiärfasern von Linse und Pupille), die durch ihr Hin- und Wiederspielen sowohl das Vibrieren und Flackern im stabilen und labilen Gleichgewichtszustand wie auch die mehr oder weniger gespannte, scharfe Einstellung bewirken.

So paradox es klingt, man kann Bewegung auch in der starren Zeichnung und so auch im momentanen Ausdruck wirklich sehen, ebenso wie die Spannung. Die beiden wichtigsten physikalisch-dynamischen Begriffe, die außer der räumlichen noch die beiden anderen Grundeinheiten der Physik, Zeit und Kraft, einschließen, sind in die Beschreibung ebenso hereinzunehmen wie die räumliche, auf die sie doch beide zurückzuführen sind. Daß Josma Selim (X, 9) einen lebhafteren Blick hat als Modell IV, 1, das ist schon beinahe eine Beschreibung.

Bewegungen können mit sehr verschiedener Geschwindigkeit vor sich gehen, der das menschliche Auge nach oben wie nach unten nur bis zu einem gewissen Grade folgen kann. Ein schnelles und nicht regelloses Nacheinander von Bewegungen wird vom menschlichen Auge zu einer charakteristischen Gestalt zusammengefaßt, die eben dann bewegt scheint. Wenn wir irgend eine menschliche Tätigkeit im

Film aufnehmen und dann unter der Zeitlupe abrollen lassen, so ergeben sich oft die unerwartetsten Teilphasen der Bewegung, die erst in einem kleinen Bereich in die eigentlich ausdrucksvolle Stellung übergehen. Wenn wir diesen Bereich im Gemälde oder mit der Kamera erfassen, so haben wir den fruchtbaren Moment des Ausdrucks getroffen; vorher und nachher hängen die Bilder sozusagen unbewegt in der Luft, wie oft auch die Bilder schlechter Zeichner. Vgl. als Beispiel der Erfassung des fruchtbaren Moments die Szene „Straßenmusikanten“ (XV, 2), als Beispiel eines unfruchtbaren die „Fußballszene“ (XV, 1).

### 1. Der lebhafte Blick

Der ruhige Blick hat den Kontakt mit einem Gegenstand gefunden, auf dem er eben ruhen kann. Daher wird er die Kontakteinstellung des Blicks in dynamischer Hinsicht bedeuten, wie umgekehrt ein bewegter Blick in irgend einer Hinsicht eine Kontaktlockerung, aber wohlgemerkt, Lockerung wieder nur in Bezug auf den Einzelgegenstand. Denn gerade dadurch, daß der Blick von einem Gegenstand zum anderen springt, kann der Kontakt mit vielen Gegenständen hergestellt werden, und ein lebhafter Blick, aus Lebhaftigkeit der Seele geboren, wie der ruhige aus ihrer Ruhe, kann daher ebenso wie der offene Blick das Merkmal einer vielfachen Berührung mit der Welt sein (*Frau Montessori IV, 8; Lessing VIII, 2; Wagner Fig. 18*). Die Lebhaftigkeit kann sogar eine Kontaktverstärkung durch die Hinwendung zum Kontakt recht anschaulich vor Augen führen, ähnlich wie die Hinwendung des Blicks zum Beschauer aus seitlicher Haltung (vgl. Blickrichtung). So beim koketten Blick (*Josma Selim X, 9; Zwei junge Herzen XI, 3*), beim angriffslustigen Blick in Suggestion (*Wagner Fig. 18*) oder wirklichen Angriff im Scherz (*Pastillenmann Fig. 12*) oder Ernst (*beim Rachsüchtigen XVI, 6*).

## 2. Der ruhige Blick

Auch der ruhige Blick entbehrt nicht der Bewegtheit wie alles Leben. Die ruhige Einstellung des Lebendigen drückt ja meistens ein bewegtes Gleichgewicht entgegengesetzter Kräfte aus, die im harmonischen Ausgleich ihrer Vielfalt eben die bewegte Ruhe erzeugen. Dies merken wir ganz genau, wenn wir aufgeregt und daher weder der ruhigen Einstellung der Hand und des Auges (etwa beim Zielen) noch der Ruhe der Seele fähig sind. In der Ruhe schwingt in Wirklichkeit jedes Teilchen um eine Gleichgewichtslage hin und her. So vibriert auch der Blick um sein gleichwohl bereits gefundenes Objekt. Der im Grunde sehr ruhige Blick Goethes sagt (*II, 1—5*), daß er gewohnt ist, sich in seine Gegenstände zu vertiefen und ruhig und bedächtig zu Werk zu gehen, in Übereinstimmung mit der Zurückhaltung seiner empfänglich offene Augen und seinem etwas kontaktabgewandten Blick. Viel gespannter dagegen und die dynamische Gleichgewichtsnatur der feinen Einstellung sehr deutlich verratend, ist der scharf-ruhige Blick der unerbittlichen Wirklichkeitserfassung bei Wedekind (*VIII, 5*). Und am gespanntesten vielleicht, der Gefahr, das labile Gleichgewicht zu verlieren, gar nicht mehr so entrückt, der Fernblick Nietzsches in Liebe zum einsamsten Schicksal (*IX, 3*). Die starke Spannung einer Feineinstellung ist uns ja schon von der Linseneinstellung her bekannt.

Und so gibt es denn auch sonst alle Übergänge der ruhigen Lebhaftigkeit, ein Ausdruck, den wir ja schon in der Einleitung angewendet haben. Unsre Modellfigur (*IV, 2*) ist in ihrer kleinen Welt wohlorientiert und dort munter zu Hause. Bei Siegfried (*IX, 1*) ist die ruhige Lebhaftigkeit der Ausdruck seines Selbstvertrauens und Kraftgefühls, das Reservoir, aus dem der bewegteste Wetterblitz seiner Taten zu gegebener Zeit herniederzucken wird.

### 3. Der unstete Blick

Diese beiden Extreme des lebhaften und des ruhigen Blicks bilden aber erst die positiven Bedeutungen des bewegten, bzw. unbewegten Blicks. Jede der beiden Arten hat aber noch eine negative Bedeutung. Der Blick der Frau vom Piz Palü (XI, 2) ist sicherlich stark bewegt, und dennoch werden wir ihn nicht lebhaft, sondern eher unruhig nennen. Der unruhige Blick betont in seiner Bewegtheit nicht so sehr die Hinwendung zum Objekt, als vielmehr die Loslösung von ihm, ähnlich dem seitlich abgewandten Blick bei der Blickrichtung; hier ist es der Abwehrblick vor einem schrecklichen Geschehen. Auch sonst betont der unstete Blick, der von einem Gegenstand zum andern springt, nicht so sehr den Objektgewinn, als vielmehr den Objektverlust. Ruhelos flackert der Blick des rückschauenden Byron (*Fig. 14*) und findet nirgends einen Ruhepunkt, unruhig sucht der Blick Liszts (IX, 2) in inbrünstigem Flehen, was ihm die Ruhe der Seele bringen könnte. Der Blick des flatterhaften Mädchens (*Darling IV, 4*) hält sich nirgends lange auf, der unzuverlässige Blick Heines (VIII, 7, 8) hält es nirgends lange aus, ist nirgendwo daheim. Auch der unstete Blick Paganinis (IX, 5) atmet in einem höheren Sinn etwas von der ruhelosen, dämonischen Natur des Künstlers. Der durch keine soziale Beziehung mit seinen Mitmenschen verbundene Al Capone (XVI, 8) kann ihnen auch nicht ruhig ins Auge blicken. Trostlos wie die Friedenstaube Noahs und hilflos sucht der Blick des alten Nansen (XII, 4) über der Sintflut des entehrten Europa. Und auch der Blick im *Ecce Homo* (XIII, 4, 5) drückt den höchsten Grad des Objektverlusts aus in seinem: „Herr, mein Gott, warum hast du mich verlassen!“

Abermals sind es andere Kleinformen, die den unruhigen vom lebhaften Blick unterscheiden; welche es im einzelnen Fall sind, ob mangelndes Zusammenspiel oder negative Ab-

gedecktheit der beiden Augen, geteilte Blickrichtung, Unsymmetrie des Ausdrucks, das ergäbe wieder eine Reihe von Spezialuntersuchungen; die Schwankungen der Einstellung wären an Zeitlupenvergrößerungen besonders gut zu studieren. Könnten wir das Schwingen der gespannten Teilchen dann durch eine Welle wiedergeben, ähnlich wie die Schall-schwingungen durch die komplizierten Wellen auf der Schallplatte, so würde vermutlich eine Ähnlichkeit zwischen den Wellenlinien reicher, harmonischer Akkorde und denen des lebhaften Blicks einerseits und den abgerissenen, stachligen, unrhythmischen Zickzacklinien widriger Dissonanzen und Geräusche und des unsteten Blicks anderseits bestehen.

Wieder steht es fest, daß der unruhige Blick häufig zugleich ein geteilter ist; die Augen sind gleichzeitig hier und doch schon wieder irgendwo anders, und so auch die Aufmerksamkeit (*Tabelle 6, Fig. 2*).

#### 4. Der starre Blick

Das negative Gegenstück des ruhigen Blicks ist der starre Blick (*Kürten XVI, 7*), dessen Leblosigkeit wahrscheinlich auch unter der Zeitlupe keine großen Schwankungen zeigen würde. Diese Trägheit ist vielmehr das beste Zeugnis dafür, daß die Ruhe der Lebhaftigkeit nur ein Vibrieren in gespannter Feineinstellung ist. Daher deutet dieser starre Blick selbst auf innere Leblosigkeit, Fühllosigkeit, Kälte, Stumpfheit, Unverbundenheit mit dem Gesetz des Lebens selbst.

So mischt sich denn auch in die Ruhespannung des Nietzsche-Blicks, wie schon erwähnt, ein verhängnisvoller Unterton von tiefer Ruhelosigkeit und Starre zugleich (*IX, 3*). Dies flackernde Gemisch wird, wenn es nicht durch die übermenschliche rhythmische Kraft Nietzsches gebändigt ist, denn auch zum Anzeichen einer im Zerfall begriffenen Seele (*Irrsinniger Schneider vom Steinhof XII, 9*).

Diese Starre kennzeichnet übrigens, wie schon erwähnt,

auch Momentbilder im unfruchtbaren Augenblick (XV, 1), schlechte Zeichnungen und Panoptikumfiguren.

### Zusammenfassung zur Bewegtheit des Blicks

1. Man kann auch Bewegung in der Zeichnung sehen und erfaßt sie am besten im fruchtbaren Moment des Ausdrucks.

2. Wir unterscheiden den bewegten und den unbewegten Blick, jeden mit einer positiven und einer negativen Bedeutung. Der bewegte Blick kann sein: lebhaft (Betonung des Objektgewinns) oder unruhig (Betonung des Objektverlusts). Der unbewegte Blick kann sein: ruhig (Spannung des dynamischen Gleichgewichts) oder starr (wenig Bewegung auch in kleinsten Phasen). Wir können uns symbolisch diese Bewegungsvarianten durch Wellenzüge veranschaulichen.

3. Schon im Abschnitt über die Blickrichtung wurde bemerkt, daß die Teilung in Schauen und Aufmerken auch in der Bewegtheit des Blicks zur Geltung kommt. Im ruhigen und lebhaften Blick fallen beide zusammen, im starren und unsteten fallen sie auseinander.

### VI. Die Zentrierung des Blicks und die Einstellung der Aufmerksamkeit

(Tabelle 6)

Dies ist eine Kategorie, die dem nichtanalysierenden Blick leicht entgeht, sich uns aber bei fast allen vorhergehenden Kontaktmomenten aufgedrängt hat.

Im normalen Zustand sind alle Augenbewegungen und die Einstellungen aller Teile eines Auges hochgradig koordiniert, aufeinander abgestimmt. Beide Augen arbeiten zusammen, um möglichst scharfe Bilder auf der Netzhaut zu erzeugen, die dann zum räumlich-plastischen Tiefenbild zusammengeschaute werden. So laufen die Augachsen im betrachteten Punkt zusammen, die Linse stellt sich auf die Entfernung

ein, die Pupille läßt gerade so viel Licht durch als notwendig.

Und doch ist es nicht bloß ein einziges Zentrum, aus dem die Steuerung erfolgt. Insbesondere gibt es im Großhirn auch ein Feld, worin die Vorstellungsbilder von gesehenen Dingen ihre Zentralstelle haben, um seelisch wirksam zu werden (*Fig. 3*). Wenn wir die Dinge nicht erkennen, so sehen wir sie auch gar nicht richtig. Wer hätte nicht schon krampfhaft seinen Bleistift gesucht, um zum Schluß zu entdecken, daß er ihn in der Hand halte. Und so muß auch dieses Zentrum mit den übrigen in koordiniertem Spiel zusammensteuern, um den in der Welt wohlorientierten und zugleich lebensvollen Blick zu erzeugen. Die ersteren sind die Zentren der Sehempfindung und -bewegung, das letztere das Zentrum der visuellen Aufmerksamkeit. So wird hier die Aufmerksamkeit sozusagen zu einer Partie oder Funktion des Auges selbst, wie sie natürlich auch alle anderen Sinne unterstützen kann.

Wie wir hörten, hat die Aufmerksamkeit auch beim Kontakt mit dem Gesehenen ein gewichtiges Wörtlein mitzureden. Und zwar ist selbstverständlich die Kontakteinstellung der Aufmerksamkeit dann gegeben, wenn sie auf den optisch fixierten Gegenstand selbst zielt, Kontaktlockerung dagegen dann, wenn die Aufmerksamkeit entweder auf einen anderen Gegenstand gerichtet ist oder ganz fehlt. Es waren hauptsächlich die Fälle des Auseinandergehens beider, die uns auf die Funktion der Aufmerksamkeit selbst hinwiesen, und zwar bei fast allen aufgezählten Kontaktmomenten.

Bei der Lideinstellung wurde (*Hofarzt Franz' I. XII, 2*) im Fall des verschleierte Kontakts die abgedeckte Kontakteinstellung in eine tiefere Schicht zurückgenommen, während die Lider verhängt blieben. Die Aufmerksamkeit ist es, welche hier helfen muß, die äußeren Augenmuskeln und die Linse zu spannen und einzustellen, da sie von den Lidern im Stich gelassen werden.



Äußeres und inneres Schauen, kenntlich an der Akkommodationsspannung der Linse, sind selbst verbunden mit äußerer oder innerer Aufmerksamkeit. Im Kontaktblick des Sehens nach außen ist eben die Aufmerksamkeit nach außen gerichtet, und ohne sie wird der Blick seelenlos und leer. Ist die Aufmerksamkeit ausschließlich nach innen gerichtet, so kommt die Miene des Denkens zustande. Bei keiner anderen Gesichtspartie spielt die innere Aufmerksamkeit eine so ausschlaggebende Rolle wie beim Auge (und der sie erweiternden Stirn). Daher ist für das geistige Leben vor allem die obere Gesichtspartie kennzeichnend.

In den Kategorien der Blickrichtung und der Bewegtheit des Blicks gehen im ruhigen und lebhaften Kontaktblick Schauen und Aufmerksamkeit konform, während sie im geteilten Blick auseinandergehen.

Ein schwieriges Kapitel ist freilich die exakte Beschreibung der Aufmerksamkeitseinstellung. Am besten gelingt sie dort, wo Sehen und Aufmerksamkeit aus welchen Gründen immer nicht zusammenfallen. Die Spannung ist dann in einem Teil übermäßig erhöht oder vermindert, so z. B. im Fall des verschleierten Kontakts in Linse und Augenmuskeln erhöht, in den Lidern vermindert. Bei der Denkeinstellung ist die Linse entspannt. Beim geteilten Blick scheint sie vielmehr exzentrisch deformiert, nicht wie sonst völlig kugelförmig gewölbt, gleichsam, als sollte sie sich auf zwei verschiedene Gegenstände zugleich einstellen.

#### Zusammenfassung über die Kontaktmomente des Blicks

*Alle Augeneinstellungen lassen sich im wesentlichen aus dem Begriff des Kontakts ableiten und begreifen. Schon die Bezugswendungen der offenen, abgedeckten und verhängten Einstellung sind aus dem Kontakt heraus verstanden, indem die abgedeckte Einstellung die eigentliche Kontakteinstellung ist, während offene und verhängte Einstellung eine Locke-*

rung des Einzelkontakts bedeuten. Die Abdeckung ist eine spezielle Funktion der Lider. Konvergenz der Augachsen ist jedenfalls eher Kontakteinstellung als die Parallelstellung, Akkommodationsspannung der Linse eher als ihr Fehlen, Blickrichtung zum Gegenstand, bzw. noch mehr zum Beschauer, eher als abgelenkte Richtung, Stetigkeit des Blicks eher als Unstetigkeit, zentrierte Steuerung des aufmerksamen Schauens eher als unzentrierte.

Wir sehen, wie die verschiedenen Kontaktmomente nichts anderes darstellen als die Einstellungen der verschiedenen Teilorgane des Auges: der Lider, der Linse, der Augenmuskeln samt den verschiedenen Nervenzentren für die Steuerung des Zusammenspiels aller dieser Teile und der Aufmerksamkeit. Wir erkennen so, wie das Auge, obwohl anscheinend auf die einzige Funktion des Schauens beschränkt, dennoch einer Reihe von Teilfunktionen dient; und sogar hier bewahrheitet es sich, daß jeder dieser Funktionen auch besondere Ausdruckseinstellungen entsprechen, wie es sich uns noch augenfälliger schon in der Einleitung in bezug auf den Ausdruck des Mundes aufdrängte.

Nach alledem haben wir sechs Kontaktmomente für das Auge zu unterscheiden:

1. Abdeckung der Lider
2. Konvergenz der Augachsen
3. Akkommodationsspannung der Linse
4. Blickrichtung zum Gegenstand, bzw. zum Beschauer
5. Stetigkeit des Blicks
6. Zentriertheit des Blicks.

Je nachdem, ob einige dieser Kontaktmomente fehlen oder vorhanden sind, ist in den übrigen Rubriken eine negative oder positive Zuordnung des Ausdrucks einzusetzen. So kann z. B. der offene Blick Kontaktlosigkeit oder auch umfassenden

*Kontakt bedeuten. Überhaupt bestimmt sich, was das Auge allein betrifft, dadurch die Entscheidung in der Auswahl aus den Rubriken; in Wirklichkeit ist die Wahl natürlich auch von den übrigen Gesichtszügen abhängig. Eigentlich müßte jede Rubrik mit jeder anderen ein sogenanntes Vierfelderschema bilden. Doch wäre das Übermaß an Tabelleneinteilungen kein Vorteil, und ohne eine gewisse organisierende Aktivität, die sich auch freikombinierend bei der Analyse des Gesichts und der Synthese des Charakters einen gewissen Spielraum, den ihr das Schema der Tabellen übrigläßt, zunutze macht, sind solche Analysen und Synthesen ja schwer möglich. Eine Charakteranalyse ist nun einmal kein Rechenexempel, besonders weil das Letzte, Einmalige des Charakters, die Austeilung und Gliederung, mit der er seine Teile zum Ganzen verbindet, naturgemäß von keiner Tabelle angegeben werden kann. Unsere Aufgabe ist es nur, die Auswahl an Charakterzügen möglichst einzuengen und dem Urteil immer mehr verständliche und kontrollierbare Anhaltspunkte für deren Deutung an die Hand zu geben.*

## 2. Kapitel:

### DIE EINSTELLUNGEN DER STIRN UND DER AUGENBRAUEN

(Tabelle 7)

Lersch hat nicht nur die Lideinstellungen der Augen nach den Bezugswendungen des Individuums zur Umwelt beschrieben, sondern auch Brauen und Stirn als wichtige Ausdrucksmittel im selben Sinne erkannt, nämlich als Zeichen für die Art der Umwelterfassung im Schauen und Denken. Schon in unsrer Einleitung wurde die Stirn im wesentlichen

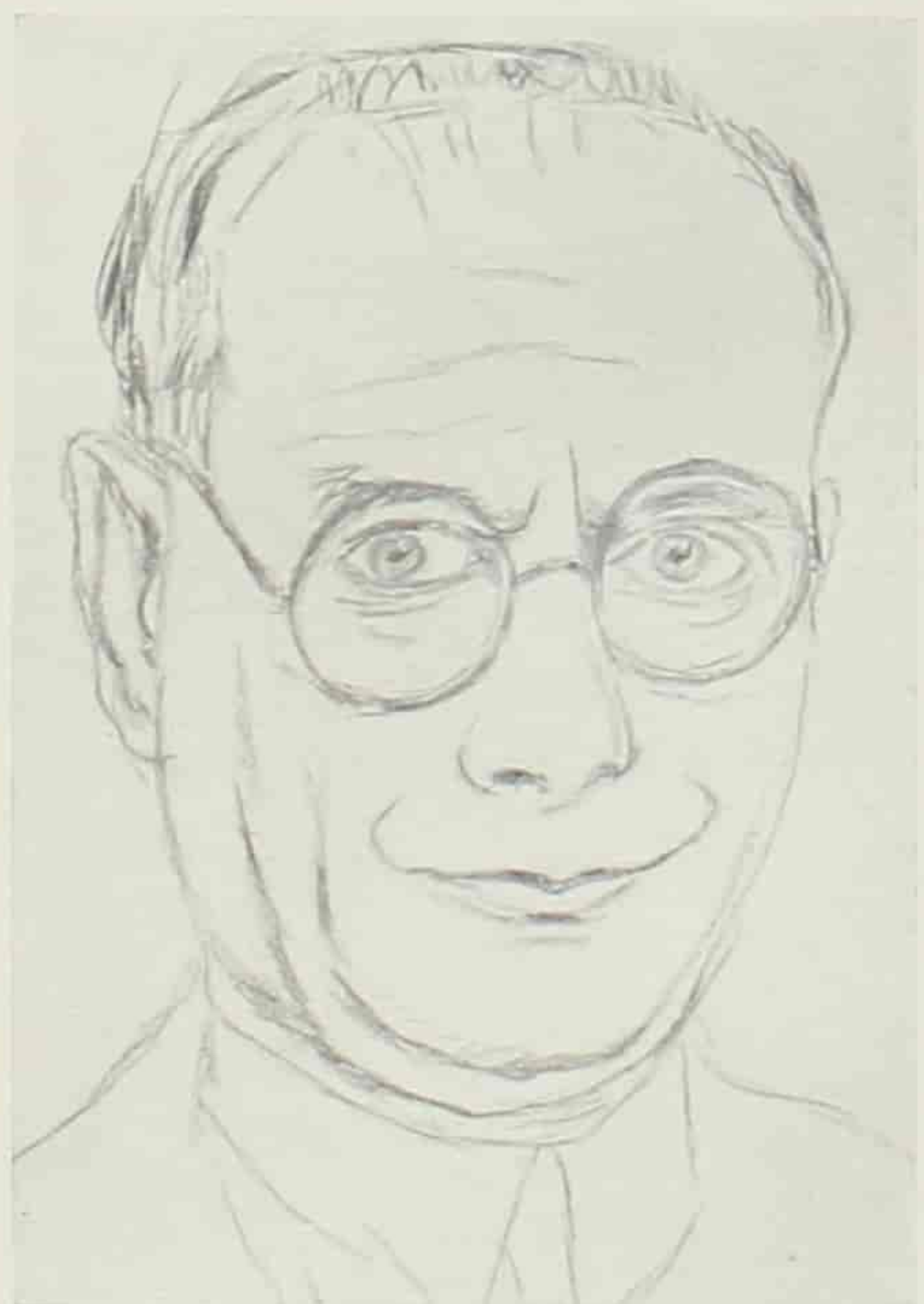
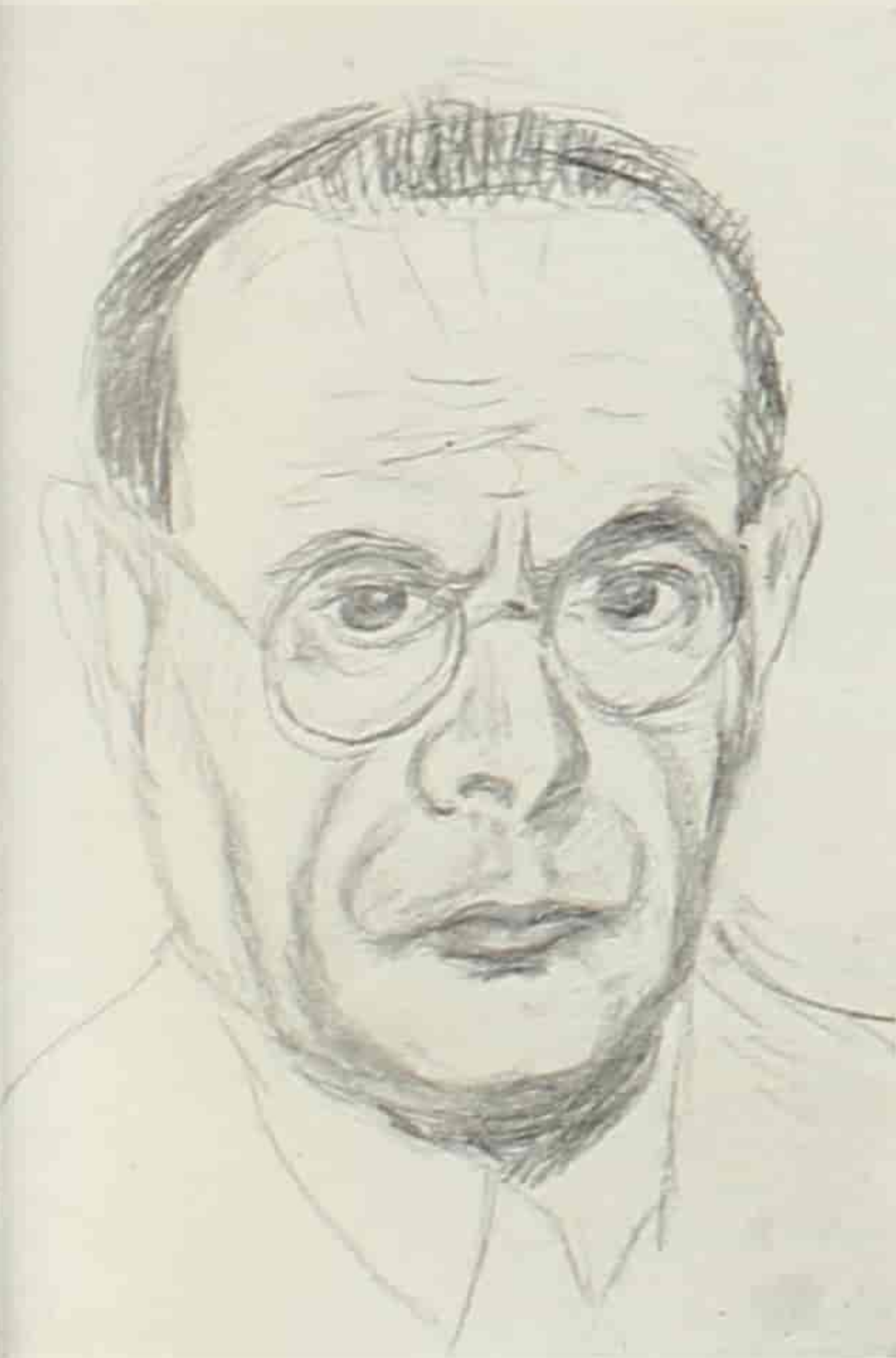
als Erweiterung des Augengeländes beschrieben. Der große Stirnmuskel zieht die Brauen aufwärts und hilft die Augen öffnen. Der Augenbrauenrunzler hingegen wirkt bei der Abdeckung der Lider mit und trägt seinen Teil zur Feineinstellung des Auges bei.

Trotzdem wäre es verfehlt, den Brauen und der Stirn nur eine untergeordnete Rolle im Dienste der Augenmimik zuzuweisen; vielmehr können beide sehr selbständig, ja sogar unabhängig voneinander agieren, d. h. sie können sowohl untereinander als auch zu den Augen entgegengesetzte Einstellungen annehmen.

Abgesehen davon sind Brauen und Stirn von der Stätte des eigentlichen Sehens doch schon etwas weiter entfernt; und so bringen sie auch das erweiterte Umfeld des Schauens in der Seele zum Ausdruck, also das innere Schauen, die Aufmerksamkeit, das Denken. Und wer weiß, wie oft nicht, wenn von der Denkerstirne die Rede war, die kleinen Anhaltspunkte der Längs- und Querspuren von Denkeinstellungen uns jene Bezeichnung eher in den Mund gelegt haben als der an sich passive, allerdings jeweils engere oder weitere Schauplatz dieses seelischen Ausdrucks.

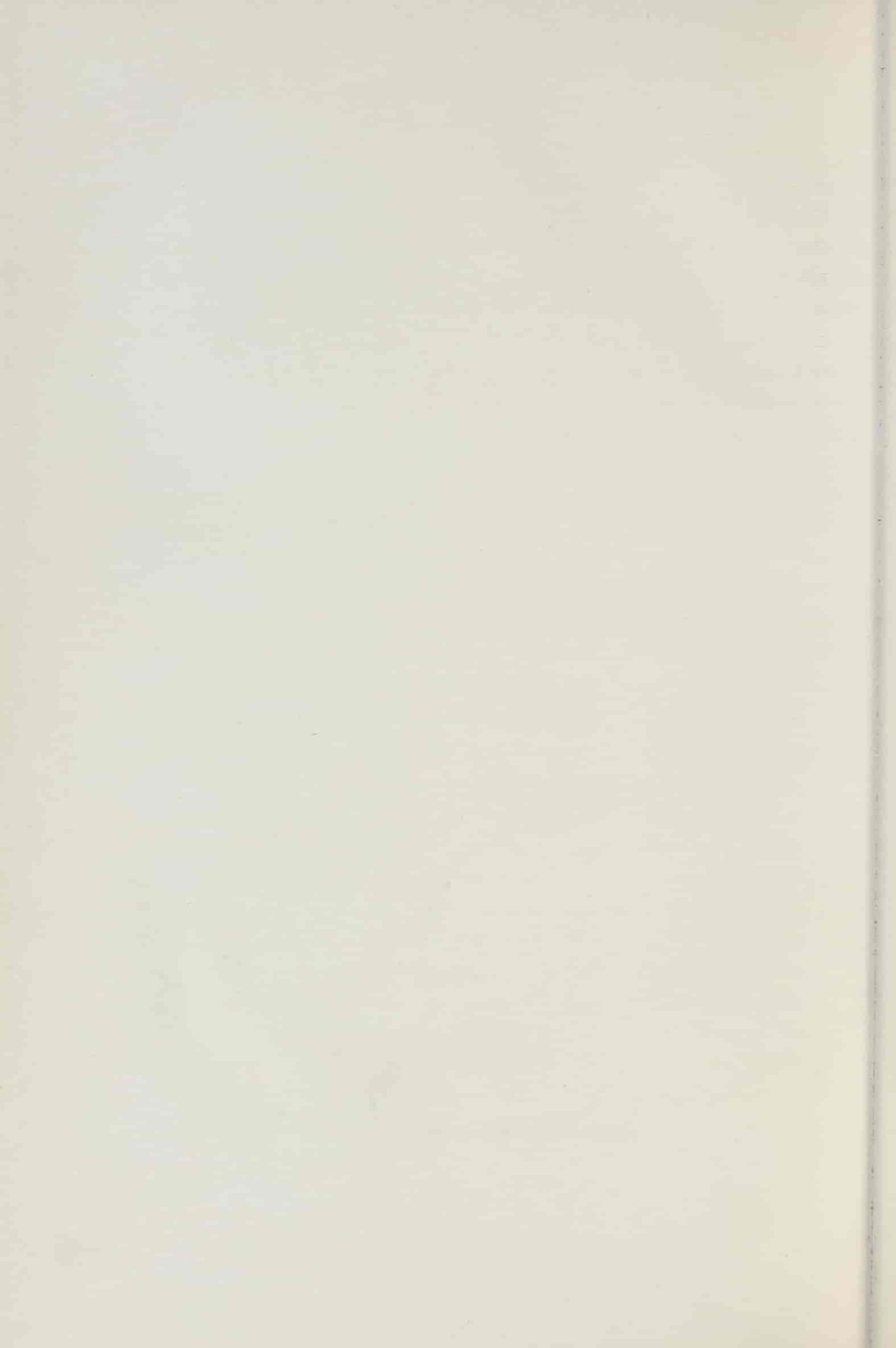
In der Tat, die Sprache der Stirn sind die Quer- und Längsfalten, die der Augenbrauen die Hoch- und Tiefstellung. Da es aber dieselben Muskeln sind, die an beiden Partien ganz zusammenhängend jene Einstellungen hervorbringen, ist es gerechtfertigt, sie auch gemeinsam zu behandeln.

Brauen und Stirn haben besonderen physiognomischen Wert, d. h. ihre Ausdruckseinstellungen hinterlassen, weil es sich hier wirklich schon um Hautmuskeln handelt, besonders leicht dauernde Spuren in der Form von Falten und Furchen, die ja auch im Gesicht fast keines älteren Menschen fehlen. Freilich wird gerade wegen dieser verräterischen Eigenschaft uns dieses wichtige Kennzeichen, wo immer es nur möglich ist, einfach unterschlagen.



Selbstporträts

- 1. Physiognomische Ruhestellung
- 2. Depressive Stellung
- 3. Manische Stellung



## Die glatte Stirn

So ist die glatte Stirn die *tabula rasa*, auf der keinerlei Ausdrucksspuren vorhanden sind; vornehmlich jugendliche Physiognomien weisen sie auf, und echt ist sie meistens nur dort (*Baby I, 2; Lina IV, 7; Darling IV, 4*). Tritt sie bei älteren Personen auf, so deutet sie wohl meistens auf Primitivität, wenn nicht darauf, daß hier der Gesichtsausdruck die Zustände der Seele nicht zeigt, sondern verbirgt, daß es sich um eine Maske handelt. Vor allem aber ist davor zu warnen, Porträts nach ihrer faltenlosen Stirn zu beurteilen, denn dort ist sie in den meisten Fällen Retusche. Unter 100 Frauenbildnissen findet man meist 98 ohne Stirnfalten, wenigstens ohne Querfalten. Die zwei kleinen Längsfalten, ebenso herabgezogene Augenbrauen, werden auf Porträts noch eher geduldet, soweit man bei den modernen Frauengesichtern noch von Augenbrauen sprechen kann. Der Strich, durch den sie meist ersetzt werden, wird ohnehin höher angesetzt, um die Augen offener erscheinen zu lassen (*Anny Ondra X, 8; Martha Eggerth X, 5*).

Bei unserm *Baby (I, 2)* also ist die glatte Stirn glaubhaft, obwohl der Ausdruck der Aufmerksamkeit eigentlich auch hier quere Falten zuließe. Auf den Mädchenbildern *IV, 4* und *7* macht die faltenlose Stirn den Eindruck der Jugendlichkeit, bei *Josma Selim (X, 9)* den des ewig jungen Frohsinns, bei unserm Modell (*IV, 2*) den der inneren Ruhe und Heiterkeit, bei *Elga Brink (X, 9)* den einer, wenn auch nicht ganz ungewollten Naivität. Wie man sieht, lauter Eigenschaften, die mit dem Kindesalter die Freiheit von Leiden und Leidenschaften gemein haben. Für das Denken stellt also die glatte Stirn eigentlich eine verhängte Einstellung vor, wie sie sich auch sonst etwa mit der Verhängtheit der Träumerei sehr wohl verträgt (*Vergine IV, 6*).

## Waagrechte Falten

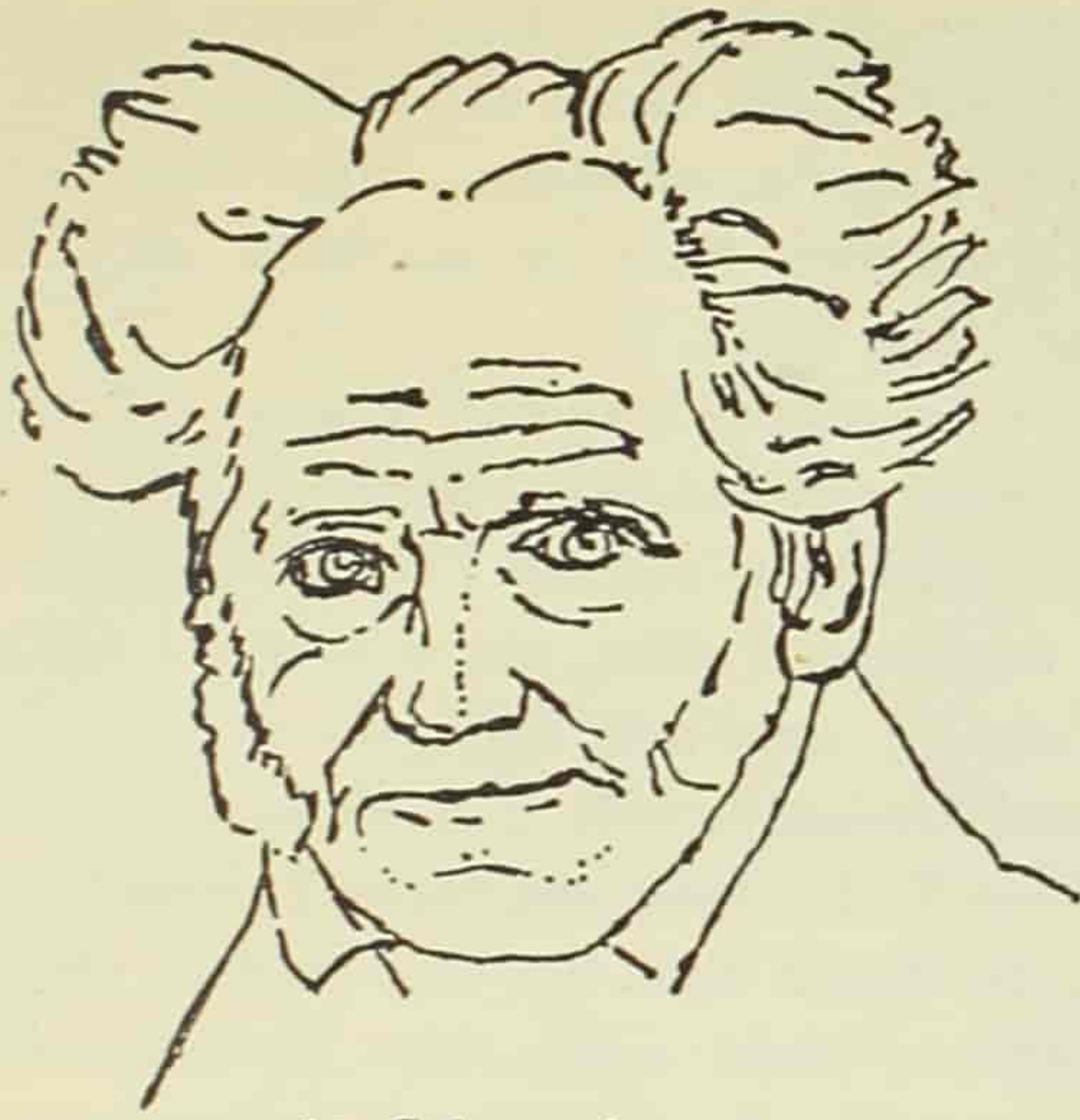
Wie überflüssig das Beginnen ist, durch Retuschen den Kopf zu idealisieren, zeigt das Porträt von Richard Strauß (IX, 7), das eben durch die queren Stirnfalten, welche von der offenen Einstellung gefordert werden, nur um so mehr ins Menschliche gerückt erscheint. Geradezu mit Stolz trägt die Querfalten der Philosoph Schopenhauer (Fig. 23) zur Schau. Da enthüllen sie auch ihre tiefste Bedeutung: sie gehören, als aufgezogener Vorhang der Seele, zur offenen Einstellung des umfassenden Denkens.

Wie beim Aufreißen der Augen, gibt es auch für die Stirn ein solches unwillkürliches Aufreißen der Furchen durch unwillkommene Eindrücke der Seele, besonders wenn im Laufe eines schicksalsreichen Lebens die Abwehr ermattet: so werden die Querfalten der Stirn auch die Narben der Sorge und, im Gegensatz zur glatten Stirn, das Wappen des Alters. Noch rührender und menschlicher wird der Ausdruck, wenn sich zur Wehrlosigkeit der Sorge die offene Einstellung des Nachsinnens gesellt (*Tagelöhner XVI, 4*).

## Senkrechte Falten

Es gibt aber auch ein Denken, das seine Furchen senkrecht wie Flammenlinien zwischen den Augenbrauen aufsteigen läßt (*Spinoza Fig. 25*), ja eigentlich ist keine vollkommene Denkerstirn von diesem Male frei (*Schopenhauer Fig. 24*). Wie unterscheidet sich das Denken mit queren von dem mit senkrechten Stirnfalten? Die letzteren sind, vom Augenbrauenrunzler bewirkt, ein Zeichen der Abdeckung, auch der inneren Abdeckung; alles, was nicht zu meinem Denkgegenstand gehört, soll ferngehalten werden. Daher sind die senkrechten Stirnfalten das Zeichen eines konzentrierten Denkens, die queren aber die eines unkonzentrierten Sinnens, das





23. Schopenhauer  
(Nach Burger-Villingen)

sich empfänglich und oft unwillkürlich dem breiten Strom der andringenden Gedanken willig überläßt.

Im übrigen können die herabgezogenen Augenbrauen, die mit den Längsfalten der Stirn und oft mit einer vom Nasenstirnmuskel herrührenden Querfalte an der Nasenwurzel (*Strotter XVI, 5; Großes Leid I, 4*) einhergehen, alle Bedeutungen des abgedeckten Auges haben, also auch die der Willenskraft und Energie (*Der Rachsüchtige XVI, 6*).

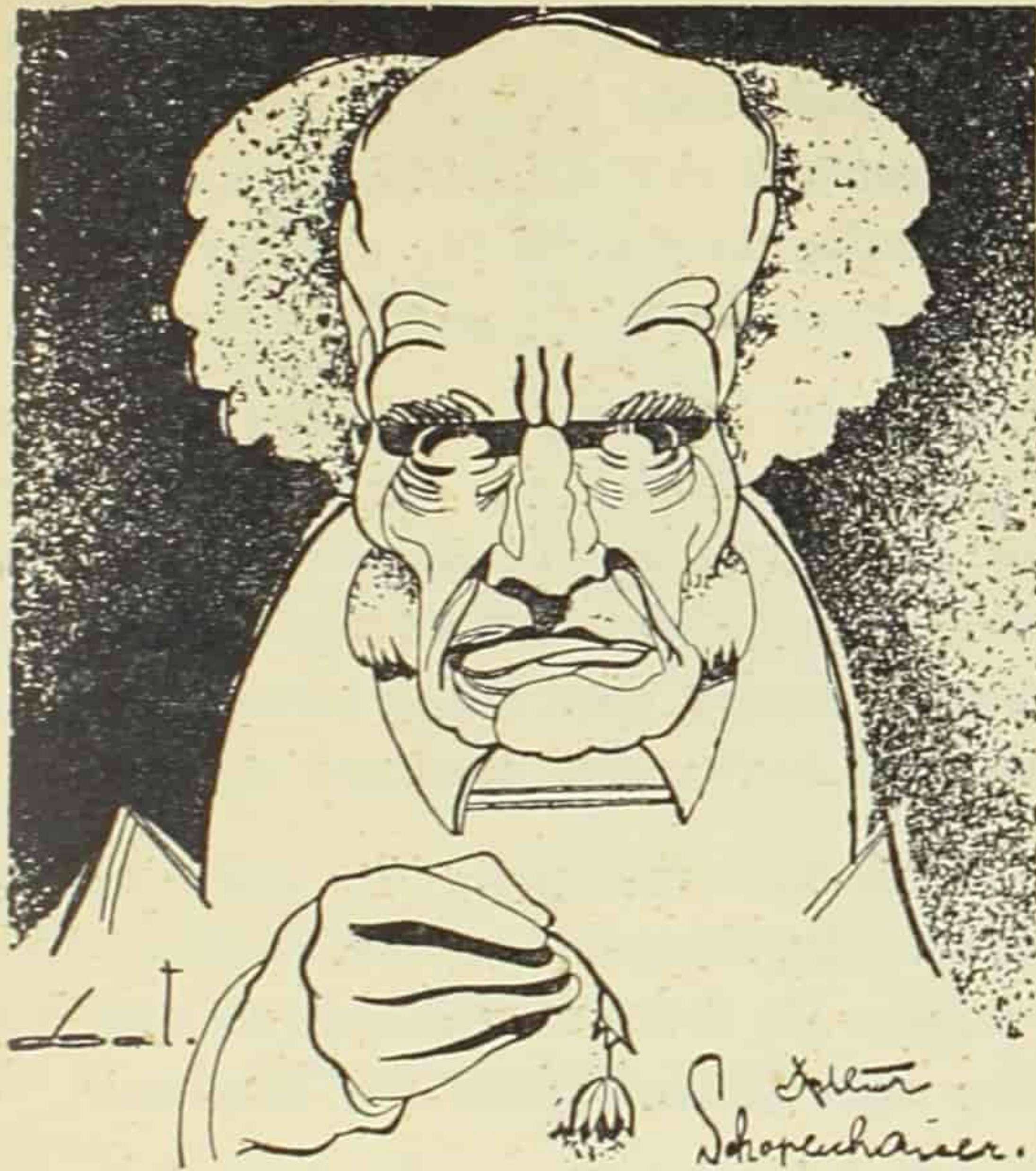
#### *Längs- und Querfalten zugleich*

Indessen gibt es alle möglichen Kombinationen von Bezugswendungen in Stirn und Augen. Diese können übereinstimmen (*Adolf Loos IX, 4; Tagelöhner XVI, 4*), sie müssen es aber nicht. Herabgezogene Brauen, offenen Augen beige-sellt (*Frau Montessori IV, 8; kleine Raucherin I, 1*), gewähren dem Auge etwas Funkelndes, Blitzendes und unterstützen die

Lebhaftigkeit des Blicks durch die Würze des Willens- und Angriffsmoments. Hans Sachs hat freilich viel — das zeigen die überhängenden Augenbrauen — an Welt und Menschen auszusetzen; dennoch liebt er sie stolz und freudig mit seinem Feuerblick (*XIII, 6*).

Auch der entgegengesetzte Fall kommt vor: scharf abgedeckte Augen bei offener Stirn; der Politiker (*Baldwin XIV, 5*), der Diagnostiker (*Virchow XII, 3*) betrachten konzentriert eine wirkliche Person, ein wirkliches Ding; aber zugleich suchen sie sich mit Hilfe ihrer umfassenden Vorstellungswelt eine Meinung dazu zu bilden; daher ist diese Verbindung von engen Lidspalten mit queren Stirnfalten, zu denen sich, um das Streben ins Horizontale voll zu machen, nicht selten eine Seitwärtsrichtung der Mundwinkel gesellt, die typische Urteilsstellung (*Descartes VI, 1*).

Aber auch auf der Stirn selbst können einander Quer- und Längsfalten begegnen und sie geben dann gewöhnlich kein so harmloses Ensemble mehr; vielmehr bilden sie jene widerspruchsvolle Einstellung, die uns schon vom negativ abgedeckten Blick her bekannt ist. Sorge drängt sich auf Sorge und zieht Strich auf Strich in die Stirn; ich aber suche meine Kraft in der dunklen Wolke über der Nasenwurzel zu sammeln. Je nachdem, ob die aufwühlenden Reize oder die trotzig verschlossene Oberhand behalten, ergeben sich alle Übergänge von schmerzlichen Sinnen (*Verdi VI, 6*) über tiefen Unmut (*Liszt IX, 2*) und Unzufriedenheit (*Grillparzer VIII, 3*) bis zur tiefen Verzweiflung (*Selbstporträt VII, 2*). Wo die Falten schon zu Dauerspuren geworden sind — was man daran erkennt, daß sie als einfache Striche ihre nicht mehr spannungsgeladene Umgebung durchziehen —, also in Altersgesichtern, da deuten sie auf ein arbeits- und kampfreiches Leben zurück, sie können aber, besonders mit Hasenpfötchen zu beiden Seiten



#### 24. Schopenhauer

(Karikatur von Csato aus der „Hohen Warte“)

der Augen, auch mit einem lustigen Gemüt verträglich sein (*Arbeiterkopf XII, 7*).

Es wird niemanden wundernehmen, daß bei solchen Gegensätzlichkeiten auch die queren und senkrechten Stirnfalten besonders an deren Kreuzungspunkten unregelmäßige Formen bilden und an den Unsymmetrien der negativen Abgedecktheit teilnehmen (*Tom XIV, 6; Verdi VI, 6; Selbstporträt VII, 2*).

#### Zusammenfassung zu den Einstellungen der Stirn

1. Brauen und Stirn stellen physiognomisch nichts als eine Erweiterung des Augengeländes dar, und zwar im Sinn einer Vergeistigung des Schauens zum Denken.

2. Die glatte Stirn ist ein unbeschriebenes Blatt, solange

die faltenerzeugenden Kräfte des Sorgens, Denkens und der Konzentration noch nicht auf sie eingewirkt haben. Daher ist sie ein Ausdruck der Kindlichkeit, Heiterkeit und Einfachheit; die Faltenlosigkeit stellt für die Stirn als Ausdrucksorgan des Denkens die verhängte Einstellung dar.

3. Querfalten der Stirn sind, besonders in Verbindung mit emporgezogenen Augenbrauen, ein Ausdruck der offenen Einstellung des Denkens, und zwar eines unkonzentrierten Denkens oder Sinnens. Im Fall starker unwillkürlicher Aufwärtsspannung, analog dem aufgerissenen Auge, geben die Querfalten dem Antlitz den Ausdruck der Sorge.

4. Die abgedeckte Einstellung der Stirn besteht in heruntergezogenen Augenbrauen mit senkrechten Längsrünzeln zwischen diesen. Sie drücken Willenskraft und Energie aus, insbesondere aber Konzentration des Denkens.

5. Augen, Brauen und Stirn müssen in ihren Bezugsvendungen nicht immer übereinstimmen, vielmehr gibt es sehr verschiedene Kombinationen. Offenen Augen verleihen heruntergezogene Brauen eine erhöhte Lebhaftigkeit. Abgedeckte Augen bei offener Stirn sind das Zeichen der Urteilstellung.

6. Auch auf der Stirn selbst können Längs- und Querfalten zusammen auftreten und verleihen ihr die krampfhaft erhöhte Spannung der negativen Abgedecktheit. Hierbei entstehen unregelmäßig verzerrte und unsymmetrische Formen.

7. Die Falten der Stirn gehören zu den wichtigsten physiognomischen Merkmalen, da sie leicht in Dauerspuren übergehen. Man erkennt sie als solche an ihrer rein graphischen Ausprägung als Strichfurchen ohne nennenswerte augenblickliche Spannung. Trotz dieser ihrer Wichtigkeit für den physiognomischen Charakter werden sie, da sie ein Zeichen gereiften Alters sind, auf Porträts wie in der Wirk-



25. Spinoza  
(Von Csato, „Hohe Warte“)

*lichkeit durch Retusche und Schminke gern unterschlagen. Vorsicht daher bei der Analyse von Bildern mit faltenlosen Stirnen!*

### 3. Kapitel:

## DIE EINSTELLUNGEN DER NASE

1. Zum Verständnis der Mimik der Nase wiederholen wir hier kurz die Beschreibung ihrer Muskulatur (*Fig. 9*): Der Stirn-Nasenmuskel ruft die Querfalte an der Nasenwurzel hervor, und zwar oft schon bei der Abdeckung der Augenbrauen im Verein mit dem Augenbrauenrunzler; der Nasenmuskel, ein oft sehr verkümmerter Muskel, bewirkt ein Herabziehen der Nasenflügel; endlich zieht der Heber der

Oberlippe und des Nasenflügels, wie sein Name sagt, den Nasenflügel hinauf und bläht ihn, wobei meist auch die Oberlippe in ihrer Stellung verändert wird.

Zufolge dieser spärlichen Muskeln hat die Nase nur geringe mimische Beweglichkeit und ist daher nicht sehr ausdrucksstark. Entsprechend kümmerlich sind die Andeutungen, welche wir bei den Autoren über die Ausdruckseinstellungen der Nase finden.

Das soll nicht heißen, daß man sich nicht physiognomisch sehr intensiv mit der Nase befaßt hätte, im Gegenteil! Über Gebühr hat dieser auffallende Gesichtsvorsprung die Phantasie mehr oder weniger Unberufener angeregt; aber nicht die Ausdrucksbewegung, sondern die physische Form der Nase war es, die die Erforschung und Beurteilung vom Standpunkt der Konstitutions- und der Rassenlehre herausforderte. Einiges darüber wurde im historischen Teil gesagt. Die kleine Nase ist infantil, die große erwachsen, was mit der Wirkung von Hormonen zusammenhängt, besonders mit dem durch den Hirnanhang bewirkten Spitzenwuchs; doch beweisen Beispiele wie Richard Strauß (*IX, 7*), der eine kleine Nase besitzt und dessen Züge dennoch männlichste Energie ausdrücken, daß hier die Trennung von körperlichen und seelischen Merkmalen sehr weit gediehen sein kann.

2. Bemerkenswert ist bei der Nase die doppelte Funktion, des Riechens und des Atmens, während wir beim Auge nur die freilich in viele feine Teilfunktionen zerfallende einheitliche Funktion des Schauens beobachteten. Dies bringt einige Abwechslung in die mimischen Einstellungen der Nase. Wir unterscheiden demgemäß Riecheinstellungen und Atmungseinstellungen.

Da aber die Atemluft auch die Trägerin der Gerüche ist, so spielen in beiden Fällen die Tätigkeiten der Einatmung (Inspiration) und Ausatmung (Expiration) eine grundlegende

Rolle. Die Inspiration wird nun ganz allgemein zum Symbol der Reizaufnahme, also der Empfänglichkeit für sinnliche Eindrücke, die Expiration zum Symbol für Willensäußerungen als ein Abdeckungsmoment. Es sind also auch hier wieder die Bezugswendungen zur Außenwelt gegeben, so wie beim Auge. Nur begeben wir uns offensichtlich in eine den objektiv geistigen Werten um einige Stufen entrücktere Sphäre und nicht ein immateriell ätherisches Fluidum, nein, sehr reale Erdenluft umweht uns hier; allerdings ist auch sie wieder jeder geistig symbolischen Verfeinerung fähig.

Natürlich kann der Kontakt der Nase mit einem Objekt nie so spezifiziert sein wie bei vielen Tieren, z. B. dem Hunde, der die Gegenstände am Geruch erkennt wie wir an der Gestalt, aber auch nie so sehr wie beim menschlichen Auge.

Was zunächst das Riechen anlangt, so ist wohl die Atemluft Trägerin der Riechteilchen, wir beziehen aber den Geruch auf einen Gegenstand, etwa eine Blume oder auch ein Aas und betrachten die Luft nur als Vermittler. Die Bezugswendung zu den Gegenständen ist intensiv gefühlsmäßig gefärbt, die Gerüche sind uns angenehm oder unangenehm.

Bei der Atmungsfunktion ist jedoch der Kontaktgegenstand unmittelbar die Atemluft, die Atmosphäre selbst. Auch sie ist nicht frei von Gefühlswerten, sie kann frisch oder verdorben sein, zur Atmung mehr oder weniger tauglich. Immerhin ist hier der Gefühlsbezug kein so unmittelbar sinnlicher wie beim Riechen, es liegt ihm, um mit Bühler zu sprechen, nicht sowohl Genußlust als vielmehr Funktionslust zugrunde. So lösen sich die Gefühlseinstellungen der Nase von der Atmungsfunktion ab und wechseln hinüber zu der zweiten Funktion, dem Riechen, während sie bei den Augen mit dem Schauen in einer Funktion vereinigt waren.

## *I. Die Riecheinstellungen der Nase*

(Tabelle 8)

Beim Genuß angenehmer Gerüche tun wir dasselbe, nur etwas intensiver, was wir beim Prüfen von Gerüchen überhaupt tun: wir schnüffeln oder schnuppern. Hingegen weisen wir unangenehme Gerüche mit gerümpfter Nase ab. Wir unterscheiden demgemäß zweierlei Riecheinstellungen, eine Schnüffel- oder Schnupperstellung und eine Rümpfstellung.

Wo es aber nichts zu riechen gibt, da verhält sich die Nase neutral und macht gar keine Ausdrucksbewegungen. Merken wir uns überhaupt: die Skala offen, abgedeckt, verhängt gilt nur für Sinne, welche ihren Gegenstand objektiv im Wechselspiel Empfindung - Wille wahrnehmen, nicht aber für Gefühlswerte; der Lust-Unlust gegenüber gilt nur sympathische Zuwendung auf der einen, Abwehr-Flucht auf der anderen Seite; dazwischen gibt es höchstens eine neutrale Einstellung, die bei der Nase aber gar keinen spezifischen Charakter hat, es ist einfach die Ruhestellung der Nase. Weil der Mensch kein Geruchs-, sondern ein Sehgeschöpf ist, ihn also mit den wichtigsten Dingen seiner Umgebung nicht notwendig Geruchswahrnehmungen verknüpfen, sind die Ausdrucksbewegungen der Nase verkümmert.

### **1. Die Schnüffelstellung**

Bei beiden Riecheinstellungen verrät die Nase übrigens ihre große Unselbständigkeit dadurch, daß sie sie nicht vollziehen kann ohne Mittätigkeit des Mundes, weil bei beiden der Heber der Nasenflügel und der Oberlippe in Aktion tritt.

Die Schnüffelstellung ist naturgemäß eine Einatmungsbewegung, und zwar, um möglichst viel Riechteilchen einzulassen, eine solche mit erweiterten Nasenlöchern. Zu die-



sem Zweck ziehen wir die Nasenflügel auseinander, gleichzeitig aber zucken die seitlichen Teile der Lippen und mit ihnen die Mundwinkel wiederholt aufwärts und auswärts; dadurch findet eine momentane Erweiterung des Nasenraums statt. Alle diese Bewegungen werden dadurch erklärlich, daß von dem dreiköpfigen Heber des Nasenflügels und der Oberlippe die beiden seitlichen Faserbündel sich zusammenziehen.

Die Schnüffelstellung ist als sympathische Zuwendung wesentlich inspiratorisch (einatmend). Sie steht daher zunächst für Behagen und Hingegenheit an angenehme sinnliche Eindrücke (*M. Eggerth X, 5*). Bei breitnasigen Rassen tritt die Schnüffelstellung leicht als Rassenmerkmal auf (*Schwarzer Arbeitsloser XVI, 2*) und deutet dann auf sinnliche Genußfähigkeit hin. Weil die Schnüffelstellung zugleich die des Prüfens von Gerüchen überhaupt ist, wird sie auch zum Kennzeichen einer prüfenden, bedächtigen, abwartenden Einstellung, die sich mit anderen Zeichen einer momentanen Angriffabwehrbereitschaft verbinden (*Schmeling XII, 8*) oder als physiognomische Haltung dem Spürsinn oder dem Feingefühl (*Lina IV, 7*) nähern kann; auf beides deutet die Schnüffelstellung bei dem Philosophen Beneke (*VI, 3*). Wie die meisten Einstellungen der Nase ist auch die Schnüffelstellung auf Bildern, außer in sehr ausgeprägten Fällen, nicht gerade leicht zu diagnostizieren. Daß bei der Beurteilung so heikler Sachverhalte größte Vorsicht und Zurückhaltung am Platze ist, bedarf keiner Erwähnung (s. *Tabelle 8*).

## 2. Die Rümpfstellung

Dies ist wohl die ausgeprägteste und bekannteste aller Naseneinstellungen, ein Zeichen dafür, wie oft sich uns Gelegenheit bietet, die Nase zu rümpfen. Bei der Abweisung unangenehmer Gerüche ist es uns darum zu tun, den Nasen-

raum möglichst zu verengern, da wir ihn nicht ganz verschließen können. Dazu zieht der unter der Nase entspringende Nasenmuskel den Nasenflügel herunter und zusammen. Da er aber damit nicht viel ausrichtet, muß wieder der Heber der Oberlippe und des Nasenflügels einspringen, aber diesmal nicht mit dem seitlichen, sondern mit dem mittleren, direkt an der Oberlippe angreifenden Bündel; die Oberlippe schiebt sich dadurch gegen die Nase und quetscht sie zusammen. Der wesentliche Unterschied in der Mundstellung bei der Rümpf- und der Schnüffelstellung besteht darin, daß bei dieser die Mundwinkel stärker in der Fletschrichtung gehoben sind, während bei der Rümpfstellung der Mund in seinem Mittelteil hinaufgeschoben und der Nase genähert ist.

Die Rümpfstellung ist wesentlich expiratorisch (ausatmend) und bedeutet als Abweisung unangenehmer Gerüche Lockerung des Kontakts durch Abwehr. Symbolisch steht sie dann für unangenehme Eindrücke überhaupt, sei es, daß die äußere Situation Verachtung oder Kritik herausfordert (*Tom XIV, 6; Grillparzer VIII, 3*), sei es, daß aus eigenem Antrieb eine feindselige, verachtende Haltung gegen die Mitmenschen eingenommen wird (*Al Capone XVI, 8*). Dem zimperlichen Mädchen (*Fig. 26*) ist gewiß öfter etwas nicht recht. Bei Byron (*Fig. 14*) verbindet sich die Rümpfstellung mit dem bitteren Zug des Ekels, bei dem gleichfalls der Mittelteil des Mundes hinaufgeschoben wird.

## II. Die Atmungseinstellungen der Nase

(Tabelle 9)

Mit dem Atem nehmen wir jederzeit ein Stück Umwelt in uns auf, und so wird er uns zum Symbol unsres Verkehrs mit der Welt überhaupt. Wir können gute Luft mit Wonne einsaugen, der Atem stockt uns in verdorbener, und



## 26. Die Zimperliche

(Nach einem Aquarell von Karl Motz)

wenn unsre Lebensgeister daniederliegen, atmen wir überhaupt nur ganz schwach und matt. Demgemäß mischt sich gewiß auch in die Atmungseinstellungen ein Gefühlsbezug, allein nicht wesentlich mehr, als eben in den Bezugswendungen der offenen, abgedeckten und verhängten Einstellung an sich liegt, die wir denn tatsächlich, und zwar jede dieser drei, bei den Atmungseinstellungen unterscheiden können.

### 1. Die offene Atmungseinstellung

Hiebei wäre es naheliegend, die offene Einstellung mit der Einatmungs- und die abgedeckte mit der Ausatmungseinstellung zu identifizieren. Aber leider ist gerade das nicht so leicht an der Nase abzulesen. Es wäre einfach, wenn etwa bei der Inspiration die Nasenlöcher geweitet, bei der Expiration verengt wären, so ähnlich wie die Augenspalte bei offener Einstellung weiter ist als bei abgedeckter. Derartiges

ist jedoch bei der Nase nicht der Fall, weil als eigentliche Atmungsmuskulatur die ganze komplizierte Brust- und Bauchmuskulatur eine weitaus bedeutendere Rolle spielt als die paar armseligen Nasenmuskelchen. Es können z. B. die Nasenflügel sowohl bei der Inspiration als bei der Expiration gebläht sein, und mag jene theoretische Zuordnung von Inspiration und Empfänglichkeit, wie ja die symbolische Gleichsetzung beider in der künstlerischen Inspiration bestätigt, noch so richtig sein, so werden wir, wenn uns nicht von anderen Ausdruckszügen Hilfe kommt, damit allein in der Praxis oft wenig anfangen können.

Wir werden daher am besten tun, als Kennzeichen der offenen Atmungseinstellung, zunächst ohne Rücksicht auf Ein- und Ausatmungsspannungen, die geblähten Nüstern zu bezeichnen und aus ihnen den Schluß auf eine rege Wechselbeziehung zwischen Individuum und Umwelt zu ziehen. Je nachdem, was für Indizien von anderen Gesichtspartien noch hinzukommen, werden wir auf inspiratorischen oder expiratorischen Typ schließen. Die Nase steht in ihren Ausdrucksbewegungen in engster Verbindung mit dem Munde; daher werden wir jene Anzeichen, die uns bei der Diagnose helfen sollen, in erster Linie beim Munde suchen; mit seiner Einstellung wird die der Nase wohl nie in Widerspruch geraten, offene Bezugswendung der Nase z. B. zieht fast immer auch eine solche des Mundes nach sich.

a) Zeigt also der Mund eine seiner offenen Einstellungen, wie wir sie bald kennen lernen werden, z. B. Lächelstellung der Mundwinkel (*Kleine Raucherin I, 1; Josma Selim X, 9*) oder volle, offene Lippen (*Baby I, 2; Darling IV, 4*), so werden wir bei gleichzeitig geblähten Nasenlöchern wirklich auf offene, also dem Tonus nach in erster Linie inspiratorische Einstellung als Zeichen von Empfänglichkeit und Eindrucksfähigkeit, von Ergriffenheit und Erfülltheit, von Glück und Freude schließen. Spricht doch auch der Volks-

mund in Fällen wie etwa dem Josma Selims von „freundlichen Nasenlöchern“.

b) Sind aber etwa bei geblähten Nasenlöchern die Mundwinkel seitlich gerichtet (*Modell Michaela IV, 2; Schmedes als Siegfried IX, 1; Wagner Fig. 18; Lessing VIII, 2*), so wird der Einatmungsbezug dadurch sofort abgeschwächt. Jedenfalls deutet eine solche Einstellung eher auf Willenskraft und Unternehmungslust; sie entpuppt sich damit schon als leicht abgedeckt. „Wutschnaubend“ — in der Redewendung schon ist das Ausatmen angedeutet — und ein Zeichen echter Angriffslust wird schließlich der Ausdruck beim Rachsüchtigen (*XVI, 6*).

## 2. Die abgedeckte Atmungseinstellung

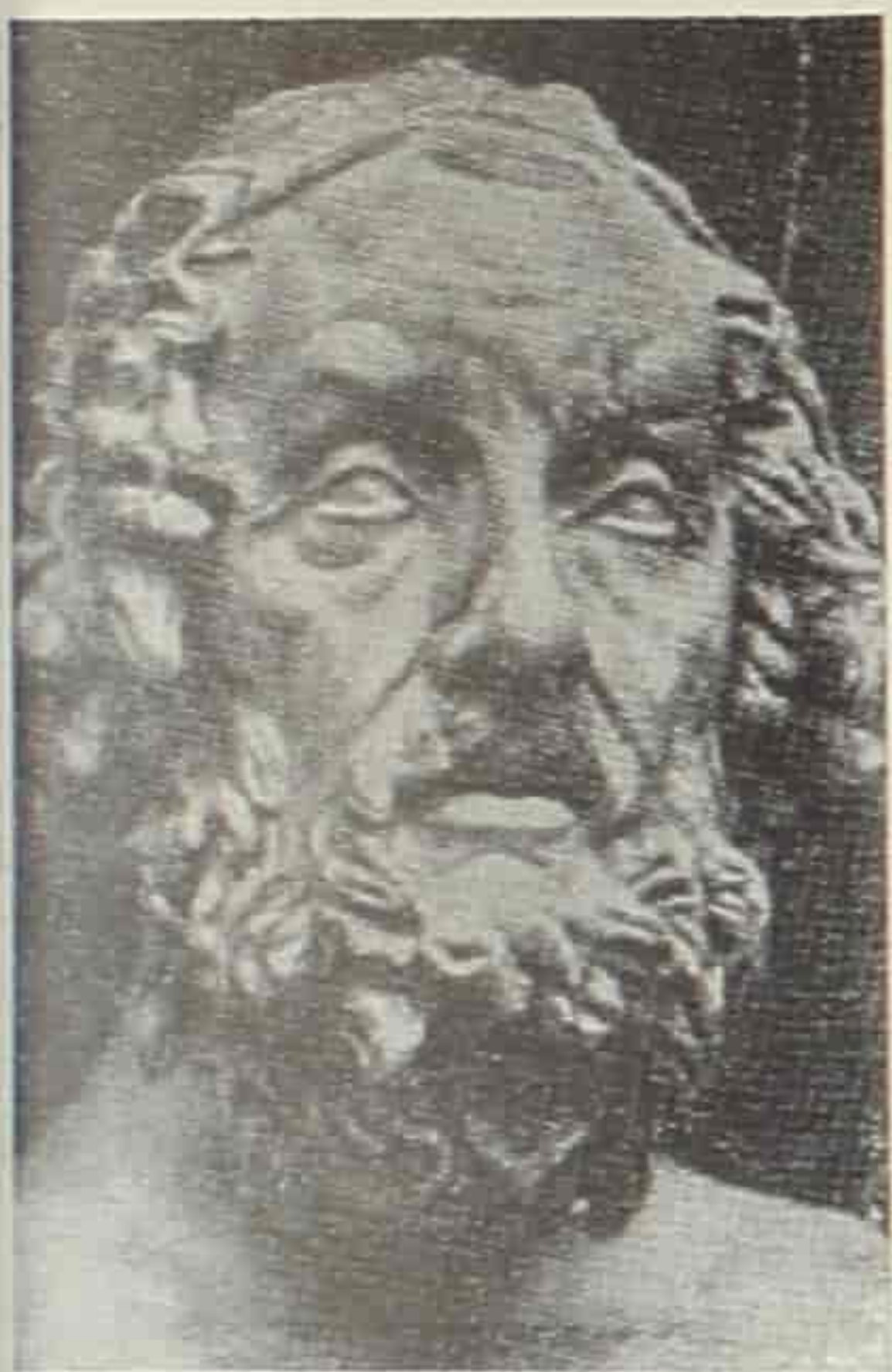
Damit wollen wir eine solche bezeichnen, bei der auch die Nase selbst unzweideutige Anzeichen einer Abdeckung gegen die Außenwelt, also der expiratorischen Einstellung aufweist. Wie das Rümpfen ist auch die abgedeckte Einstellung ein abweisender Zug, doch ist hierbei die Nase nicht verkürzt, sondern eher verlängert (*Spinoza Fig. 25; Adolf Loos IX, 4*), was vom Herunterziehen und dem darauf folgenden Verengern der Nasenflügel durch den Nasenmuskel herrührt; ebenso ist, da die Wirkung des Hebers der Oberlippe und der Nasenflügel entfällt, die Oberlippe und der ganze Mund nicht hinauf-, sondern heruntergezogen, so daß nicht, wie bei der Rümpfstellung, die Partie vom Kinn bis zur Unterlippe, sondern die von der Nase zur Oberlippe verlängert erscheint. Ist auch die Eigentätigkeit der Nase bei dieser Einstellung nicht sehr groß, so fällt doch wenigstens ihre Streckung auf, die im typisch schizothymen Menschen, dem zur Abschließung von der Umwelt neigenden Kretschmer-Typ mit dem auch sonst langen, hageren Körperbau konstitutionell geworden ist (*Studienkopf von Pettenkofen XII, 5*). Echt physiognomisch aber, d. h. in der vollen

Spannung des Abwärtszuges wirkt der Ausdruck bei Spinoza und deutet auf Abweisung der ganzen, ihn umgebenden Atmosphäre; und hier, wenn irgendwann, gewinnt das Symbol Inhalt.

### 3. Die verhängte Atmungseinstellung

Auch diese Einstellung ist, wie alle anderen Einstellungen der Nase, verbunden mit gleichgestimmten Einstellungen des Mundes; nur überwiegen in diesem Falle die unwillkürlichen Krampf- und Lähmungsformen. Je mehr vom Schmerz ermattet die ganze Mundpartie erschlafft herunterhängt, desto mehr folgt dieser hängenden, eben verhängten Einstellung jene der Nase. Und dieser Zug, das Abziehen „mit langer Nase“, ist nur allzu bekannt. Auch hier Längsstreckung der Nase (*Nansen XII, 4*), aber von ganz anderer Art als bei der abgedeckten Einstellung; die Herabgezogenheit von Nase und Mund entspringt hier mehr dem Lähmungszustand heraufziehender Muskeln sowie des Lippenmuskels; und wer je von seiner Dame einen Korb bekommen hat, der wird wissen, daß sich eine solche Einstellung willkürlich gar nicht nachmachen läßt. So deutet die „lange Nase“ mit ihrem schwachen Atem überhaupt auf eine allgemeine Herabgestimmtheit der Lebensgeister, sei es infolge des Versagens in einer Situation (*Greta Garbo als Königin Christine X, 2*), sei es in willenloser Resignation (*Nansen XII, 4; Cosima Wagner Fig. 20*), sei es in hoffnungsloser Schwermut (*Dostojewskij XIII, 8*). Auch bei dem alten Heine (*VIII, 9*) hängt auf diese Weise die Nase herab.

„Die Nase hängt“, und da erinnern wir uns, daß sie gewissermaßen auch beim jungen Heine (*VIII, 7, 8*) hängt und daß dieses Aus-dem-Gesicht-Hängen der Judennase im allgemeinen nachgesagt wird. Andererseits kommt uns in den Sinn die zweite, entgegengesetzte Art der langen Nase, die gestreckte Form der abgedeckten Einstellung, aber auch sie



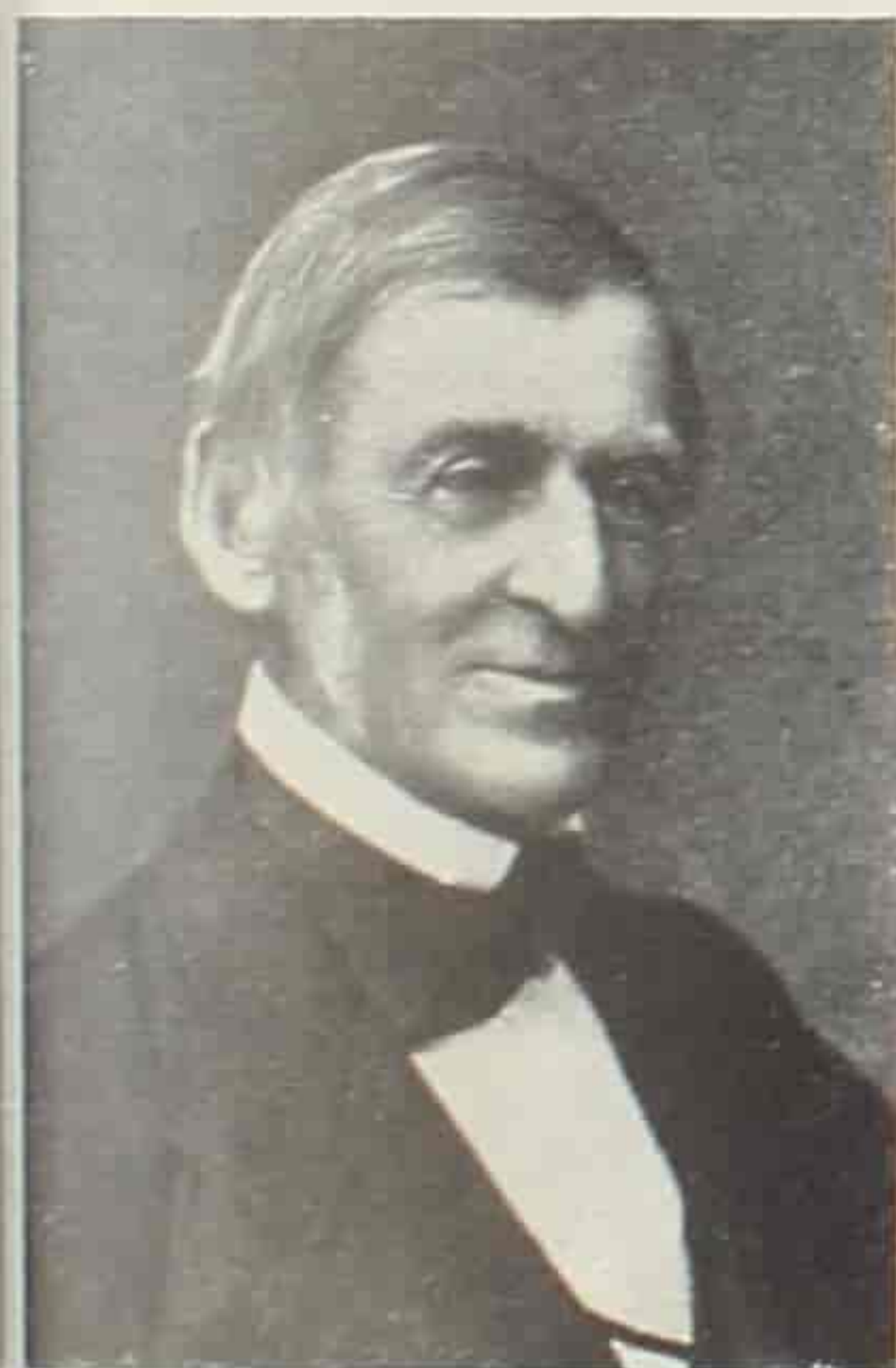
H 1 1. Homer



2. Lessing (Graff)



3 Grillparzer



H 4 4. Emerson (Elliot u. Fry)



5. Wedekind



6. Sanders



H 7 7. Heine 1



8. Heine 2



9 Heine 3 (Kietz)





demonstrierten wir zufällig an dem Juden Spinoza (Fig. 25); Trotzdem mag auch bei ihm, in einer viel tieferen Schicht, die verhängte Einstellung als Unterton angedeutet sein, als allgemeine Fluchteinstellung eines Volkes, das im Verlauf seines Schicksals viele Versagungen erlebte und dem die Ghettoatmosphäre, die äußere wie die innere, auch noch eine Art von Rumpfstellung aufzwang. Wir kommen somit zu dem Ergebnis, daß die Judennase aus vererbten Ausdrucksmerkmalen einer ständigen verhängten und Rumpfeinstellung zu erklären ist, die indessen individuell durchaus überlagert sein kann von physiognomisch abgedeckten Naseneinstellungen ebenso wie von offenen. Es ist schwer einzusehen, wieso Offenbachs (VI, 5) Nase mehr hängen sollte als die Emersons (VIII, 4), der der dinarischen Rasse angehört. Für die ursprünglich ausdrucksmäßige Entstehung des Judengesichts spricht auch der Umstand, daß es als Grimasse künstlich erzeugt werden kann. Ein Beweis, wie sehr in diesem Punkt das konstitutionelle Moment oft überschätzt wird.

#### Zusammenfassung zu den Einstellungen der Nase

1. *Wir unterscheiden Riech- und Atmungseinstellungen. Hierbei sind die Riecheinstellungen die gefühlsbetonteren, während die Atmungseinstellungen den normalen Kontakt mit der Umwelt im Wechselspiel von Empfindung und Willen wiedergeben.*

2. *Von den Riecheinstellungen ist die Schnüffelstellung, als Einstellung auf angenehme Reize und zugleich Prüfungseinstellung, die eigentliche Kontaktstellung und eine Einatmungsbewegung; die Rumpfstellung dagegen eine Reaktion auf unangenehme Reize und eine Ausatmungsbewegung.*

3. *Bei den Atmungseinstellungen können wir die drei Bezugswendungen auseinanderhalten. Da jedoch Inspiration und Expiration bei den Atmungseinstellungen schwerer zu*

unterscheiden sind, ziehen wir die einfach abgedeckte Stellung am besten mit der offenen zusammen, kenntlich an den geblähten Nasenlöchern, und beurteilen sie als Empfänglichkeits- oder Willenseinstellung, je nach den Begleiteinstellungen des Mundes. Die positiv abgedeckte Einstellung ist charakterisiert durch eine willkürliche Längsstreckung der Nase, die verhängte durch eine unwillkürliche („lange Nase“). Jene drückt eine distanzierte Willenseinstellung, diese Versagung, Mattigkeit und Resignation aus.

4. Von allen Naseneinstellungen gilt, daß sie meist sehr geringfügig und unselbständig, selten ohne die Mitwirkung des Mundes auftreten. Bei ihrer Beurteilung muß man außerdem sehr vorsichtig sein, um nicht konstitutionelle mit Ausdrucksmerkmalen zu verwechseln.

#### 4. Kapitel:

### DIE EINSTELLUNGEN DES MUNDES

Am Munde macht sich die Mannigfaltigkeit der Funktionen noch viel stärker geltend als an der Nase, wie es uns die lustigen, in der Einleitung zitierten Busch-Verse ins Gedächtnis zurückrufen. Ja, Busch sagt sogar viel zu wenig, denn während er einige nebensächliche Funktionen, dem Gebrauch, nicht der Einstellung nach, karikaturistisch übertreibt, wie das Gähnen, das Flöten und das Rauchen, erwähnt er von den wichtigen nur das Sprechen, das Küssen und das Essen, redet aber gar nicht von den Gefühlsausdrücken des Lachens und Weinens und spezifiziert auch das Essen nicht in Beißen und Schmecken. Und allen diesen Funktionen entsprechen auch gesonderte Ausdrucksbewegungen, soweit sie nicht selbst solche darstellen wie das Lachen

und Weinen. Wir dürfen uns also über Mangel an Mannigfaltigkeit der Mundeinstellungen wahrlich nicht beklagen, der Mund übertrifft vielmehr an Ausdrucksfähigkeit jedes andere Organ, selbst die Augen, wenngleich er auch dort, wo er Geistiges ausdrückt, ebenso wie die Nase, mit viel mehr Gefühlsgehalt gesättigt ist. Doch ist die Spannweite der Ausdruckssprache des Mundes eine ungemein große. Der Mund kann, und dies ist wohl eine seiner ältesten Funktionen, den Gegner zerfleischen; er ist es aber auch, der über die letzten Dinge sprechen, ja, beides vereinigend, mit dem Wort zerfleischen kann.

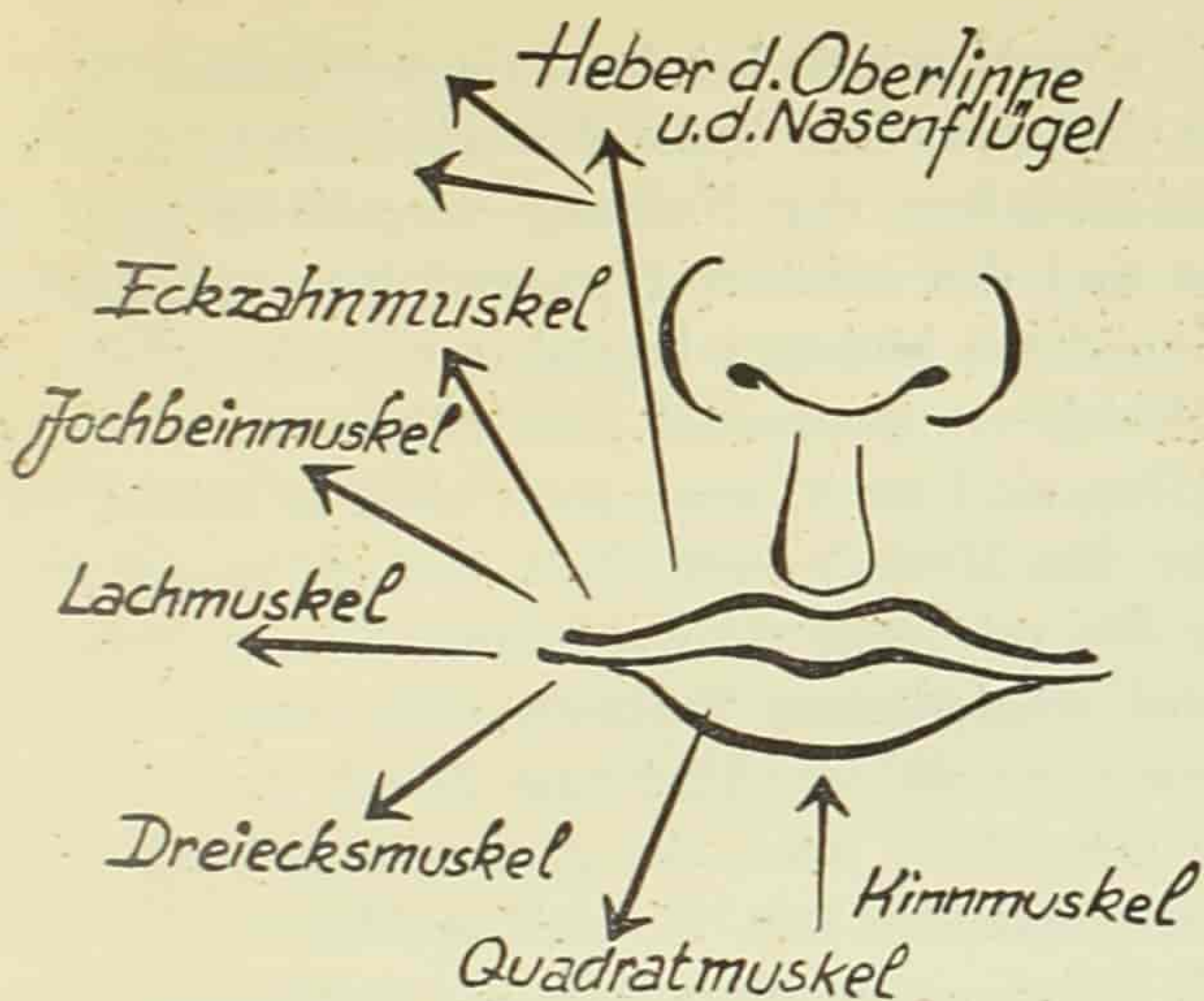
So hat denn auch der Mund schon früh die Aufmerksamkeit der Ausdrucksforscher auf sich gelenkt und eine Reihe von Ausdruckszügen des Mundes wurde von Bell, von Darwin, von Piderit und von Wundt beschrieben. Unglücklicherweise war wenig System in diesen Beschreibungen; denn den Erscheinungen des Alltags liegt es ferne, durch lehrhafte Einfachheit zu imponieren und der erste Griff der Beschreibung ist mehr die künstlerische Wiedergabe komplizierter Phänomene. Die Ausdrucksformen des Lachens und Weinens, die Geschmackseinstellungen nach süß, sauer und bitter, alle höchst zusammengesetzt, das waren die ersten, die bei jenen Forschern charakteristische Gestalt gewannen.

Um aber die wirklich elementaren Ausdruckszüge des Mundes zu analysieren, dazu müssen wir wesentlich anders vorgehen, und die Prinzipien, von denen wir uns bisher leiten ließen, werden uns auch hier zustatten kommen. Vor allem: so vielen Funktionen der Mund auch dienen mag, als Sinnesöffnung ist er mit denselben Behelfen ausgestattet wie Auge und Nase. Er hat (*Fig. 9 und 27*) einen Ringmuskel, den Lippenmuskel; an allen vier Ecken werden von den Schneidezahnmuskeln beim Spitzen des Mundes die Lippen in ihrer Einwärtsspannung unterstützt. Um so reicher und

mannigfaltiger sind die Muskeln, die strahlig am ganzen Verlauf der Lippen nach außen ansetzen, besonders an den Mundwinkeln. So treten auch beim Munde Auswärtsspannungen und Einwärtsspannungen auf, die nach Empfindungs- und Willensbezügen auf der einen, nach Gefühlsbezügen auf der anderen Seite gesondert sind. Man kann auch alle Arten der Bezugswendungen am Munde außerordentlich deutlich studieren. Besonders kommt dabei zustatten, daß, obwohl der Mund ebenso wie die Augenlidspalte eine horizontale Spalte darstellt, seine Muskeln doch nur teilweise in der Vertikalrichtung wirken, wie die der Augenlider, zum anderen Teile aber, an den Mundwinkeln ansetzend, diesen einen unerreichten Grad von Beweglichkeit auch nach allen seitlichen Richtungen verleihen.

Da nun die Mundwinkel eine so markierte Stellung einnehmen, so werden wir am besten tun, die elementaren Ausdruckszüge des Mundes eben von dieser Orts- und Richtungsbestimmtheit herzuleiten. Wir werden also Lippenspannungen von Mundwinkelspannungen unterscheiden, wobei wir beidemal den Angriffspunkt im Auge haben. Denn wir geben uns ja Rechenschaft darüber, daß an jedem Punkt antagonistische Spannungsmöglichkeiten gegeben sind, weil an jedem einmal der Lippenmuskel selbst, dann aber auch ein Radiärmuskel angreift. Ja, sogar an der scharfen Mundwinkelecke selbst ist der Lippenmuskel von recht beachtlicher Dicke, dort, wo gerade das Tiermaul so tot und kraftlos in der Einwärtsrichtung, daher auch so — breit ist.

Und nun denken wir an die Bedeutung der Einwärts- und Auswärtsspannungen: die Lippen als Schließmuskel stehen im Dienste des Willens, die Mundwinkel- und die radiären Lippenmuskeln als Öffnungsmuskeln können also nur im Dienst der Empfindung, der Gefühle, der Affekte stehen. Wir werden auch nicht lange im Zweifel bleiben, wie wir diese Funktionen zwischen ihnen aufzuteilen haben.



27. Mund mit Muskelschema und Nasenlippenrinne (Philtrum)

Der Lippenmuskel ist auch an den Mundwinkeln stark und übt dort im Auftrag des Willens einen Einwärtszug aus; so wird uns auf einmal klar, warum der Menschenmund so viel kleiner ist als das Tiermaul: der menschliche Wille war es, der, wie Vernunft und Sprache eine nur dem Menschen eigene Fähigkeit, diese Umformung zustande brachte. Wo beim Tier nur der Trieb des Hungers, des Angriffs herrschte, da gebot eine stärkere Durchdringung der Wirklichkeit dem Menschen zunächst Freiheit von diesen Trieben und ihre Bändigung. Schon hier leuchtet uns so die Bedeutung der nach auswärts ziehenden Mundwinkelmuskeln, des Jochbein-, des Lach- und des dreieckigen Muskels ein: sie ziehen die Mundwinkel auswärts im Dienst der Triebe, der Affekte, der Leidenschaften, sie stellen, indem sie den Mund verbreitern, den ursprünglichen tierischen Zustand fast wieder her.

Noch der Affe hat ein breites, in der Normallage lippen-

loses Maul, obwohl gerade bei den Pflanzenfressern die Lippen durch eine außerordentliche Beweglichkeit in der Funktion des Ausrupfens der Nahrung vorgebildet sind. Bei ihnen also sind die radiären Lippenmuskeln ausgebildeter, bei den Raubtieren hingegen besondere Fletschmuskeln. Bei Tieren, die sich von gemischter Kost nähren, darunter auch bei den Affen, sind somit, wenn auch nicht in hohem Maße, beide Arten von Muskeln entwickelt, und sie verwenden sie auch, bei der reicheren Auswahl ihres Speisezettels, zum Prüfen und wählerischen Vorkosten der Nahrung; Kostpröbler nennt sie Bühler. Und zum Zweck der Nahrungsaufnahme mag denn auch die ganze wundervolle Mundmuskulatur entstanden sein, die sich nachher in den Dienst der Mimik stellte, — wir sehen, auch das Grimassenschneiden der Affen dient nicht bloß müßigem Spiel.

Vergegenwärtigen wir uns nun die weitere Entwicklung! Wenn der Mund von den Mundwinkeln her zusammengeschoben wurde, was geschah mit dem dazwischenliegenden Material? Es mußte eben ausgewulstet, ausgestülpt werden! Und so entstanden die menschlichen Lippen, die ihre schöne rote Schleimhaut nach außen kehren. Die Lippenschleimhaut ist ein empfindliches Tastinstrument, selber ein Sinnesorgan. Bei allen Säugetieren ist sie großer sinnlicher Wohlgefühle fähig, weil sie beim Saugen an der Mutterbrust, im Urakt des Kontakts überhaupt, eine Vorprämie auf den Genuß der ersten Nahrung gewähren. Beim Pflanzenfresser bildet sie überdies ein wichtiges Erkennungsinstrument für die Art der Nahrung. Wie die Mundwinkel die Gefühle und Triebe, so drücken also die Lippen Empfindungen, insbesondere Tast- und sinnlich-erotische Empfindungen aus, welche letztere, aus dem Saugen entstanden, dessen wesentliche Empfindungswerte in Form des Küssens ins spätere Leben hinüberretten. Im Ausdruck sinnlicher Gefühle also begegnen einander noch am ehesten die Horizontalspannungen

der Mundwinkel und die Vertikalspannungen der Lippenmuskeln; aber die Gefühle können sich einmal stärker mit Trieben, das sind Willensbestandteile in sehr urtümlicher Form auf niederer biologischer Stufe, vermischen, dann werden Affekte daraus — und dann treten die Mundwinkel in Aktion — oder die Gefühle können ein andermal mehr von Empfindungen geleitet sein, die, wenn sie auch sinnlicher Natur sind, dem rohen Begehren doch Gestalt geben und ihren Gegenstand ins Licht der Schönheit und des Geistes tauchen. Man könnte sagen: die Mundwinkelsinnlichkeit unterscheidet sich von der Lippensinnlichkeit wie die Sexualität von der Erotik.

Aber die Erklärung der Form des Menschenmundes durch den Prozeß seiner Entstehung aus dem Tiermaul gibt uns noch weitere Aufschlüsse. Die Mundspalte folgt schon beim Tier wesentlich dem Verlauf der beiden Zahnreihen parallel dem Unterkiefer mit seinem horizontalen Mittelteil und den beiderseits ansteigenden Seitenästen und bildet einen nach oben offenen Bogen. Wenn dieser nun beim Kleinerwerden des Mundes zusammengeschoben wird, so wird davon die Oberlippe mehr noch als die Unterlippe betroffen und stülpt sich nicht nur aus, sondern faltet sich auch ein; so entsteht die doppelte Auswölbung der Oberlippe nach oben beiderseits der Mitte, die sich dann durch zwei Bändchen verfestigt und zwischen sich die Nasenlippenrinne, das Philtrum, offenläßt, das von der Nasenscheidewand zur Oberlippe führt (*Fig. 27*).

Damit also hätten wir in den ersten Ansätzen nicht nur die merkwürdige und schöne Form des Menschenmundes genetisch (aus dem historischen Prozeß ihrer Entstehung aus dem breiten, lippenlosen Tiermaul) aufgeklärt, wir haben auch den Leitfaden gewonnen, der uns die langgesuchten elementarsten Mundstellungen angibt und kennen auch schon in großen Zügen ihre Bedeutung. Wir schreiten nunmehr

an die Erörterung im einzelnen und betrachten zuerst die einfachen vertikalen Lippenspannungen, dann die Seitenspannungen der Mundwinkel und zuletzt die kombinierten und antagonistischen Spannungen des Mundes im ganzen.

### *I. Die vertikalen Lippenspannungen*

(Tabelle 10)

Die Lippen stellen einen Muskel dar, den Ringmuskel des Mundes, und dienen zu dessen Verschluss, indem sie sich aufeinanderlegen und die horizontale Mundspalte bilden. Diese Bewegung steht im Dienste des Willens. Außerdem aber ist die Lippe ein Sinnes-, ein Tastorgan; ihre Ausstülpung können wir beliebig vergrößern, und zwar an der Oberlippe durch den Zug des Hebers der Oberlippe und des Nasenflügels, den wir schon bei der Rumpfstellung der Nase kennenlernten, an der Unterlippe durch den Abwärtszug ihres Quadratmuskels; auch sind die verschiedenen Ringfaserbündel des Lippenmuskels unabhängig voneinander beweglich: wenn wir die inneren stärker kontrahieren, kneifen wir die Lippen ein, wenn wir aber die äußeren, vom Lippenrande entfernteren, zusammenziehen, dann stülpen wir die Lippen aus. Ohne die Gegenwirkung des Lippenhebers und des Quadratus der Unterlippe können die Lippen fest aufeinandergepreßt werden, während sie sonst nur lose aufeinanderliegen oder, gegebenenfalls unter Mithilfe anderer Muskeln, geöffnet sind. Wir haben also hier wieder zwei Ausdrucksrubriken zu unterscheiden, die Fülle der Lippen und den Lippenschluß.

#### **1. Fülle der Lippen**

Volle Lippen heißen in erster Linie ausgestülpte Lippen und wir Ausdrucksforscher sollten eigentlich gar nichts anderes darunter verstehen; sie deuten auf große Empfin-



dungsfähigkeit (*Shakespeare II, 7*), die entweder nach der Seite der Empfindlichkeit (*Tom XIV, 6*) oder der Empfänglichkeit (*Spinoza Fig. 25*) pendeln kann. Jedenfalls sprechen sie für ein Überwiegen der Empfindung über den Willen, wie es z. B. dem Kindesalter angemessen ist (*Baby I, 2*), bis zur Willenlosigkeit überhaupt (*Tagelöhner XVI, 4*). Begreiflicherweise spricht uns aus ihnen besonders eine sinnlich-erotische Empfänglichkeit an (*Cosima Wagner Fig. 20; Byron Fig. 13, 14; Darling IV, 4*).

Hingegen sollten dünne Lippen für uns immer eingekniffene Lippen bedeuten; sie drücken ein Überwiegen des Willens über die Empfindung aus (*Michaela IV, 1; Frau Montessori IV, 8; Lina IV, 7*), wie wir schon in der Einleitung hörten, als wir uns nach den Ausdrucksbedingungen für einen willensstarken Menschen fragten, der sich vom Genuß nicht überwältigen läßt. Diese Willensstärke kann positiven Inhalt haben (*Robert Blum III, 5*), aber auch bis zur Empfindungslosigkeit (*Rockefeller Fig. 28*) gehen; es kann jedoch auch ein aktueller Anlaß eine besondere Willenseinstellung notwendig machen (*Schmeling XII, 8*), wobei dann das Einkneifen der Lippen als Ausdrucksbewegung besonders gut sichtbar wird.

Denn Ausdruck ist Handlung, sagten wir. Leider machen uns gerade volle oder dünne Lippen unsre Aufgabe nicht leicht. Denn vielfach treffen wir volle Lippen an, zu deren Entstehung ihr Träger nichts beigetragen hat, weil sie ihm angeboren sind (*Tom XIV, 6*), oft sogar rassenmäßig angeboren; Neger (*Schwarzer Arbeitsloser XVI, 2*) haben wulstigere Lippen als andere Rassen. Dürfen wir die Lippen da nach derselben Tabellenzuordnung diagnostizieren wie die Lippeneinstellung als Ergebnis einer Ausdrucksbewegung? Wir können uns ganz gut denken, daß eben die Neger als Rasse besonders stark sinnlich empfinden und daß eben dieser Charakterzug ihre ausgestülpten Lippen erzeugt habe,

so daß ein Neger, der unter Negern für sinnlich gelten soll, noch wulstigere Lippen haben müßte. Nun aber lernten wir schon an den Kretschmer-Typen, wie leicht sich in der Vererbung körperliche Merkmale von den ihnen ursprünglich zugeordneten seelischen trennen. Es können also in solchen Fällen auch andere physiognomische Merkmale täuschen, mögen sie gleich erstarrte ursprüngliche Ausdrucksmerkmale sein. Halten wir also fest, daß wir auch aus konstitutionell dünnen Lippen auf Überwiegen des Willens, aus konstitutionell dicken auf Überwiegen der Empfindung mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit schließen dürfen, aber doch nur mit Vorsicht und unter Vorbehalt. Auch mit dem Lebensalter verändert sich die Fülle der Lippen. So wie das Kindesalter durch volle, ist das Greisenalter durch dünne Lippen charakterisiert, was gewiß mit einem Schwinden der Empfindungsfähigkeit zusammenhängt (*Schopenhauer Fig. 23*).

Als ob es an den natürlichen Schwierigkeiten, welche uns die Physiognomik der Lippen aufgibt, noch nicht genug wäre, sucht ein Teil der Menschheit, nämlich der weiblichen, sie noch geflissentlich zu vergrößern, indem ein angeborener Grad der Lippenfülle, der der seelischen Beschaffenheit nicht entspricht, mit kühner Hand korrigiert, gleichsam mit dem Rotstift zensuriert wird. Kurz, das Schminken der Lippen ist ein bedeutsamer Bestandteil der weiblichen Maske, fast noch mehr als die Ausgestaltung der Augenbrauen und Wimpern, um so mehr als man die Lippen nicht nur röter, also scheinbar gespannter, sondern auch dünner oder dicker schminken kann (*Dreigroschenoper XI, 4*).

## 2. Lippenschluß

Der Schluß der Lippen hat ähnliche Bedeutung wie ihre Fülle, gewährt aber noch den physiognomischen Vorteil, daß er nicht in einer Körperform erstarren kann wie die Fülle,



28. Rockefeller  
(Nach einer Naturaufnahme)

sondern durch und durch Ausdruck als Handlung ist. Lockerer Lippenschluß oder gar offener Mund gibt die Tastfläche der Lippen in breitem Ausmaß den Reizen der Außenwelt preis und deutet also wie die vollen Lippen auf Empfänglichkeit (*Tom XIV, 6*) oder Aufmerksamkeit (*Baby I, 2*).

Wie sich lockere Lippenöffnung gern mit vollen Lippen vereint, so fester Lippenschluß mit dünnen Lippen, deren kontaktabdeckende Wirkung hiedurch noch gesteigert wird (*Michaela IV, 1, 2; Frau Montessori IV, 8; Lina IV, 7*); gesteigerte Willenskraft behält sich die Auswahl der Menschen vor, mit denen sie verkehren will; gegen die übrigen tritt

das Moment der Verslossenheit (*Grillparzer VIII, 3*) in ähnlich allgemein-abstrakter Bedeutung hervor wie umgekehrt beim offenen Mund die Kontaktbereitschaft (*Darling IV, 4*), weil eben durch die Lippenpressung nicht allein die freie Lippenfläche, sondern die ganze Mundöffnung verkleinert wird. So gewinnt der feste Lippenschluß überdies die Bedeutung der geistigen Abdeckung, der Konzentration (*Spinoza Fig. 25*), auch der Konzentration in irgend einem kritischen Augenblick, bei dem es auf höchste Reaktionsbereitschaft ankommt (*Schmeling XII, 8*). Fester Lippenschluß kann natürlich auch bei vollen Lippen auftreten, denen er dann den Ausdruck der Entschlossenheit verleiht (*Spinoza Fig. 25; Dreigroschenoper XI, 4*), wie dünnen Lippen den einer bis zur Härte und Rücksichtslosigkeit gehenden Energie (*Rockefeller Fig. 28*).

Bedeutet gepreßter Mund Konzentration, so bietet der aufgerissene Mund als Zeichen der Unkonzentriertheit wie die heraufgezogenen Augenbrauen und queren Stirnfalten ein schönes Beispiel für das zweite Darwinsche Prinzip des gegensätzlichen Ausdrucks (*Tagelöhner XVI, 4*); ja er verschafft durch Lockerung der Konzentration bei großem Schmerz den Unlustenergien Linderung.

#### Zusammenfassung zu den vertikalen Lippenspannungen

1. Wir unterscheiden als Kategorien die Fülle der Lippen und den Lippenschluß.

2. Volle Lippen drücken Ähnliches aus wie lockerer Schluß, nämlich Empfänglichkeit und Empfindungsvermögen; dünne Lippen etwas Ähnliches wie fester Schluß, nämlich Verslossenheit und Willenskraft. Nur hat der Lippenschluß noch eine ins Geistige erweiterte Bedeutung wie die Mimik der Stirn: er drückt Konzentration, bzw. deren Fehlen aus.

## II. Die Seitenspannungen der Mundwinkel

Unmittelbar am Mundwinkel greifen außer dem einwärtsziehenden Lippenmuskel drei Radiärmuskeln in verschiedenen Richtungen an: hinauf der Jochbeinmuskel, nach der Seite der Lach- und nach unten der dreieckige Muskel (*Fig. 27*). Ihre Auswärtsspannungen sind bis zu einem gewissen Grad unwillkürlich, was unsere bisherigen Ergebnisse, daß sie die Träger von Gefühlen sind, bestätigt. Die Stellungen der Mundwinkel, von diesen Muskeln dirigiert, können wohl vom Willen verstärkt, aber nicht selbst hervorgerufen und nachgeahmt werden, wenn sie nicht künstlich und gezwungen wirken sollen. Daher sind die Mundwinkel die empfindlichsten Zeiger an der seelischen Skala, und an ihren winzigsten Ausschlägen nach oben oder nach unten können wir Wahrheit von Falschheit unterscheiden.

Es ist allgemein bekannt, daß aufwärtsgerichtete Mundwinkel, die dem Munde einen lächelnden Zug verleihen, ein Lustgefühl anzeigen, abwärtsgerichtete aber, die bitter oder mürrisch erscheinen, ein Unlustgefühl. Dazwischen liegt eine neutrale Einstellung, die seitliche Stellung der Mundwinkel mit der Bedeutung einer Gefühlsindifferenz oder einer Abwendung vom Gefühl überhaupt und einer Hinwendung zu anderen seelischen Inhalten, seien es geistige oder solche des Willens; welche das sind, muß natürlich im jeweiligen Falle durch andere Anzeichen mitbestimmt werden.

Hier müssen wir gleich die Grundunterscheidung zwischen der einfachen unwillkürlichen Außenspannung der Mundwinkel und ihrer triebmäßigen Verstärkung treffen, die, noch stärker als bei den Augen, den Gefühlen ein Angriffsmoment hinzufügt, das zu ihnen im selben Gegensatz steht wie das Tun zum Leiden, die Aktivität zur Passivität. Es ist eben nicht gleichgültig, ob meine Mundwinkel seitwärts gerichtet sind, weil ich objektiv eingestellt bin oder weil

ich die Zähne fletsche; oder ob sie abwärts gerichtet sind, weil ich leide oder weil ich grausam bin.

### 1. Die unwillkürlichen Seitenspannungen der Mundwinkel

(Tabelle 12)

Die erste Bedingung für diese Unterscheidung ist natürlich, daß wir den Mundwinkeln ansehen, ob sie gespannt sind oder nicht. Wir können eine ausgeprägte Spannung der Mundwinkel erstens an der relativ größeren Verbreiterung der Mundspalte erkennen; hiezu ist natürlich erforderlich, daß wir wissen oder fühlen, wie diese in der ruhigen Normallage aussieht. Zweitens erkennen wir die starke Spannung an ihrer Fortpflanzung auf das Nachbargelände der Wange, das bis zur charakteristischen Faltenbildung aufgewölbt wird. Es kann aber auch sein, daß schon in der physiognomischen Ruhestellung eines Gesichts die Mundwinkel in bestimmter, charakteristischer Richtung verlaufen.

#### M u n d w i n k e l a u f w ä r t s

Das Lächeln, das mit aufwärtsgerichteten Mundwinkeln verbunden ist, macht einen mit nichts anderem vergleichbaren entspannten Eindruck, obwohl doch dabei sicherlich der Jochbeinmuskel und etwas schwächer auch der Lachmuskel gespannt ist. Woher dieser Eindruck rührt, werden wir noch untersuchen. Hier sei nur zur Ausdrucksbedeutung die allgemein bekannte Tatsache angeführt, daß Lächeln auf gute Stimmung deutet. Frau Montessori (*IV*, 8) findet im sympathischen Kontakt mit ihren Mitmenschen den schönsten Lohn; die Vergine (*IV*, 6) gibt sich angenehmen Gedanken hin und auch die Erinnerungen, in die die Alte von Pettenkofen (*XI*, 5) versunken ist, verklären ihr Antlitz. Physiognomisch deuten aufwärtsgerichtete Mundwinkel auf eine optimistische Lebensauffassung; wenn diese mit den Jahren ernster wird, merken wir das an der immer

seitlicheren Richtung der Mundwinkel (vgl. die beiden Porträts des Malers Karl Motz XIV, 8, 9).

#### Mundwinkel seitwärts

Das letzte Beispiel zeigte uns diese Richtung schon als Ausdruck einer neutralen Gefühlseinstellung. Wo sie mit volleren Lippen zusammentrifft, liegt die Beschäftigung mit sinnlichen Empfindungen auf geistige Weise nahe (*Lessing als Ästhetiker VIII, 2; der Komponist J. S. Bach VI, 4*). Wenigstens drückt sie die Absicht aus, sich von Gefühlswerten nicht unterjochen zu lassen (*Tom XIV, 6*), was durch etwas schmalere Lippen, deren festerer Schluß sie ohnehin seitwärts drängt, noch unterstützt wird (*Michaela IV, 1 und 2; Lina IV, 7*).

#### Mundwinkel abwärts

Der allgemeine Ausdruck ist Unlust und Leiden, am reinsten in den Ecce-Homo-Bildern (*XIII, 4, 5*), allein auch am Christkind und den Engeln der Sixtinischen Madonna (*Tafel V*). Als Alterszeichen finden wir die abwärtsgerichteten Mundwinkel bei vielen Personen, die einst heiter und frohgemut waren (*Auber VI, 7*), so daß der Mundbogen abwärts die Gesichter vieler, ehemals charakteristischer Züge beraubt und geradezu einen nivellierenden Einfluß ausübt. Indes macht sich auch an einem Gesicht in einer und derselben Lebensperiode, besonders bei Stimmungsmenschen, die einem Wechsel von gehobener und gedrückter Stimmung ausgesetzt sind, zugleich der Wechsel der Mundwinkelrichtung aufs auffälligste bemerkbar (*vgl. die drei Selbstporträts Tafel VII*).

Langjährige Übung bringt feinstes Unterscheidungsgefühl für die geometrisch so ähnlichen Krümmungen der Lippen und insbesondere der Mundwinkel mit sich. So werden wir nie die Aufwärtsrichtung der Lippenenden und Mundwinkel

beim Lächeln mit jener der Peinstellung verwechseln; auf dem Porträt Mosers (XIV, 3) mischen sich die beiden und das Lächeln erscheint sofort gezwungen. Ein anderes Beispiel: die leidenden Mundwinkel Nansens (XII, 4) tragen einen bitteren Zug, viel stärker eigentlich als die Ecce-Homo-Bilder (XIII, 4, 5); wir werden später lernen, worin er sich von dem bloßen Leidenszug unterscheidet.

## 2. Die triebhaft verstärkten Seitenspannungen der Mundwinkel (Tabelle 13)

Hier haben wir wieder das Analogon zu den verstärkten Außenspannungen des Auges: die Zange, die sich nach außen öffnet, um sich desto besser zu schließen. Darum liegt in diesem Auseinanderziehen der Mundwinkel ein starkes Angriffsmoment, im Entblößen der Zähne vor dem Zupacken, dem auch in der Ausdrucksandeutung nicht selten noch das Öffnen des Mundes in den diversen Beißstellungen folgt (*vgl. Tabelle 11*).

Wir sprachen ja schon davon, daß das Tiermaul, so breit es ist, doch noch verbreitert, aber nicht verschmälert werden kann. Bei den Menschen nun liegen die Mundwinkel näher aneinander; entsprechend größer ist denn auch die Möglichkeit der Wiederverbreiterung nach außen. Hier regt sich wieder die alte Fletschlust; und eine Fletschspannung ist es denn auch, um die es sich hier handelt, und Angriff ist ihr Ausdruck, nicht mehr Gefühl, wie bei den unwillkürlichen Seitenspannungen. Diesmal sind es Einstellungen im Sinne der Bezugswendungen. Die eigentliche Kontaktstellung ist hiebei die Fletschstellung mit den horizontalen Mundwinkeln; ist sie doch die Vorbereitung zum unmittelbaren Angriff auf den Gegner. In der Ruhestellung sind bei den Raubtieren die Mundwinkel sogar etwas gesenkt, eigentlich ein verhängter Zug, der bloß eine latente Angriffs-





1. Schmedes als Siegfried  
(Photo Angerer)



2. Liszt



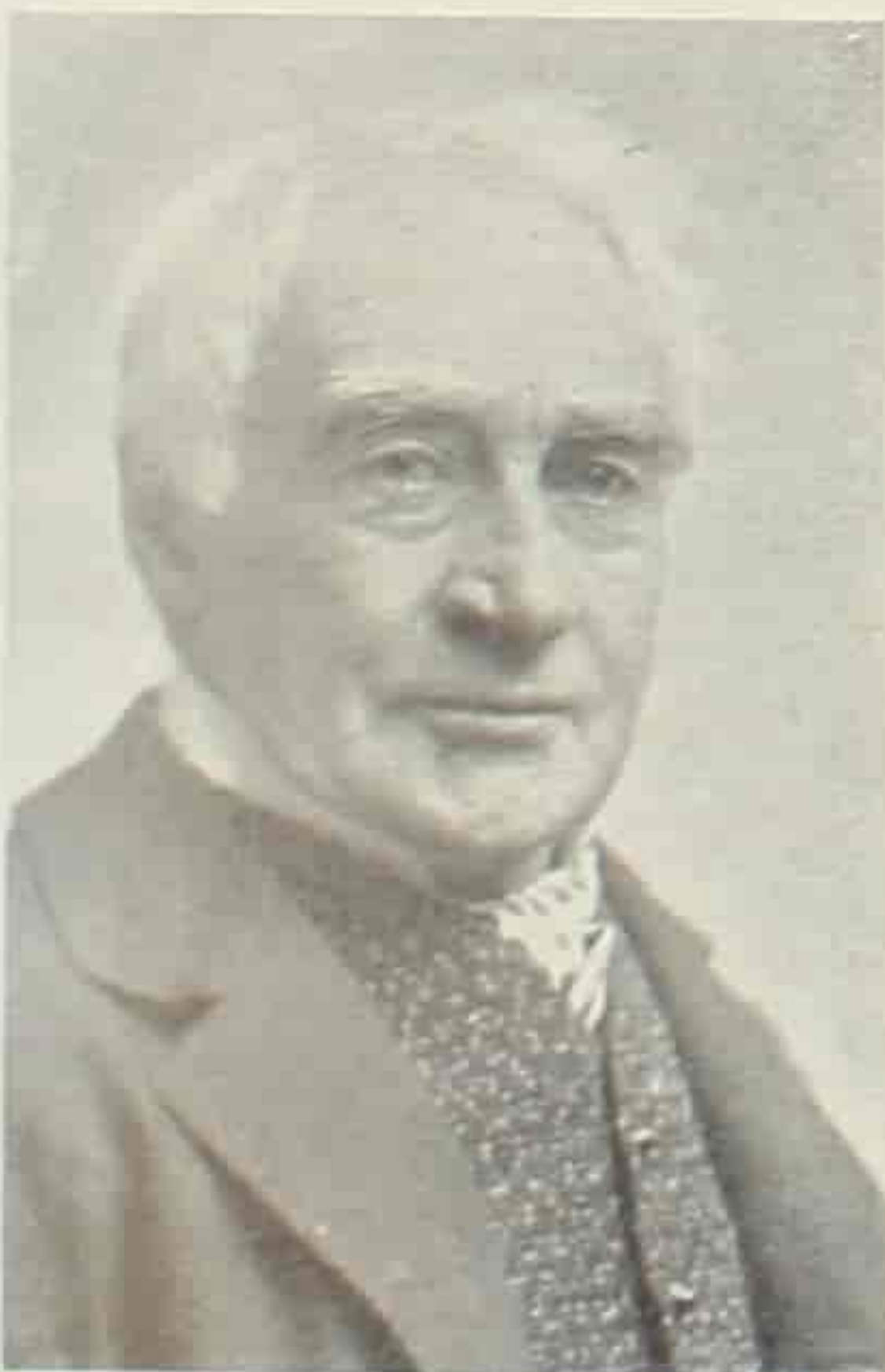
3. Nietzsche (John Philipp)



4. Loos (Kokoschka)



5. Paganini (Ingres)



6. Blasel



7. Richard Strauß (Wilh. V. Krausz)



bereitschaft in sich schließt und den Kontakt auch insofern lockert, als er meldet, hier sei jemand, der durch eine feindselige Kluft von seinen Mitgeschöpfen getrennt ist. Solche Mundwinkel machen ein Gesicht zum Bulldoggengesicht und seinen Ausdruck herrisch und mürrisch; wir können diese Einstellung die Murrstellung nennen.

Dann gibt es auch eine Kontaktlockerung des Angriffs im entgegengesetzten Sinne. Schon bei den Raubtieren kann das Fletschen in ein Grinsen übergehen, wenn die Fletschmuskeln über Gebühr hinaufgezogen werden, zumal beim Hunde. Die Öffnungstendenz der Zahnreihen überwiegt dann die Schließstendenz, die Beißenergie entgleist sozusagen und wird, gehemmt von Furcht oder sozialen Beziehungen, zur bloßen drohenden Demonstration, endlich zur sympathischen Zuwendung des „Fressens aus Liebe“. So ist jedenfalls das Lachen entstanden. Das erste Lachen war ein Grinsen, wie ja auch bei primitiven Menschen ein rohes Lachen einem fletschenden Grinsen gleicht, begleitet von einer entsprechend scharfen Abdeckung des Auges bis zum Zwinkern und Blinzeln (*Tabelle 22*).

Auf diese Weise unterscheiden wir drei Arten von triebhaft verstärkten Seitenspannungen der Mundwinkel: die Lachstellung als offene Zuwendung, die Fletschstellung als abgedeckte Kontaktstellung und die Murrstellung als verhängte Einstellung.

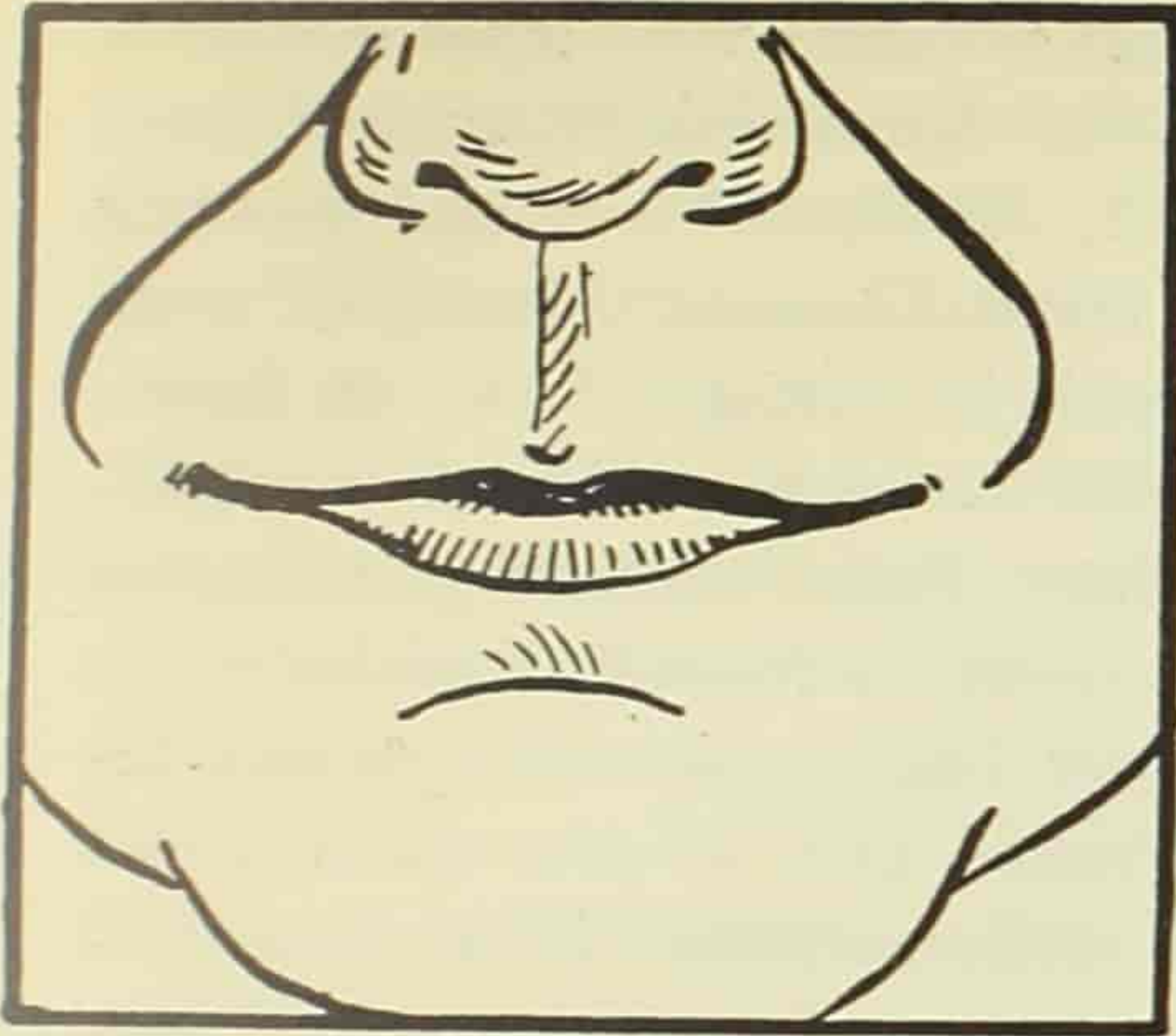
### Die Lachstellung

Wir betrachten diese hier nur, soweit die Mundwinkel von ihr betroffen sind. Das Lachen ist mit dem Lächeln innig verwandt und geht aus ihm hervor. Schon ein breites Lächeln zeigt die Angriffsspannung, die ebenso wie beim Augenkontakt als Suggestion (*Baldwin XIV, 5*) oder Ansprechen (*Chevalier XIV, 4*) wirkt, vor allem, wenn die Zahnreihen geöffnet werden, wodurch das Lachen in die offene

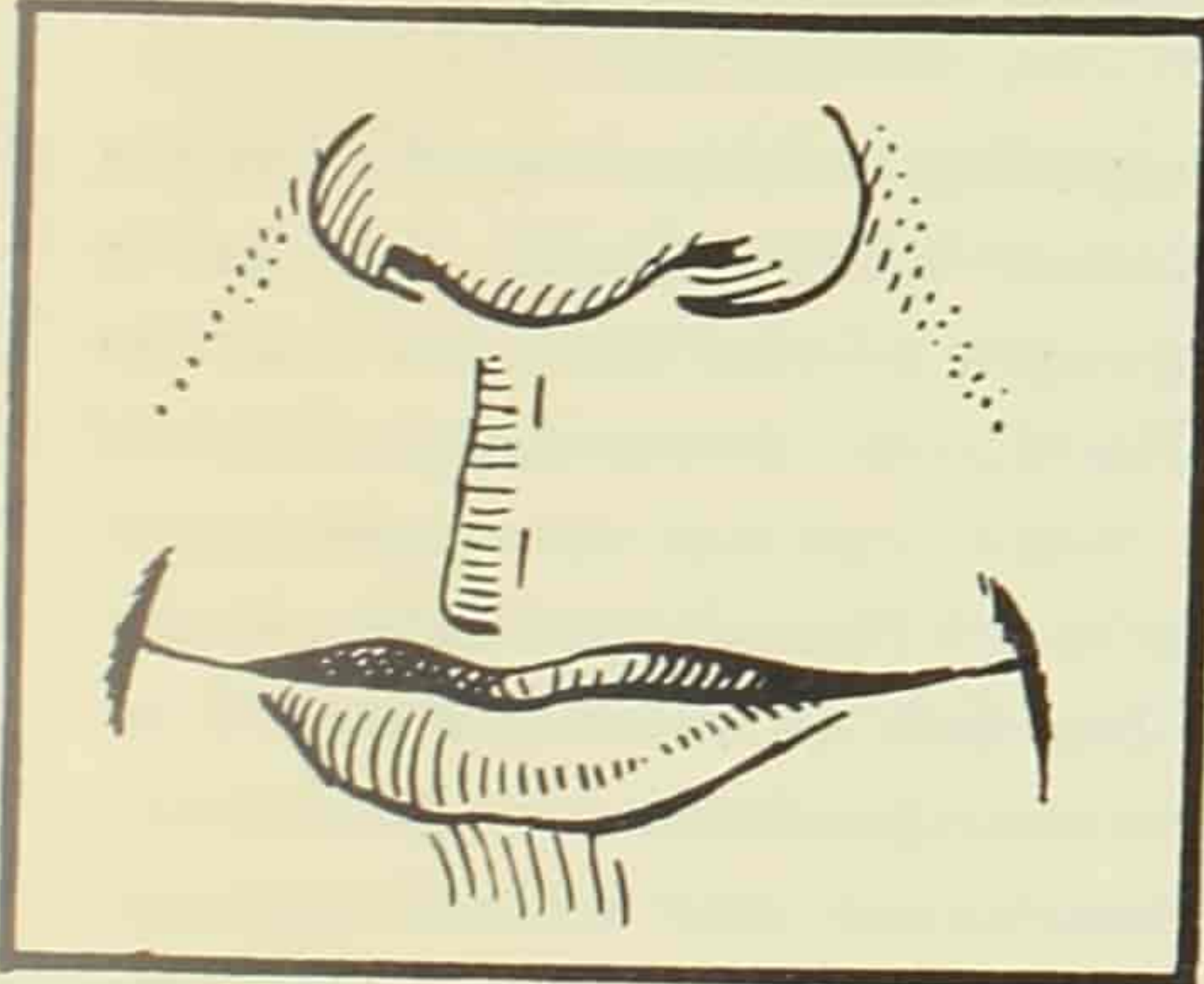
Beißstellung übergeht. Es kann nach der mehr oder weniger gehobenen oder seitlichen Stellung der Mundwinkel alle Grade von der vollen Zuwendung (*Zwei junge Herzen XI, 3*) über die Schelmerei (*kleine Raucherin I, 1*) bis zur Schadenfreude (*Pastillenmann Fig. 12; Strotter XVI, 5*) durchlaufen. In den Beißstellungen machen sich auch die Kau-muskeln bemerkbar, die Mundwinkelmimik berührt sich hier mit der Kaumimik (*Tabelle 11*).

Wie alle verstärkten Mundwinkelspannungen greifen auch Lächeln und Lachen in weitem Umkreis auf die Nachbarschaft über und zwar vorzugsweise auf die Wange nach oben, so daß eine Reihe von physiognomisch wichtigen Falten entsteht.

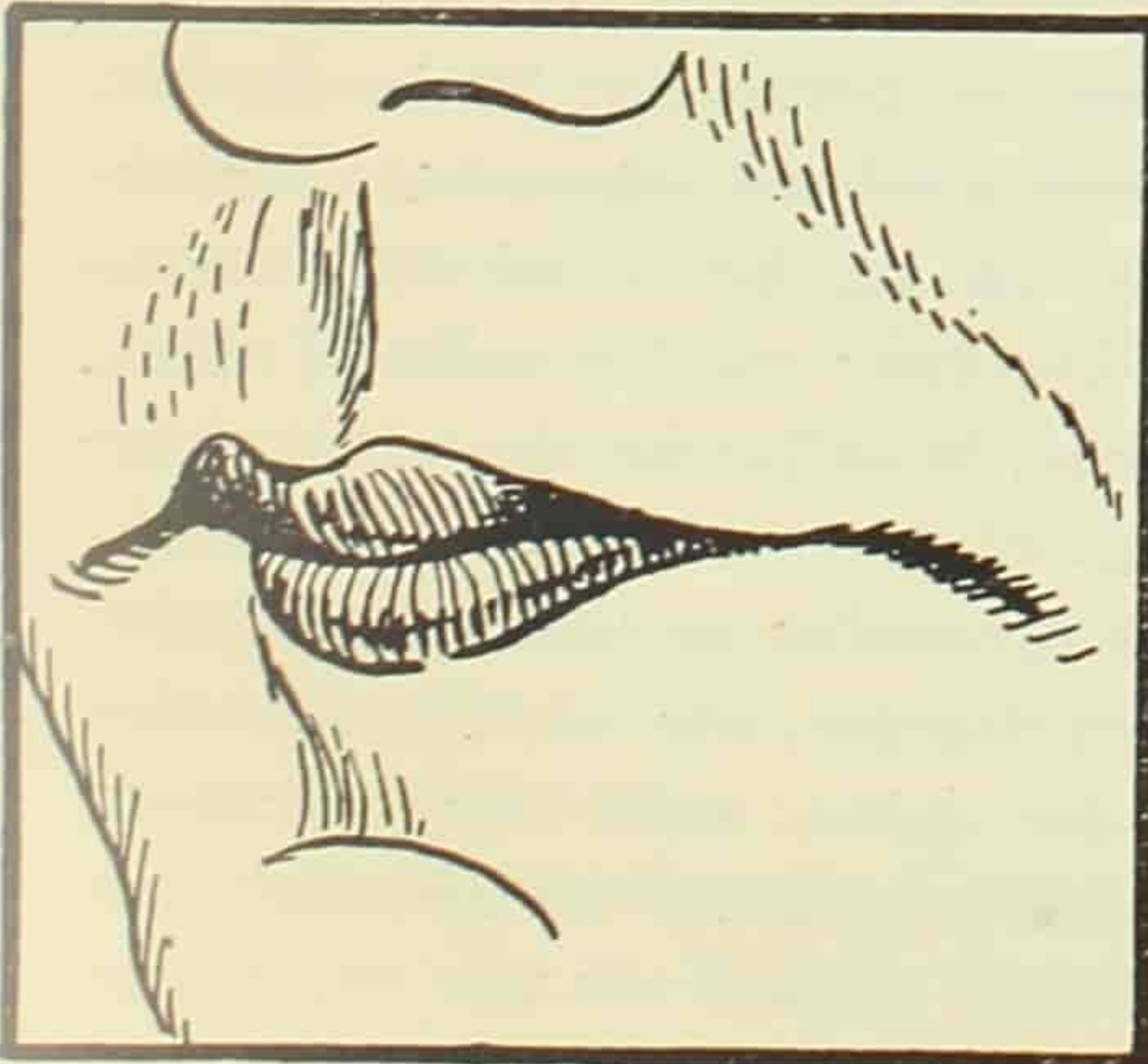
Da ist zunächst die unendlich wichtige Nasenlippenfalte (*Fig. 29*), die von den Nasenflügeln in schiefem Bogen zu den Mundwinkeln zieht und bei allen Menschen wenigstens angedeutet auch in der Ruhestellung vorhanden ist. Sie wird beim Lächeln und noch einigen anderen Ausdrucksbewegungen (in der Peinstellung, beim Naserümpfen usw.) auseinandergezogen und vertieft; hieraus ist zu vermuten, daß sie überhaupt aus der Gewohnheit der Menschen zu lachen, das Gesicht schmerzlich zu verziehen usw. entstanden ist. Nicht von allen den angeführten Ausdrucksbewegungen wird die Nasenlippenfalte in gleicher Weise verändert: das Lächeln und Lachen vertieft sie mehr in ihrem unteren, die Peinstellung in ihrem oberen Teil. Man kann das nachprüfen, indem man vor dem Spiegel die entsprechenden Gesichter schneidet, wie denn überhaupt diese Methode des Grimassenschneidens sehr aufschlußreich ist. Beim verlegenen Lächeln *Mosers (XIV, 3)* sind beide Teile gleichmäßig vertieft. Auch physiognomisch kann man an der Gestalt der Nasenlippenfalte erkennen, ob ein Mensch sein Leben lang mehr vergnüglich gelacht (*Blasel IX, 6*) oder mehr Pein ausgestanden hat (*Nietzsche IX, 3*).



Nasenlippenfalte



T-förmige Fletschfalte



Verlängerte Mundfurche

29. Die drei Mundfalten

Die Nasenlippenfalte zeigt übrigens viele Modifikationen. Sie kann im Bogen zu den Mundwinkeln zurückkehren (*Selbstporträts VII, 1 und 3; Strotter XVI, 5*) und dies gibt dem Lächeln und Lachen etwas Überzeugenderes, als wenn sie bloß einen geraden Strich in schräger Richtung bildet, und dann gewöhnlich parallel mit einer am Mundwinkel unmittelbar angesetzten kleinen Falte verläuft (*Grillparzer VIII, 3*); im ersteren Falle, wenn die Nasenlippenfalte eingeknickt ist, verläuft ihr unterer Teil parallel mit dem lächelnden Mundwinkel selbst (*Strotter XVI, 5*) oder mutet direkt wie ihre Verlängerung an (*Selbstporträts VII, 1, 3*), so daß sie möglicherweise ursprünglich direkt als eine solche Verlängerung entstanden ist.

Soweit von der Vertiefung schon vorhandener Falten die Rede ist, ist unsre Schlußweise völlig erlaubt. Wir haben es hier mit Ausdrucksbewegungen zu tun, auch bei den vertieften Dauerspuren als Resultaten dieses Ausdrucks als Handlung. Anders jedoch, wenn wir von der angeborenen Form der geknickten oder geraden Nasenlippenfalte und der übrigen Falten sprechen. Über ihre Entstehung durch Ausdrucksbewegungen in der Stammesgeschichte der Menschheit selbst wissen wir nichts Bestimmtes und können nur mit einiger Wahrscheinlichkeit etwas aussagen. Wir werden dabei von einigen Rassenbefunden unterstützt. So ist die Nasenlippenfalte bei der an sich ausdruckschwachen, zurückhaltenden nordischen Rasse von vornherein schwach ausgeprägt und entwickelt ihre Knickung erst bei vollem Lachen. Dafür ist die kleine senkrechte Mundfurche, die wir nachher als Fletschfalte ansprechen, bei ihr, der Willensrasse, ebenso vorhanden wie bei der rationalen orientalischen Rasse. Bei stimmungstarken Rassen dagegen, wie der fälischen oder der ostischen finden wir die dritte, noch nicht erwähnte Mundfurche, die in der Verlängerung der Mundspalte nach abwärts gerichtete. Bei alledem müssen wir uns vor Augen

halten, daß wir es hier mit, wenngleich wahrscheinlich vom Ausdruck her erstarrten, doch halb konstitutionellen Formmerkmalen zu tun haben, deren dauernder Zusammenhang mit seelischen Entsprechungen durchaus nicht mehr zweifelsfrei sichersteht. Mit der gebührenden Vorsicht aber können wir die drei Mundwinkelfalten doch als wertvolle Indizien betrachten, und zwar insbesondere für die Typen der Willensmenschen und der Stimmungsmenschen.

### Die Fletschstellung

Diese besteht in der Seitwärtsrichtung der Mundwinkel mit der Spannung der Angriffszange. Es ist hier also, über jede Gefühlsindifferenz hinaus, der Willens-, der Trieb-, der Leidenschaftsbezug eindeutig gegeben. Im Angriff, beim Fletschen der Zähne, in welches diese Stellung als Beißstellung tatsächlich übergeht (*Chaplin XIV, 1*), werden die Mundwinkel seitwärts gerichtet, doch ist diese Stellung vielen Charakteren auch physiognomisch in der Ruhestellung am besten angemessen (*Friedrich der Große III, 3, Lessing VIII, 2; Descartes VI, 1; Spinoza Fig. 25*), und es sei gleich bemerkt, daß solche Mundwinkel sehr oft von einer physiognomischen Falte begleitet werden, die senkrecht oder schräg, ungefähr in ihrem Halbierungspunkt am Mundwinkel unmittelbar ansetzt, also etwas über ihn hinaufragt (*Fig. 29*). Diese Furche vertieft sich wieder bei der Seitwärtsziehung der Mundwinkel, also bei der Fletschbewegung und gibt dann dem Mund ein recht Streitbares Aussehen. Wir können sie also vielleicht als durch die Aufwölbung der Wange vor den gefletschten Mundwinkeln entstanden denken, doch ist dies eine Hypothese, welche ebenso wie die von der Entstehung der Nasenlippenfalte der Bestätigung durch weitere Untersuchungen bedarf.

Auch diese senkrechte T-Furche unterliegt in ihrer Ausbildung mancherlei Modifikationen. Bald erscheint sie nur wie

ein leichtes Pünktchen, von einer Bleistiftspitze hineingedrückt (*Bach VI, 4; Lina IV, 7*), bald etwas größer (*Tom XIV, 6, Friedrich der Große III, 3*), bald senkrecht (*Lessing VIII, 2, Goethe II, 1—5*), bald ziemlich schief und stark über den Mundwinkel aufragend (*Kürten XVI, 7*).

Nun für die Erklärung unsrer Tabellen noch etwas zur Ausdrucksdeutung der Fletschspannung des Mundes. Hier kann das Angriffsmoment im Vordergrund stehen (*nordische und westische Rasse überhaupt, Schmeling XII, 8, Napoleon III, 1*), ja auch in geistiger Hinsicht deutet die gespannte Seitwärtsrichtung häufig auf Streitbarkeit (*Lessing VIII, 2*). Ganz im allgemeinen darf angenommen werden, daß Leute mit seitlich gespannten Mundwinkeln — die man oft auch trotz ihrer ausdrucksmäßig veränderten Lage an den begleitenden Fletschfalten erkennt (*Baldwin XIV, 5*), — eben keine eigentlichen Stimmungsmenschen sind, daß sie ihren Gefühlsschwankungen nicht unterliegen werden.

Man betrachte das Bildnis Spinozas (*Fig. 25*), in dem von einem guten Zeichner — keineswegs karikaturistisch — die ausdrucksstarken Züge besonders hervorgehoben sind. Die offenen, nach innen gewendeten Augen mit den hohen Brauen deuten auf einen höchst empfänglichen, vorurteilslosen Denker, die Hörnchen der senkrechten Stirnfalten zudem auf Willenskraft und Konzentration. Die Willenszüge werden, wie ebenfalls schon besprochen, von der abgedeckten Atmungseinstellung der Nase, die die ihn umgebende Atmosphäre seiner Zeit energisch zurückweist, noch unterstrichen. Bleiben wir nun aber beim Munde. Auch hier die größte Mannigfaltigkeit: Die Lippen sind voll, dabei aber hart geschlossen, das Zeichen einer Vereinigung von Empfindungsvermögen und Willenskraft. Und die Mundwinkel? Trotz der außerordentlich guten Schweifung der Lippen streben sie in gestreckter Linie ihrem Ende zu, wo die starke Spannung auch tatsächlich durch das dicke Strichelchen der senkrechten Mund-



furche gleichsam besiegelt wird. Trotzdem fehlen auch die Andeutungen einer sich gut einkrümmenden Nasenlippenfalte, sowie der dritten, abwärtsführenden Mundfurche nicht, die ein starkes Gefühlsleben verbürgen. Beim Zusammenprall solcher Gefühlsgegensätze kehrt die Seitenspannung der Mundwinkel ihre Triebnatur deutlich hervor und verrät als dramatischer Einschlag die tiefe Beziehung ihres Trägers zu den menschlichen Affekten und Leidenschaften. Ein solcher Mensch muß nicht notwendig Dramen schreiben, er kann sie auch erleben und anderweitig den Kampf der Leidenschaften zu seinem Thema machen; und wer möchte Spinoza von seiner Affektenlehre trennen? Diese offenen Ordneraugen überwinden die Affekte eben dadurch, daß sie sie unter dem Gesichtspunkt des Ewigen, *sub specie aeterni* sehen.

Spinoza schöpfte die Anregung zu seiner Affektenlehre aus der des Descartes. Und wir finden tatsächlich auch an dessen Porträt (*VI, 1*) die stark seitlich gespannten Mundwinkel; nur sind die Willenszüge schwächer, die intellektuellen stärker ausgebildet. Der Mund ist weniger geschweift, so daß der Gefühlsbezug abgeschwächt ist; nicht so sehr die Überwindung von Gefühlswerten als vielmehr die Unabhängigkeit von ihnen wird hier angestrebt, wenn es um die Entscheidung zwischen Zuwendung oder Abweisung geht. Die Augen sind ziemlich abgedeckt, wie das breite Oberlid beweist, Brauen und Stirn aber sind sichtlich hochgezogen; wir kennen diese scharfe Betrachtung von Gegenständen bei offener Denkeinstellung schon vom Ausdruck der Stirn her als typische Urteilsstellung. Es ist also der Urteiler, der frei von Gefühlswerten sich die Entscheidung über Ja und Nein vorbehält, mit einem Wort der Skeptiker, der Zweifler Descartes, der, wie in dieser ganzen Physiognomie, sich auch in den seitlich gespannten Mundwinkeln ausspricht.

Wie das Dramatische sich ausdrucksphysiognomisch äußert, nämlich als Angriffszange einer triebmäßig verstärk-

ten Aussenspannung, die zu einer starken Gegensatzspannung von Willen und Empfindung hinzutritt, lernten wir zuerst am Auge Shakespeares; und bei ihm begegnen wir dem selben Befund auf dem mittleren der drei Bilder (II, 8) auch am Munde wieder. Auch hier volle, gut geschlossene Lippen mit sehr entschiedener Mundwinkelspannung. Nur überwiegt gegenüber Spinoza in vertikaler Richtung sowohl bei den Augen wie beim Munde etwas mehr die Öffnungsspannung, also der Bestandteil der sinnlichen Empfindung, über die abdeckenden Zeichen der denkerischen Konzentration. Eben dies macht einen der wesentlichen Unterschiede zwischen dem Dichter Shakespeare und dem Denker Spinoza aus.

### Die Murrstellung

Diese Stellung besteht in einem triebhaft verstärkten Herunterziehen der Mundwinkel. Sie deutet die Verhängtheit einer sich mürrisch von der Welt absondernden Angriffsnatur an und tritt in dieser Form schon bei den Raubtieren auf (*Löwe Fig. 30*). Der Unlustcharakter der abwärts gesenkten Mundwinkel bleibt gewiß bestehen, aber er wird feindselig nach außen projiziert, verwandelt sich aus Leiden oder Selbstquälerei in Bösartigkeit. Und auch hier, ja hier am deutlichsten und zweifelsfreiesten, bleibt als sichtbares Zeichen auch bei anderen Ausdrucksstellungen eine physiognomische Falte, und zwar in direkter Verlängerung der abwärts gekrümmten Mundwinkel (*Auber VI, 7, Charcot XII, 1, Paganini IX, 5*).

Auch die verlängerte Mundfurchenbildung kann in ihrer Form und damit in ihrer Ausdrucksbedeutung schwanken. Wo nur einmal gelegentlich mit zwar starken Spannungsanzeichen, aber ohne dauernde Formänderung der Mundspalte oder Furchenbildung die Mundwinkel abwärts zeigen, da liegt eine mürrische Anwandlung vor wie etwa Haustyrannie bei einem sonst gutmütigen Menschen (*Knopp Fig. 8*). Handelt



30. Der Löwe  
(Murrstellung)

es sich aber um einen dauernden Charakterzug, so zeigt sich der nach unten offene Bogen oder die Furche (*Auber VI, 7*) auch in der Ruhestellung. Die Bedeutung schwankt je nach dem Grad von der einfachen Verstimmbarkeit, die sehr viel Selbstquälerei in sich birgt (*Selbstporträt VII, 2*), bis zu starker Isolierung von der Außenwelt in herrischem Wesen oder Herrschsucht (*Doge III, 6; der Löwe als König der Tiere Fig. 30*), ja Grausamkeit.

Im übrigen dürfen wir nicht vergessen, daß wir gerade aus abwärts gerichteten Mundfurchen wohl auf Verstimmbarkeit schließen dürfen, daß aber der Stimmungsmensch zwischen Extremen schwankt, deren Ausschlag auch nach oben gehen kann! So war Auber (*VI, 7*) der Verfasser zahlreicher lustiger Singspiele. Wenn irgend, so gilt von solchen Stimmungsmenschen, daß sie mindestens zwei Gesichter haben und daß wir sie daher auch nicht nach einem Porträt allein beurteilen dürfen, wenn es nicht gelegentlich zu schwe-

ren Irrtümern kommen soll (*Selbstporträts VII, 2, 3; Hans Sachs XIII, 6, 7*). Der Stimmungsmensch weist oft auch bei breit seitlichen Mundwinkeln eine kleine, aber deutliche Abwärtskrümmung an deren Ende auf. Robert Blum (*III, 5*) hat einen sehr gestreckten Mund mit dünnen Lippen; das deutet auf ein starkes Überwiegen des Willens bis zur Leidenschaft; die nach innen schauenden Augen geben die geistige Motivation dazu; aber am Ende sind die Mundwinkel abwärtsgekrümmt; da haben wir doch den Gefühls- und Stimmungsmenschen, dem ein Gefühlsschleier den Kontakt mit der Wirklichkeit lockert, der die Richtung seines Blicks gleichwohl zugekehrt ist.

Ofters ist die Abwärtskrümmung der Mundwinkel nur so zart angedeutet (*Lina IV, 7*), daß wieder nichts zu sehen ist als eine kleine Vertiefung wie mit der Bleistiftspitze hervorgerufen, wie wir ihr schon als Andeutung auch der kleinen senkrechten Mundfurchen begegnet sind; wir sind da nicht selten, auch wenn wir den Menschen selbst vor uns haben, im Zweifel, um welche Art von Mundfurchen es sich handelt. Vielleicht haben wir da den gemeinsamen Ursprung beider gefunden, also jene gute menschliche Mittellage, die sowohl lebhafter Gefühle als auch einer kräftigen Aktivität fähig ist, ohne sich jedoch in extremen Schwankungen beider zu verlieren. Es scheint, als ob jenes Pünktchen zunächst nur der allgemeinste Ausdruck einer Seitenspannung der Mundwinkel wäre, aus dem dann, je nachdem, eine der drei Mundfurchen, der untere Teil der Nasenlippenfalte, die senkrechte oder die verlängerte Mundfurchen hervorgehen könnten.

Auf einseitige Verstimmbarkeit und Melancholie kann man jedoch schließen, wenn die abwärts gekrümmte Mundspalte mit anderen negativen Merkzeichen verbunden ist, z. B. unstetem Blick (*Irrsinniger Schneider vom Steinhof XII, 9*).

Der Verhängtheit entsprechend, die ja auch Verschlossen-

heit nach außen bedeutet, ist die herunter verzogene Mundspalte meist auch fest geschlossen. Indessen mag sie, wenn sich die mürrische Haltung zur wütenden Drohung steigert, ohne doch zum direkten Angriff überzugehen, sich auch einmal öffnen, um in die zugehörige Beißstellung überzugehen (*Der Rachsüchtige XVI, 6*); dann entsteht das Bulldoggen-  
gesicht. Es mag interessieren, wie es aussieht, wenn einmal ein solcher Mensch lacht. Die lustige Hille Bobbe von Frans Hals (*XI, 6*) zeigt es, und von einer solchen Frau werden wir sagen, sie habe Haare auf den Zähnen.

In diesem Fall ist die offene Einstellung des Lachens mit einer Murr- oder Fletschstellung verbunden. Es kann aber die Vereinigung von Stimmungen auch anders geschehen. Bei Chevalier (*XIV, 4*) gewinnt das Lächeln einen eigenartigen und verführerischen Reiz dadurch, daß die verlängerten Mundfurchen auch beim breitesten Aufwärtsziehen der Mundwinkel nicht nur nicht verschwinden, sondern sogar gespannt bleiben, eine Würze von dunkler, verhaltener Leidenschaft in aller Lustigkeit, welche von den Frauen sehr wohl verstanden wird. Einen ernsteren Eindruck hinterläßt es, wenn diese auch in der Ruhelage spannungsgeladene Furche solche Ausmaße annimmt, daß sie als Verlängerung der stark gewundenen Mundspalte wirkt. Dann deutet sie, wie bei Byron (*Fig. 13, 14*), auf eine Leidenschaftlichkeit, die dem Charakter selbst nicht ungefährlich bleibt.

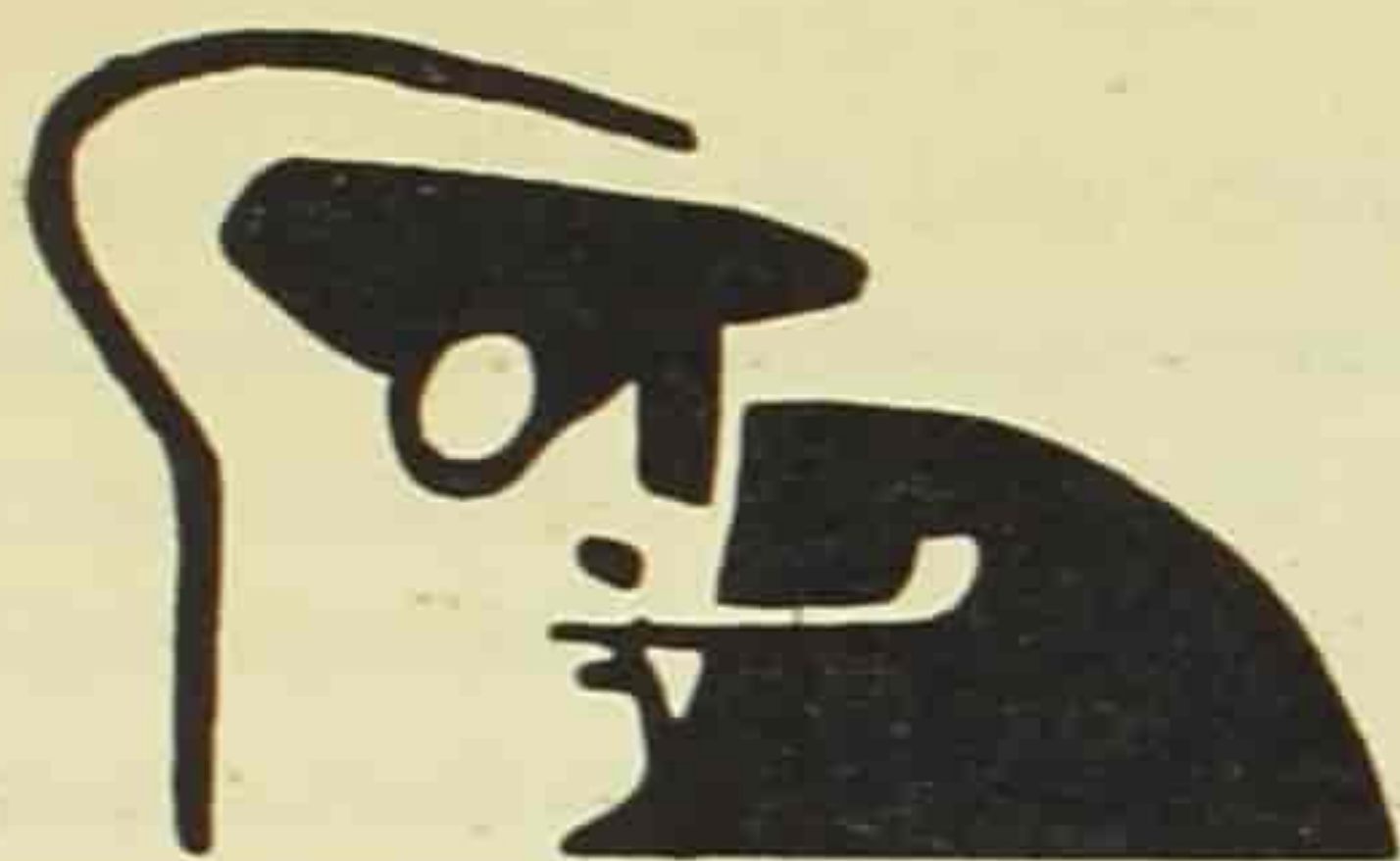
Besonders betont werden die Stimmungsschwankungen, wenn die verlängerte Mundfurchen in einem Winkel an die Mundspalte angesetzt ist, deren letztes Ende noch energisch aufwärts führt. Dieses unvermittelte Zickzack wirkt dann besonders suggestiv; wir spüren daran gleichsam, wie Paganini (*IX, 5*) bald auf die Höhen jauchzender Leidenschaft emporgetragen, bald in den tiefsten Abgrund geschleudert wird. Im Suggestivkontakt, wie er auf dem Bilde von Ingres durch die dem Beschauer aus seitlicher Körperhaltung ge-

flissentlich zugewendete Kopfhaltung und Blickrichtung und die einem Lächeln sich nähernden gehobenen Mundwinkel gegeben ist, scheint dieses Auf und Ab auf den Beschauer überzugehen und besonders den Hörer mitzuergreifen; der Meister reißt uns als sein eigener Interpret in Himmel und Hölle seiner Leidenschaften mit. Diese Bejahung der Leidenschaft durch ihre Suggestivübertragung, wodurch sie auch nach der künstlerischen Gestaltung noch keine Distanz im Empfänger zuläßt, macht das Wesen des Dämonischen aus; daher die unheimliche Wirkung, die den Reiz des so mit uns Spielenden noch unwiderstehlicher macht. In gigantischem Maßstab nichts anderes als was uns das Lächeln Chevaliers (*XIV, 4*) in einer harmloseren Sphäre zu sagen hatte. Ähnlich wird durch das Auf und Ab des Mundwinkels auf dem Antlitz des Goethe von Tischbein (*II, 2*) die dramatische Wirkung ins Dämonische verstärkt. Daß es eine senkrecht T-förmig angesetzte Furche der zweiten, nicht eine der dritten Art ist, erhöht für den Moment noch die Aktivität des Dämonischen, verbürgt aber zugleich die Kräfte, des Dämons Herr zu werden. Goethe war eben im letzten Grunde kein Stimmungsmensch.

### 3. Gegenwirkungen gegen die Seitenspannungen der Mundwinkel

(Tabelle 15, I.)

Ein Übermaß von Leidenschaft birgt seine Gefahren im Angriff ebenso wie in der Verstimmung. Beiden, dem Aktiven wie dem Gefühlsmenschen droht schließlich die Gefahr des Versinkens in Wahnsinn, jenem in Formen von Tobsucht, diesem in der Melancholie; und in extremen Fällen geht jene ins Verbrechen, diese in Selbstmord über. Beide also haben es notwendig, gegen ihre Natur anzukämpfen, d. h. aber in unsrer Sprache der Ausdrucksforschung, gegen das Übermaß der Seitenspannungen ihrer Mundwinkel,



## Detektivinstitute

### 31. Der Detektiv

(Nach einer Zeitungsvignette)

an welchen Symptomen wenigstens ein Betrachter die inneren Vorgänge ablesen wird. Wie gehen dabei beide Typen vor? Es kann auf zweierlei Art geschehen: durch eine Gegenspannung, d. h. durch Einwärtsziehen der Mundwinkel, oder aber durch Hemmung der Seitenspannung, durch Entspannung, was vor allem Entspannung der Mundfurchen bedeutet.

Im ersteren Falle (*depressives Selbstporträt VII, 2; Schopenhauer im Alter von 30 Jahren VI, 2*) ist der Kampf in vollem Gange, die Spannung ist sehr groß. Der Mund wird durch den Lippenmuskel in seinen seitlichen Partien zusammengezogen; dies ist zugleich ein Werk des bewußten Willens und hat eine ganz ähnliche Bedeutung wie das Zusammenkneifen der Lippen in der Vertikalrichtung und der feste Lippenschluß: eine Verslossenheit aber nicht nur vor den Reizen aus der Außenwelt, sondern vor uns selbst, vor den Abgründen der eigenen Seele. Im Falle des Sieges hat also dieser Kampf eine völlige Selbstversunkenheit zur Folge, wodurch den aggressiven Trieben, d. h. den Seitenspannungen tatsächlich ihre Energien entzogen werden. Der Fall Eins der Gegenspannung geht dadurch in Fall Zwei der Entspannung über, der Kampf in Selbstüberwindung: der an Grausamkeit grenzenden Aggression Schopenhauers (siehe seine

tiefe Fletschfalte!) wird als Reaktionserscheinung seine Mitleidsmoral entgegengestellt und das Selbstporträt VII, 2 geht in VII, 1 über. Bei Schopenhauer ist eine Angriffsstellung zu überwinden, im Selbstporträt eine Abwehrstellung; deren negative Abgedecktheit macht in dem Bild der Selbstüberwindung (*VII, 1*) einer fast vollkommenen Entspannung in seitlicher Richtung Platz (Parallelstellung der Augachsen, Seitwärtsrichtung der Mundwinkel); insbesondere die Mundfurchen sind entspannt, die abwärtsgerichtete ist kaum zu sehen, die aufwärtsgerichtete (der untere Teil der Nasenlippenfalte) bleibt in zarter Andeutung bestehen, auch ihre Entspannung wird aber offenkundig, wenn man sie mit der Spannung auf dem manischen Bild (*VII, 3*) vergleicht. Auch in vertikaler Richtung ist die Einstellung sehr offen, nur die senkrechten Stirnfalten und der feste Lippenschluß gemahnen noch an die Opfer des Kampfes.

Auch als wesentlichen Bestandteil von physiognomischer Dauerhaltung findet man den Mittelteil der Lippen spannungsgeladener als die Mundwinkel. Sind dabei die Einwärtsspannungen an den Lippen besonders auffällig, so bedeutet das ein Überwiegen von Willenskräften über die Angriffsbereitschaft, also soziale Hilfsbereitschaft und Güte (*Rosl IV, 5; Whitman XIII, 1; Emerson VIII, 4*). Macht sich das Verhältnis aber eher an einer Schwäche der Spannung im Wangengelände bemerkbar, so ist es negativ zu deuten, als bloße Gutmütigkeit, aber auch Mangel an Leidenschaft (*der Philosoph Beneke VI, 3*).

Auch der Unterschied von Auswärts- und Einwärtsspannung an den Mundwinkeln kann erblich erstarren als halbkonstitutionell angeborene Körperform, als großer oder als kleiner Mund, deren physiognomische Bedeutung, soweit eine solche diesem Ausdrucksmerkmal zu geben mit den schon wiederholt geäußerten Vorbehalten gestattet ist, ganz ähnlich wäre den durch die Ausdrucksbewegungen selbst



entstandenen Formbedeutungen. So steht Kürtens (*XVI, 7*) großer Mund trotz der geringen aktuellen Spannung (vgl. seine leblosen Augen) vielleicht mit seiner primitiven Angriffsbereitschaft, die keinen langen Weg durch menschlich-seelischen Kampf mehr zu durchlaufen hatte, in Zusammenhang. Umgekehrt imponiert der kleine Mund des Detektivs (*Fig. 31*) als Zeichen von Kaltblütigkeit, die auch in schwierigsten Situationen sich weder durch Angst noch durch Draufgängerei hinreißen läßt. Auch Wagners (*Fig. 18*) kleiner Mund deutet auf eine überlegene Gewalt im Spiel mit den Leidenschaften, die beinahe an die Maske des Schauspielers grenzt.

#### 4. Die Dynamik der Mundwinkel

(Tabelle 14)

So wie am Blick können wir Bewegtheit oder Unbewegtheit auch am Mundwinkel, dem nebst den Augen beweglichsten Punkt des ganzen mimischen Geländes wahrnehmen. Und zwar wieder an ähnlich veränderten, wenn auch makroskopisch schwer beschreibbaren Formen, wie wir sie beim Sehen und Zeichnen von Bewegung besprochen haben. Es sind Formen, die nach einer Auflösung drängen wie eine Dissonanz, wie das Streben nach einer verlorenen Gleichgewichtslage, die, je nachdem ob der Mundwinkel lebhaft oder unruhig ist, eine stabile oder labile sein kann, ganz wie beim Auge. Ähnlich kann man die unbewegten Mundwinkel in ruhige und starre einteilen.

Meist trifft der Bewegungszustand der Mundwinkel mit einem ähnlichen des Blicks zusammen, wenn man auch eher mit dem Mundwinkel als mit der Wimper zuckt, und beide deuten natürlich auf einen entsprechenden Zustand der Seele, der sich ja in Ausdrucksbewegungen unmittelbar entlädt. Lebendig sind die Mundwinkel wie der Blick auf dem Arbeiterkopf (*XII, 7*), überhaupt dem Musterbeispiel eines fruchtbaren Moments sprühender Bewegtheit. — Die Mund-

winkel unsrer kleinen Raucherin (*I, 1*) sieht man förmlich zucken und erwartet den Ausbruch eines fröhlichen Gelächters; das bedingt nicht zuletzt den schelmischen Eindruck des Bildes. — Physiognomisch lebhaft sind die Mundwinkel bei Chevalier (*XIV, 4*); (vgl. die Seitenspannungen). Ein großer Teil der Wirkung des äußerst schlichten Gesichtes der Garbo (*X, 1, 2*) besteht in der wunderbaren Beweglichkeit dieser ununterbrochen vibrierenden Mundwinkel.

An dieser Stelle ist noch ein Wort über die Physiognomie Wagners angebracht (*Fig. 18*), in der gleichfalls die Mundwinkeldynamik eine integrierende Rolle spielt. Von der Kleinheit des Mundes wurde schon oben gesprochen, sie gestattet den Mundwinkeln sehr viele und weite virtuelle Verschiebungen, wie man in der Mechanik sagen würde. Bei Schauspielern wie bei Frauen ist eine gewisse lockere Beweglichkeit der Ausdruckspartien häufig, die sonst der Kontrolle des Willens weit weniger unterworfen sind; solche Menschen haben sozusagen stets einen Stock von Ausdruckshaltungen auf Lager, der weit über den unmittelbaren Bedarf der Seele hinausgeht; darauf beruhen ja ihre schauspielerischen Fähigkeiten, nur wird dadurch der wahrhafte Zusammenhang zwischen seelischem Zustand und Ausdruck verschoben und undurchsichtig; eine solche Verschiebung des Ausdruckszusammenhanges macht, wie wir hören werden, das Wesen der Maske aus. Das Antlitz Wagners ist nur auf diese Weise zu analysieren, und auch etwas von jenem femininen Zug ist ihm nicht fremd. Freilich wird gerade beim Künstler, beim Schauspieler und so auch bei Wagner der durchbrochene Ausdruckszusammenhang dadurch wieder hergestellt, daß ja, wenn auch nicht aus den Situationen des umgebenden Alltags heraus, die Seele wirklich jenes Leben voller Dramen und Mysterien lebt, die sich auf dem weiten Gelände rund um die mit starker Spannung geladenen Mundwinkel abspiegeln. Das Auge mustert mit scharfem Suggestivblick die



D. 1. Garbo (Wilde Orchideen)



2. Garbo (Königin Christine)



3. Elga Brink



M. 4. Magda Schneider



5. Martha Eggerth



6. Duse



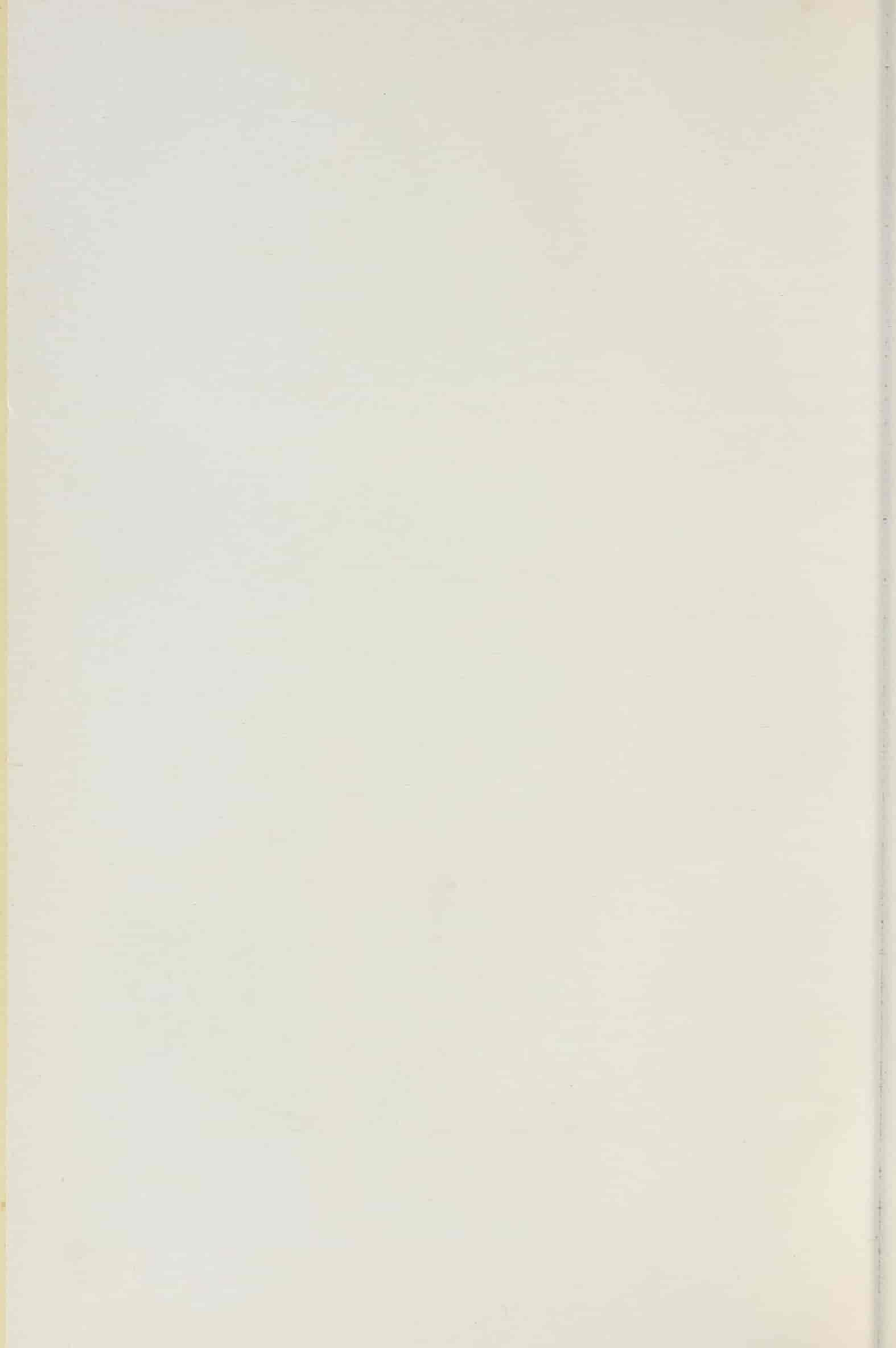
T. 7. Toni van Eyck



8. Anny Ondra



9. Josma Selim



Möglichkeiten, die ihm die Außenwelt bietet; das ist der Blick des Dirigenten und Regisseurs.

Das Gegenstück zu dem lebhaften Mundwinkel, den unruhigen, finden wir oft mit dem unruhigen Blick verbunden. In „Dreigroschenoper“ (XI, 4) zuckt der Mundwinkel ebenso schmerzlich wie das Auge und bei Byron ist er ebenso ruhelos ungewiß (Fig. 14).

Ruhige Mundwinkel zeugen dagegen bei unserm Modell (*Michaela IV*, 1, 2) von der Festigkeit, mit der sich diese Person in der Gewalt hat, und bei der Alten von Pettenkofen (XI, 5) von der abgeklärten Ruhe, zu der sie gefunden hat.

Ziemlich starr sind, wieder wie der Blick, die Mundwinkel bei dem alten Tagelöhner (XVI, 4), dessen Wille in seinem Leben nicht allzu viel Gelegenheit hatte, sich zu betätigen.

#### Zusammenfassung über die Mundwinkelspannungen

1. Die Außenspannungen der Mundwinkel drücken in ihren geringeren Graden Gefühle, in ihren triebmäßig verstärkten Affekte aus.

2. Bei den einfachen Außenspannungen der Mundwinkel deutet Aufwärtsrichtung auf Lust, Abwärtsrichtung auf Unlust, seitliche Richtung auf Gefühlsindifferenz oder Zuwendung zu geistigen oder Willensinhalten.

3. Die triebmäßig durch die Angriffszange verstärkten Außenspannungen der Mundwinkel haben Angriffsbedeutung. Und zwar ist die Kontaktstellung des Angriffs die seitliche Fletschstellung; der Angriffskontakt ist gelockert nach oben zur offenen Zuwendung in der Lachstellung, nach unten zur Verhängtheit in der Murrstellung. Allen diesen Stellungen entsprechen auch Beißstellungen bei entblößten Zahnreihen.

4. Jede der drei Mundwinkeleinstellungen ist von einer charakteristischen physiognomischen Falte begleitet: die Lachstellung von der vertieften Nasenlippenfalte, besonders

in deren unterem Teil; die Fletschstellung von der T-förmigen senkrechten Fletschfurche, die Murrstellung von der verlängerten Mundfurche.

5. Die T-förmige Fletschfurche charakterisiert den aktiven, die Nasenlippenfalte und die verlängerte Mundfurche den Stimmungsmenschen. Alle drei Falten scheinen aus einer einfachen Vertiefung am Mundwinkel, die auf eine gute Mittel-lage des Charakters deutet, hervorgegangen zu sein.

6. Auf zweierlei Weise können sich Gegenwirkungen gegen die Seitenspannungen der Mundwinkel erheben: durch Gegenspannung oder durch Entspannung. Sie haben die Bedeutung eines Kampfs gegen die Leidenschaften, resp. deren Überwindung; an die Stelle der Angriffstendenz treten Güte und Hilfsbereitschaft.

7. Ähnlich wie an den Augen können wir auch an den Mundwinkeln den Grad der Bewegtheit ablesen. Bewegte Mundwinkel können lebhaft oder unruhig sein, unbewegte ruhig oder starr. Sie drücken dann entsprechende Bewegungszustände der Seele aus.

### III. Die kombinierten und antagonistischen Spannungen des Mundes

Diese Spannungen sind teils noch wenig kompliziert, nur wirken sie nicht an Lippenmitte oder Mundwinkel, teils nehmen an ihnen bereits kleinere oder größere Gruppen der schon genannten oder neuer Muskeln teil, z. B. die Kau-muskeln. Gerade die zusammengesetztesten unter ihnen, z. B. die Geschmackseinstellungen und noch kompliziertere wurden allerdings zuerst beschrieben und sind auch im Grunde die biologisch ursprünglichsten, aus denen die elementaren Ausdrucksspannungen erst durch Analyse herausgearbeitet wurden.

## 1. Die Beiß- und Kaumimik

(Tabelle 11)

Die Kaumuskeln (der große Kaumuskel oder Masseter, der Schläfenmuskel — Fig. 9 — und die innerlich gelegenen Keilbein-Flügelmuskeln) sowie die der Öffnung der Zahnreihen dienenden, in unsrer Aufzählung ebenfalls nicht enthaltenen Halsmuskeln gehören zwar nicht zu den mimischen Muskeln im engeren Sinne, sind nämlich unter deren eigentlicher Schicht gelegen, entspringen an Knochen, z. B. am Jochbein, und greifen auch wieder an solchen, z. B. am Unterkiefer an. Dennoch ist es unrichtig, ihnen, wie es Krukenberg tut, deshalb jede Bedeutung für die Mimik abzuspochen; sie sind natürlich der Ausdrucksbewegungen ebenso fähig wie alle anderen Muskeln des Körpers; so tief sind sie jedenfalls nicht verborgen, daß man sie nicht auch durch die oberflächlichen Hautmuskeln spürte und sähe.

Die Kaumuskeln gehören zu den stärksten Muskeln des ganzen Körpers und leisten bei der Nahrungsaufnahme die Hauptarbeit. Verschiedene Menschen legen nun dieser ein verschiedenes Gewicht bei und so wird sie geradezu ein Symbol für die Wertschätzung des Materiellen selbst und der Methode, sich seiner und nachher auch der geistigen Werte zu bemächtigen. Wenn einer derb zupackt, so wird das seinen Kaubewegungen ebenso seinen Stempel aufdrücken wie seinen übrigen Handlungen.

Für die Ausdrucksfunktion gilt, wie für jede andere, daß sie durch Übung ihre Organe kräftigt, durch Vernachlässigung sie verkümmern läßt. Das Zupacken der Kiefer wird auf die Dauer die Kaumuskeln stärker entwickeln, ja sogar ihre Ursprungs- und Ansatzstellen, Jochbein (die „Backenknochen“) und Kiefer, so daß die Unterpartie des Gesichts mehr hervortritt. Weil hier die Funktion eine fast völlig mechanische ist, so ist die Wechselwirkung zwischen Körperform und Ausdruck eine sehr durchsichtige; deshalb können wir

die sowohl für Konstitutions- wie auch für Rassentypen überaus kennzeichnende Gestaltung von Backenknochen und Unterkiefer auf zulässige Weise zur Charakterdeutung heranziehen.

#### K a u t o n u s   s t a r k

Wenn wir an den Körperformen urteilen dürfen, so werden wir hier sowohl Jochbeine als auch Unterkiefer wohl entwickelt finden. Rassenmäßig ist diese Formation hauptsächlich bei primitiveren Rassen, z. B. Negern heimisch, konstitutionell bei dem athletischen Typ.

Starke Kinnladen verraten also derbes Zupacken bis zur Rücksichtslosigkeit, ja Brutalität (*Al Capone XVI, 8*), aber auch geistige Durchschlagskraft (*Baldwin XIV, 5*). Auch bei weiblichen Köpfen läßt eine solche Kinngestaltung auf irgend einen derben Charakterzug schließen (*Dreigroschenoper XI, 4*). Bei Wedekind (*VIII, 5*) spiegelt der energische Kautonus die Rücksichtslosigkeit des Lebenskampfes dichterisch auf ähnliche Art wieder wie der scharf abgedeckte Blick. Nicht zuletzt trägt zu dem imponierenden Eindruck der Goethe'schen Physiognomie bei, daß neben allen Zügen höchsten Geistes die ausladenden Kiefer mit ihrem reichen Wangengelände auch eine tiefe Vertrautheit mit dem materiellen Erdenstoff verkünden, mit Arbeitsfreude, Tüchtigkeit und sogar einem Zug von Derbheit, die jeder Zimperlichkeit abhold ist (*II, 1—5, Fig. 45*).

#### K a u t o n u s   m i t t e l

Rein körperlich können hier Jochbeine und Unterkiefer in mäßigen Grenzen recht gut entwickelt sein, wie etwa allgemein bei den Dicken, Rundlichen und der ostischen und fälischen Rasse. Ein solcher mittlerer Kautonus deutet dann ebenfalls auf Derbheit, aber nicht so sehr im aktiven Zupacken als im beharrlichen Erwerben, in tüchtiger Arbeit,



im Bewahren und Festhalten, aber auch im unbekümmerten Genießen (*Knopp, Fig. 7 und 32*).

Ein mittelguter Kautonus entsteht auch, wenn zwar das Kinn zart entwickelt ist und sogar zurücktritt, aber die Jochbeine gut entwickelt sind, d. h. die Backenknochen vorstehen, wie generell beim schizothymen Typ (*Studienkopf von Pettenkofen XII, 5*) und der ostbaltischen Rasse (*Dostojewskij XIII, 8*). Dann ist auch die Ausdrucksbedeutung etwas komplizierter und hat nicht selten etwas Zwiespältiges an sich. Die materielle Selbstbehauptung besteht mehr in passiver Hinsicht und deutet auf Widerstandskraft (*Michaela IV, 1, 2*) und Zähigkeit, auf Geduld im Ertragen von Leiden (*Ecce homo XIII, 4, 5*). Wo trotzdem starke Aktivität vorhanden ist, da überwiegt in solchem Fall die geistige Kraft über die Brachialgewalt (*Friedrich d. Gr. III, 3*) oder sie erstreckt sich überhaupt zum großen Teil auf das geistige Gebiet (*Wagner Fig. 18; Schopenhauer Fig. 23, 24*).

#### K a u t o n u s s c h w a c h

Hier sind sowohl Jochbeine als auch Kinn zart entwickelt, wie besonders im Kindesalter (*Baby I, 2; Unentschlossen I, 3*) und im Alter selbst (*Tagelöhner XVI, 4*), wo sie auf Fehlen, resp. Schwinden der Durchsetzungsenergie hindeuten. Das weibliche Geschlecht als das „schwache“ oder wenigstens zarte hat allgemein einen schwächeren Kautonus als das männliche (*Vergine IV, 6; Rosl IV, 5*), wo er aber derber ist, wirkt er unweiblich (*Hille Bobbe XI, 6*).

#### Zusammenfassung zum Kautonus

1. Auch die Kaumuskeln sind mimischer Funktionen fähig, obgleich sie von den mimischen Muskeln im engeren Sinne überdeckt werden. Durchsichtiger als sonst ist hier der Zusammenhang zwischen Körperform und Ausdruck.

2. *Starker Kautonus* (Jochbeine kräftig, Unterkiefer vorspringend) deutet auf derbes Zupacken, in verfeinertem Sinn auf Tüchtigkeit und Durchsetzungsfähigkeit.

*Mittlerer Kautonus* (Backenknochen vorspringend, Kinn zurücktretend) verrät entweder mehr Widerstandskraft als Aktivität oder eine hauptsächlich geistige Aktivität.

*Schwacher Kautonus* (Jochbein und Kinn zart) ist verbunden mit dem Verzicht auf materielle Wirkung oder mit Schwäche der Selbstbehauptung.

## 2. Die Geschmackseinstellungen

(Tabelle 18)

Schon bei den Tieren sind die Allesfresser die größten Leckermäuler, und wir haben gehört, wie sehr die gleichzeitige Ausgeprägtheit sowohl der Lippen- wie der Mundwinkel-muskulatur im Dienste der Nahrungsaufnahme mit der Auswahl-fähigkeit auch die Feinheit der Empfindung steigerte; der Empfindlichkeit der Lippen folgte die der Zunge. Diese unterscheidet nur vier Geschmacksempfindungen: salzig, süß, sauer und bitter; aber nur drei davon rufen besondere Ausdrucksbewegungen hervor; das Salzige nicht, denn es ist das eigentliche Lebens-element, aus dem wir alle entsprungen sind und das wir auch stets in uns tragen; das Meerwasser, der Mutterschoß alles Lebens, ist ebenso salzig wie das Blut in unseren Adern. Obwohl nun das eigentliche Geschmacksorgan die nur selten sich zeigende Zunge ist, werden ihre Ausdrucksbewegungen doch deutlich auch an den Lippen sichtbar. Diese Geschmacksempfindungen haben eine ausgesprochene Gefühlsfärbung, wie die Riecheinstellungen der Nase und zwar, in unkomplizierten Fällen, der süße Geschmack einen Lustbezug, der bittere einen Unlustbezug und der saure einen aus Lust und Unlust gemischten; dazu gibt es bei den Riecheinstellungen kein Analogon.

Da nun aber die Anzahl der Geschmacksempfindungen unendlich mannigfaltig ist, und sich der Feinschmecker gegen die Annahme einer bloßen Vierzahl sicherlich auflehnen würde, so müssen wir noch einen allgemeinen Geschmacksbezug, den genießerischen Zug des Mundes unterscheiden.

### Der süße Zug

Hiebei wird mit Hilfe der Schneidezahnmuskeln der Mund zu einer kreisrunden Öffnung gespitzt, durch die die Zungenspitze zur Berührung des süßen Gegenstandes hervortreten kann; denn die Geschmackspapillen für das Süße befinden sich hauptsächlich an der Zungenspitze. Dies rührt daher, daß die erste süße Nahrung durch das Saugen an der Mutterbrust einverleibt wird. Die Lustempfindung des süßen Geschmacks zieht auch gern die der Lippen im Kontakt des Saugens mit sich, wobei noch der äußere Lippensaum ein wenig eingezogen wird. Eigentlich ist also der süße Zug erst aus der Saug- und Kußeinstellung an der Mutterbrust entstanden. Er stellt zugleich die volle Zuwendung oder Reizkontaktstellung unter den Geschmackseinstellungen dar.

Gern vergesellschaftet sich der süße Zug mit auch sonst starken Einwärtsspannungen der Lippenmitte, wo er Güte (*Rosl IV, 5*) oder Distanz zu den Leidenschaften anzeigt (*Wagner Fig. 18*); die „süße Leidenschaft“ ist schon eine Mischung (vgl. später die Schmachstellung). Beim Kind ist es gerade die Abwesenheit der Leidenschaft, die ihm den süßen, auch im Verhältnis zu seinem allgemeinen Wachstum kleinen Mund verleiht, und im Mädchenalter wird durch den naiven Zug (*Brink X, 3*) die Kindlichkeit vorgetäuscht, die indessen oft nur dieselbe spielerische Distanz zur Leidenschaft darstellt wie bei Wagner und so zum Inventar der weiblichen Maske gehört.

Wenn wir in eine Zitrone beißen, verziehen wir den Mund und deuten damit schon an, daß uns etwas nicht recht ist; dennoch zwinkern wir mehr oder weniger lachend und beißen weiter zu, ein Beweis, daß doch auch ein Vergnügen dabei sein muß; da haben wir die zwiespältige Einstellung, eine Angriff-Abwehrstellung zugleich, also eine richtige Kontaktstellung nicht nur dem Reizkontakt nach wie beim süßen Geschmack, sondern auch dem Willenskontakt nach; ich leiste geflissentlich Arbeit bei der Bewältigung des sauren Gegenstandes; daraus ergibt sich die symbolische Ausdrucksbedeutung. In den Geschmackseinstellungen sind also — wieder eine neue Kombination — Gefühlseinstellungen mit den drei Bezugswendungen innig gekoppelt; daher auch das Unikum einer gemischten Lust-Unlusteinstellung, die der Blick schon auf beide Augen verteilen müßte.

Beim süßen Zug drückt sich die Lust auch dadurch aus, daß die Mundwinkel leise nach oben gerichtet sind, wodurch ein leichtes Lächeln über den Lippen schwebt. Beim sauren Zug sind sie im allgemeinen seitlich gerichtet, oder auch der eine schwach aufwärts, der andre schwach abwärts; in beidem spricht sich die Gefühlszwiespältigkeit (die Ambivalenz) oder die Gefühlsmischung aus. Diese bringt es auch mit sich, daß die Lippen zwar in der Mitte aufeinandergepreßt sind, um den sauren Gegenstand festzuhalten, an den Seiten jedoch durch Hinaufziehung der Oberlippe etwas geöffnet, gleichsam als wollte doch die Mundflüssigkeit seitlich abfließen; und dies hängt wieder damit zusammen, daß die Geschmackspapillen für das Saure beiderseits an den Zungenrändern gelegen sind.

In der Preßstellung des sauer verzogenen Mundes trifft eine vertikale Einwärtsspannung in der Lippenmitte mit einer schrägen Auswärtsspannung an den Lippenseiten zu-

sammen und mit dieser letzteren tritt der Eckzahnmuskel (*M. caninus*) in den Kreis unsrer Betrachtungen ein. Er findet, etwas gegen die Lippenmitte, schon die beiden natürlichen Aufwölbungen der Oberlippe vor und zieht sie flach auseinander. Man sieht, der saure Zug ist tatsächlich eine kombinierte und antagonistische Mundspannung.

In der Bedeutung des sauren Zuges können wir zwei Abarten unterscheiden, je nachdem, ob der Unlustcharakter des Reizes oder aber seine Bewältigung im Vordergrund steht, je nachdem also ob die Abdeckung des Kontakts mehr nach der negativen oder der positiven Seite geht. Die Abwehrgeste des sauren Mundes überwiegt bei dem unentschlossenen Kinde (*I, 3*), das den sauren Apfel vor sich sieht. Das Lächeln der Verlegenheit Mosers (*XIV, 3*) ist ebenfalls säuerlich gefärbt. Und in „Dreigroschenoper“ (*XI, 4*) grenzt die saure Verziehung des Mundes, die die Verbreiterung der beiden mittleren Oberlippenspitzen trotz der Schminke deutlich zeigt, schon an den schmerzlichen Zug.

Hingegen deutet eine leicht säuerliche Beimischung im positiven Sinne auf Bewältigung von Schwierigkeiten, auf Überwindung und Willenskraft bei Spinoza (*Fig. 25*), aber auch bei unsrem Modell Michaela (*IV, 1, 2*) und bei Lina (*IV, 7*).

### Der bittere Zug

Der bittere Geschmack trägt ursprünglich Unlustcharakter und demgemäß sind beim bitteren Zug die Mundwinkel abwärts gerichtet, die verlängerten Mundfurchen sind vertieft. Die Lippenschweifung zieht sich noch mehr auseinander als beim sauren Mund und vereinfacht sich zu einem Bogen nach unten.

Der bittere Zug ist nicht mit der Unluststellung der herabgezogenen Mundwinkel und der Murrstellung zu verwechseln. Zwar sind wie bei der Murrstellung die Mundwinkel

herabgezogen. Aber der bittere Zug ist eine Komponente der später zu besprechenden Ekelstellung. Wir suchen den bitteren Gegenstand, ursprünglich den Magensaft mit seinem Inhalt, gleichsam herauszuwürgen; entsprechend sind auch die Geschmackspapillen für das Bittere tief unten im Zungenrund. Der Kehlkopf wird hierbei etwas gehoben, der Unterkiefer vorgestreckt und der Mund in der Mitte hinaufgeschoben, ähnlich wie bei der Rumpfstellung, nur geht bei der Bitterkeit der Impuls nicht von der Nase aus, sondern vom Unterkiefer, und es wird primär nicht der Heber der Oberlippe und des Nasenflügels in Tätigkeit gesetzt, sondern der Kinnmuskel (*M. mentalis*). Auch der Ekel flieht vor dem Reiz, aber nicht durch Sichverschließen, sondern durch Ausstoßung des Reizgegenstands. Insofern also stellt der bittere Zug die verhängte Geschmackseinstellung dar.

Von der Unlust- und Murrstellung nun ist der bittere Zug dadurch unterschieden, daß bei jener die Ekelstellung fehlt, wie etwa ein Vergleich der *Ecce Homo*-Bilder (*XIII, 4, 5*) mit denen von Nansen (*XII, 4*) oder Byron (*Fig. 14*) lehrt, wo der bittere Zug viel ausgeprägter ist. Bei der Unluststellung sind zwar die Mundwinkel heruntergezogen, allein die Mundmitte ist nicht hinaufgeschoben, daher fehlt jene eckige Aufbauchung der Lippen wie bei der Bitterkeit.

Da nun beim Menschen auch Saures und Bitteres zum Wohlgeschmack werden kann, bestimmt sich nach der Größe der Mundöffnung bei den Geschmackseinstellungen und der Lage der Geschmackspapillen auf der Zunge sogar die Form und Größe unsrer Trinkgläser: wir nippen süßen Likör aus zierlichen „Stamperln“, trinken angenehm säuerlichen Wein aus größeren Gläsern, schlürfen würzig bitteres Bier aus tiefen Krügen.

Nun zur Ausdrucksdeutung! Die ursprüngliche Übelkeitsbedeutung zeigt der bittere Zug auf der gequälten Maske des Pastillenmannes (*Fig. 12*). Zum Ekel vor dem Leben wird der

Ausdruck bei Byron (*Fig. 14*). Bei der Frau vom Piz Palü (*XI, 2*) mischt sich Abscheu in das Grauen. Die Bitterkeit der Enttäuschung wird daraus bei Nansen (*XII, 4*), die des Leidenskelchs im tiefsten Sinne beim Christkind und den Engeln der Sixtinischen Madonna (*Tafel V*).

#### Der genießerische Zug

Wenn wir den Mund Goethes auf der Kreidezeichnung Burys von 1800 (*II, 3*) betrachten, erkennen wir, daß die bisher gegebene Einteilung der Geschmackszüge viel zu armselig ist. Goethe hat auf diesem Bild einen feinschmeckerischen Mund, von dessen Ausdruck man kaum sagen kann, er sei bloß ein Gemisch von süß, sauer und bitter. Dieser Mund hat eben alles Mögliche verkostet, auch Brennendes, Beizendes etc. und sich auch dagegen nicht rein empfangend, sondern reaktiv verhalten.

Allerdings handelt es sich nun nicht mehr um reine Geschmacksempfindungen. Allein das, was wir den Geschmack etwa eines Bratens oder auch des Weines nennen, ist in Wirklichkeit eine höchst komplexe Wahrnehmung, zunächst aus den vier Grundgeschmacksempfindungen, dann aber aus allen möglichen Geruchswahrnehmungen (wer wüßte nicht, daß einem bei Schnupfen auch keine Speise schmeckt!), Tastempfindungen (fest, flüssig, mürbe), Temperaturempfindungen, Schmerzempfindungen (eben brennend, beißend), gemischt.

Worin besteht nun der genießerische Zug? Der Schmecker kostet und ißt, es mundet ihm wohl, er sagt „ah!“, Lustempfindungen lassen ihn den Mund aufreißen, die Augen zukneifen, die Lippen ablecken, sie schmatzend aufeinanderpressen und wieder öffnen wie beim primitiven Essen überhaupt (*Knopp Fig. 32*). Die affektive Betonung fügt noch den schmach tenden Ausdruck hinzu (*Titze-Tante XI, 7*). Und der kultivierte Gourmand verhält sich schließlich, wenn auch

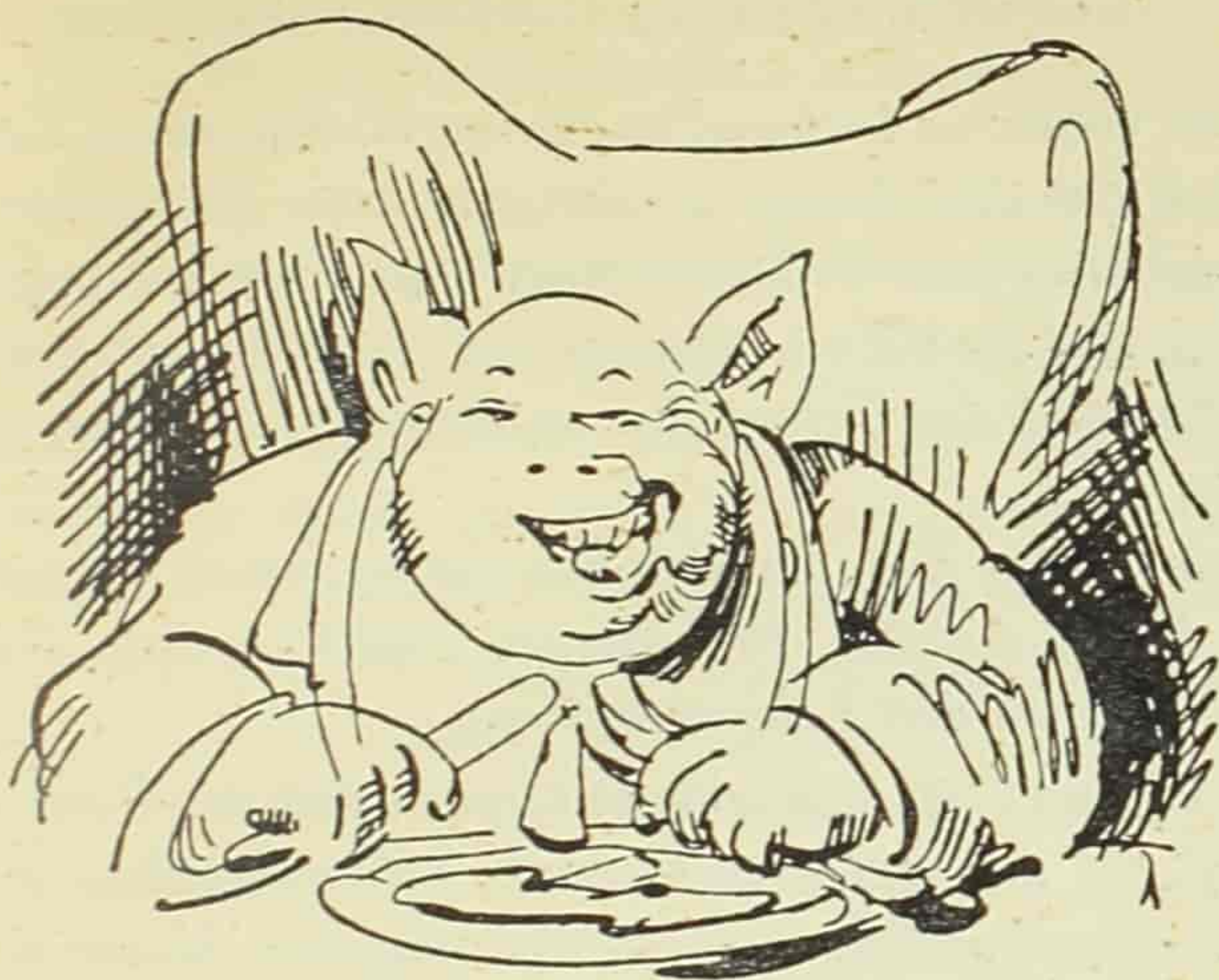
diskreter, doch nicht anders als der Wilde, der eine Schenkelkeule seines Feindes verzehrt.

Veränderte und veränderliche Formen sind wieder die Folge der feinen und häufigen Durcharbeitung von Kleinformen durch jene mannigfaltigen Bewegungen. Gewöhnlich fällt die Unterlippe breit und glänzend ab und ist schön flächig nach außen gewölbt (*Schwarzer Arbeitsloser XVI, 2; Chevalier XIV, 4*). Oft sind auch süße, saure und bittere Einstellungen angedeutet, daher ist eine starke Beweglichkeit oder wenigstens Leichtigkeit in allen Teilen der Lippen vorhanden.

In primitiven Fällen deutet das Geschmacksgemisch, besonders bei roher Lippenform, tatsächlich auf Eßlust, Genußsucht und Sinnlichkeit (*Al Capone XVI, 8; rassenmäßig bei Negern, Schwarzer Arbeitsloser XVI, 2; Hille Bobbe XI, 6*), in einiger Verfeinerung jedoch auf Feinschmeckerei (*Chevalier XIV, 4; Toni van Eyck X, 7*). Auch der „Arbeiterkopf“ (*XII, 7*) weiß trotz Mühe und Plage dem Leben seine guten Seiten abzugewinnen und Baldwins Mund kündigt keine Kasteiung (*XIV, 5*). Bei höchst edel geformten Lippen (vgl. bei der Schmachstellung) wird allerdings auch hier die Bedeutung eine wertsymbolische: das Geschmacksgemisch etwa bei Bach (*VI, 4*) und Lessing (*VIII, 2*) deutet auf „Geschmack“ im ästhetisch geistigen Sinne. Hält man die reflektierenden Augen Lessings (vgl. Augen, Linseneinstellung) mit seinem geschmackvollen Munde zusammen, so hat man schon einen Grundzug seiner Wesensart: Reflexion über den Geschmack.

Hier ein Wort über den Mund Goethes! Von besonderem Reiz im Gegensatz zu seiner fast stetigen Augeneinstellung (vgl. Augachsenkonvergenz) ist der eigentlich sein ganzes Leben hindurch sich fortsetzende Wechsel der Mundeinstellung. Vor allem ist dies bei den Geschmackseinstellungen auffällig. In der Jugend (*Porträt von Kraus II, 1*) verrät ein süßer Zug die Liebesnatur des Dichters. Sehr schnell stei-





Und jedesmal spricht Knopp vergnüglich:  
Der Pfannekuchen schmeckt vorzüglich!

32. Herr Knopp als Esser  
(Von Wilhelm Busch)

gert sich der Ausdruck zu dem reichen feinschmeckerischen Zug des den Lebensgenuß Auskostenden (*Zeichnung von Bury II, 3*), um sich später wieder auf bemerkenswerte Weise zu entmischen. Ein saurer Zug auf dem Gemälde von Kügelgen (*II, 4*) spricht schon von der Kehrseite des Genusses, von Übersättigung, allerdings auch von Überwindung, und die schmerzlich weise Entsagung auf dem Stielerbild (*II, 5*) hat einen bitteren Zug. Daß es dennoch keine tiefe Verbitterung ist, darüber beruhigen uns neben den von Gefühlswertungen überhaupt sich möglichst abkehrenden, daher weit seitlich verlaufenden Lippen („Was soll all der Schmerz und Lust?“) wie eh und je die vollen, offenen Augen, treu, wenn auch nicht der realen Außenwelt, so doch den reinen Ideen, die Goethe aus ihr gestaltet hat.

## Zusammenfassung zu den Geschmackseinstellungen

1. Die Geschmackseinstellungen verbinden einen Gefühlsbezug mit den drei Bezugsvendungen, daher gibt es hier auch eine gemischte Lust-Unluststellung. Und zwar entspricht der süße Zug der lustbetont offenen, der saure der gemischt abgedeckten und der bittere der unlustbetont verhängten Einstellung.

2. Beim süßen Zug, der sich von der Saugstellung herleitet, ist der Mund gespitzt. Er bedeutet kindliche Lust, Naivität und Distanz zu den Leidenschaften.

3. Der saure Zug, in stärkeren Graden sich der Peinstellung nähernd, ist gekennzeichnet durch Seitwärtsziehen der geöffneten Mundwinkel, dagegen Pressung der Mundmitte. In seiner Bedeutung schwankt er zwischen positiver Überwindung und Willenskraft und negativer Abwehr.

4. Beim bitteren Zug ist die Mundmitte hinaufgeschoben, wodurch die Mundwinkel relativ gesenkt erscheinen. Dadurch unterscheidet er sich vom bloßen Unlustbezug, bei dem umgekehrt die Mundmitte ihren Platz behält, während die Mundwinkel herabgezogen werden. Auch vom sauren Zug ist der bittere, der sich von der Ekelstellung herleitet, gut zu unterscheiden. Seine Bedeutung ist Ekel und die Bitterkeit des Leidens im moralischen Sinn.

5. Außer den drei eigentlichen Geschmackseinstellungen — denn das Salzige bringt keinen spezifischen Ausdruck hervor — gibt es noch das Geschmacksgemisch eines feinschmeckerischen Zugs, das darauf beruht, daß unsre Geschmackswahrnehmungen sehr eng mit Geruchs-, Tast-, Temperatur- und Schmerzempfindungen in einem unlösbaren Komplex vereinigt sind. Dieser Zug ist erkennbar an einer reichen Durcharbeitung der Kleinformen durch die vielen Bewegungen beim lustbetonten Essen, besonders der breit abfallenden, glänzenden Unterlippe. Die Bedeutung ist in primitiven For-

*men Eßlust und Genußlust im allgemeinen, in kultivierteren Feinschmeckerei, im höchsten Sinn ästhetischer Geschmack.*

### 3. Mundeinstellungen der Reizeinverleibung

Als Reiz ist hier ursprünglich immer die Nahrung zu verstehen und so kommen wir nicht um die Wahrheit herum, daß der Mund doch „hauptsächlich zum Essen“ dient. Außer den uns schon bekannten Kau- und Beißeinstellungen, aber auch der Mundwinkelmimik mit ihrer Angriffstendenz, dem süßen und dem feinschmeckerischen Zug unter den Geschmackseinstellungen gehören hierher noch einige Einstellungen der Lippen zur Aufnahme flüssiger und dann auch fester Nahrung, natürlich mit nachfolgenden symbolisch übertragenen Bedeutungen. Sie lassen sich sämtlich von der ursprünglichsten Mundeinstellung zur Reizeinverleibung, der Saugstellung, ableiten.

#### Die Saugstellung (Tabelle 15)

Das Saugen ist eigentlich eine Bewegung mit mehreren aufeinanderfolgenden Phasen. Zuerst wird der Mund rüssel förmig vorgestreckt zur Ergreifung eines Gegenstandes, also ursprünglich der Brustwarze, sie wird umklammert durch Zusammenziehung des Mundes in seinem inneren, aber nicht in seinem Randteil, der vielmehr ausgestülpt bleibt zum innigen, lustbetonten Kontakt mit der Saugfläche.

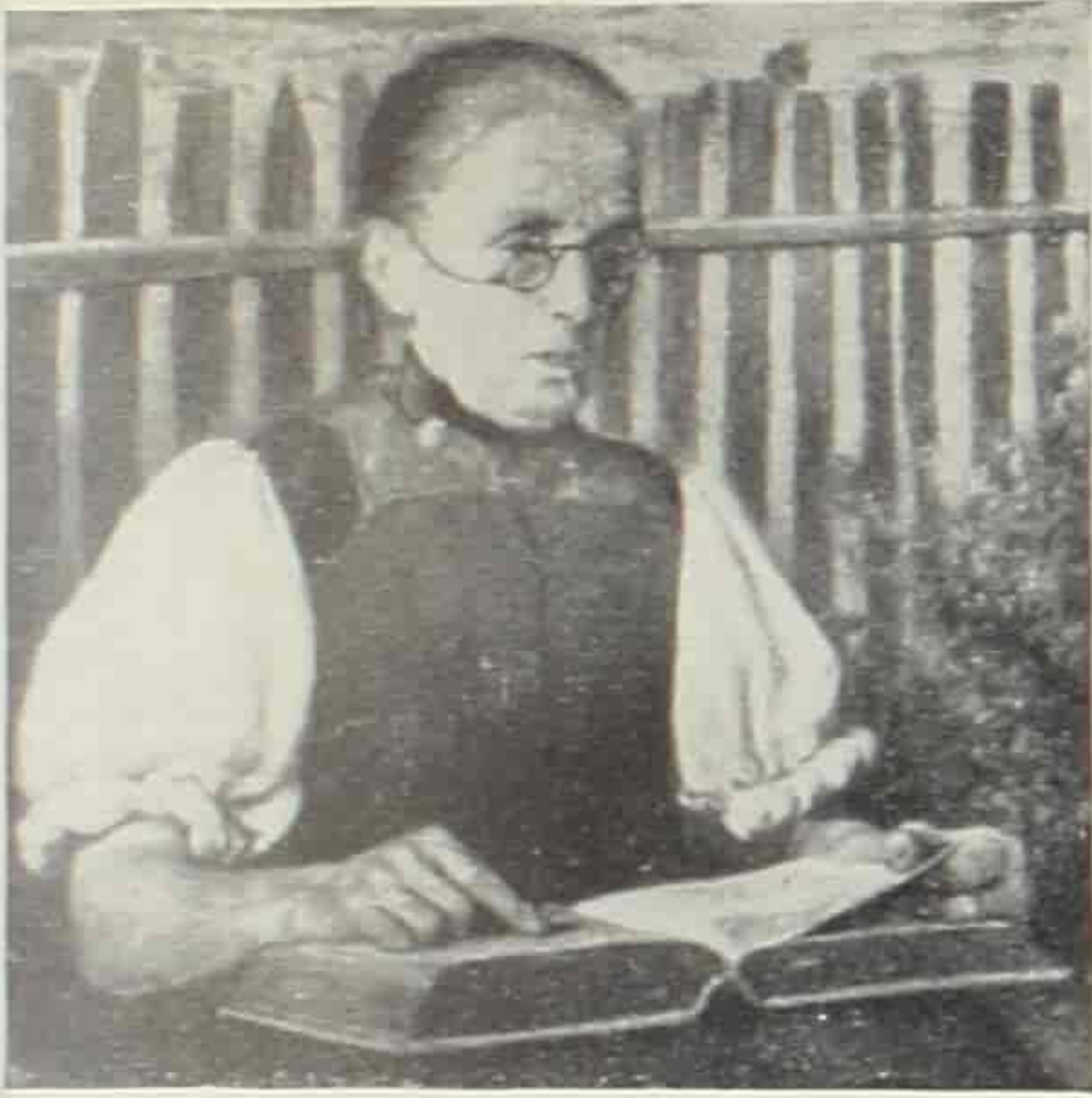
Das Saugen an sich ist neutral. In seiner lustbetonten Form des Saugens an der Mutterbrust aber sind zweierlei lustvolle Einstellungen damit verbunden: der sinnlich gefärbte Tastkontakt der Lippen und der süße Geschmackszug, die also beide eigentlich als später entmischte Komponenten des Saugausdrucks an der Mutterbrust zu erklären sind. Und in dieser Form geht die Saugstellung fast gleichartig in die spä-

tere Kußstellung (*Mathilde IV, 9*) über, nur daß hier die Lustbefriedigung durch das Fehlen des materiellen Fluidums auf einen Umweg gedrängt wird und sich leicht mit der halb unlustvoll gefärbten Komponente des Schmachtens verbindet (*Rich. Tauber XIV, 2*). Sehr nahe kommt oft der süße Zug des Mundes der Kußstellung bei jungen, blühenden Frauen (*Brink X, 3*), wenn auch in der Ruhestellung naturgemäß der Mund etwas breiter sein muß (*Greta Garbo in „Wilde Orchideen“ X, 1*, trotz der Schminke), besonders wenn sich der an sich breitere, feinschmeckerische Zug damit vermischt (*van Eyck X, 7*): der Tonus, die Spannungstendenz bleibt doch immer da; und in der Ruhestellung der Physiognomie sind ja die meisten Ausdrucksspannungen auf ihren Tonus reduziert und an diesem allein erkennbar. Sogar an Heiligenbildern ist in sublimierter Form die süße Kußstellung oft nicht zu übersehen, besonders im Dienste verzückter Marienerotik (*Heil. Barbara auf dem Bilde der Sixtinischen Madonna, Tafel V*); von den einwärtsschmelzenden süßen Lippen der Vergine von Luini (*IV, 6*) wurde schon gesprochen. — In Karikaturen des Küssens wird umgekehrt oft der Vorbereitungsakt der Saugstellung, das rüsselförmige Vorstrecken der Lippen betont (*Hr. und Fr. Knopp Fig. 33*).

#### Der prüfende Zug des Mundes

(Tabelle 16)

Personen, die etwas nachdenklich prüfen, stülpen oft die Lippen rüsselförmig vor, als wollten sie sich damit des Gegenstands bemächtigen (*Der Bedenkliche Fig. 34*). Wir erkennen darin das vorbereitende Ausstrecken beim Saugen. Danach ist die Prüfbewegung zunächst neutral, ohne Gefühlston, die Lippenflächen sind daher nicht zum Kontakt ausgestülpt, sondern zur Bemächtigung eher etwas eingezogen wie eben beim Saugen. Es wurde ja schon von einer besonderen Bemächtigungsfunktion der Lippen bei den



1. Bibelleserin (H. Thoma)



2. Frau vom Piz Palü (L. Riefenstahl)



3. Zwei junge Herzen



4. Dreigroschenoper



5. Alte (Pettenkofen)

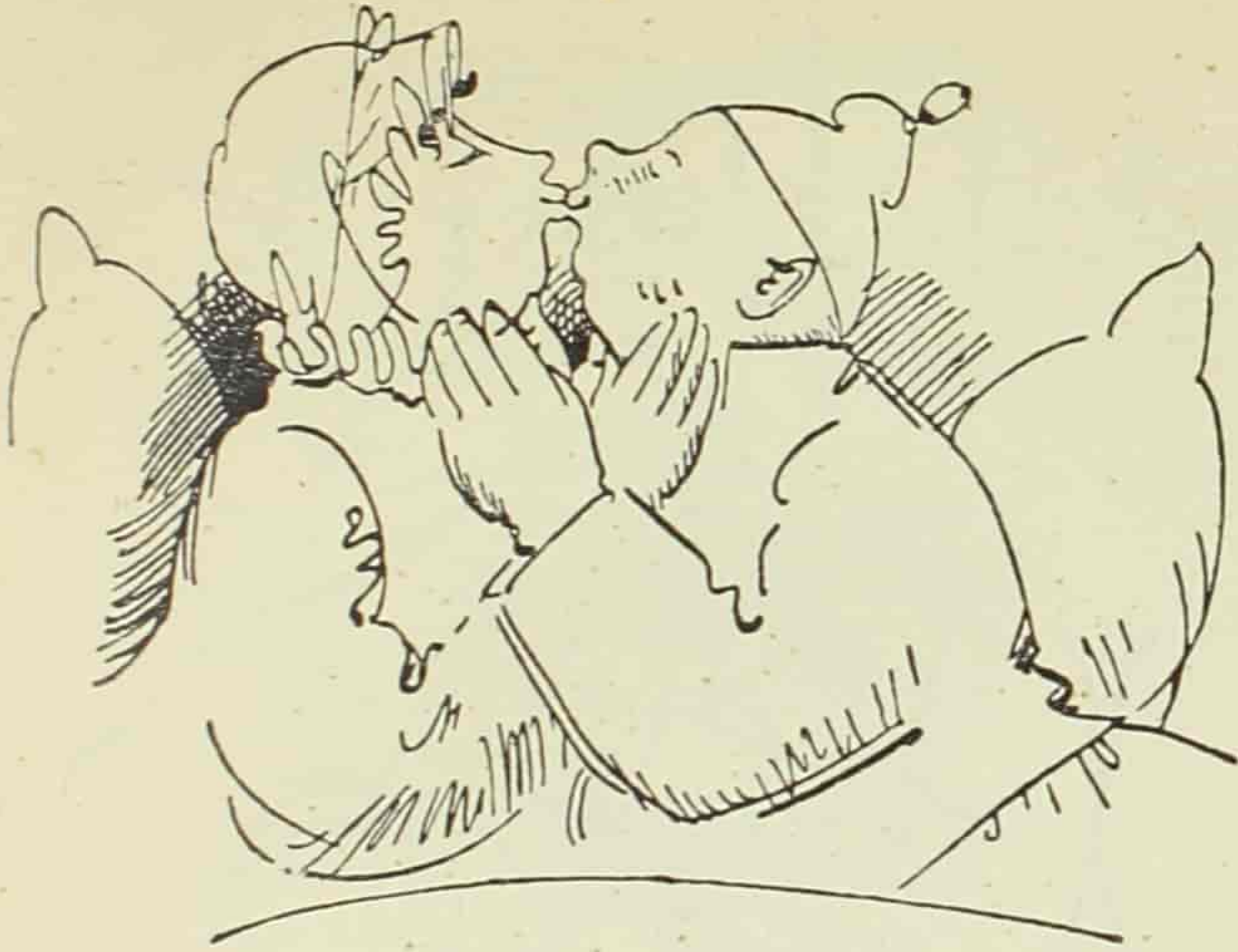


6. Hille Bobbe (F. Hals)



7. Titze-Tante (H. Neumann)





33. Herr und Frau Knopp küssen sich  
(Von Wilhelm Busch)

pflanzenfressenden Tieren im Ausrupfen der Nahrung gesprochen. Diese Rupfstellung der Lippen (*Fig. 35*) ist ebenfalls eine neutrale Fortsetzung der Saugbewegung ins Leben des Erwachsenen mit Anpassung an dessen Lebensbedingungen (*Fußballer XV, 1*). Je weiter in der Rupfstellung der Mund geöffnet wird, desto mehr geht seine Einstellung in die Aufmerksamkeitsstellung des aufgesperrten Mundes über (*Baby I, 2*).

Von der ähnlichen Schmollstellung, bei der ebenfalls die Lippen ausgestülpt sind, unterscheidet sich die Prüfstellung dadurch, daß jene sich ihres Gegenstands nicht bemächtigen, sich vielmehr seiner entledigen will, da sie ja nicht aus der Saugstellung, sondern aus der Ekelstellung entstanden ist, in die freilich das Saugen, wenn es nach vollzogener Sättigung seine Brustwarze fahren läßt, ebenfalls übergehen kann.



### 34. Der Bedenkliche

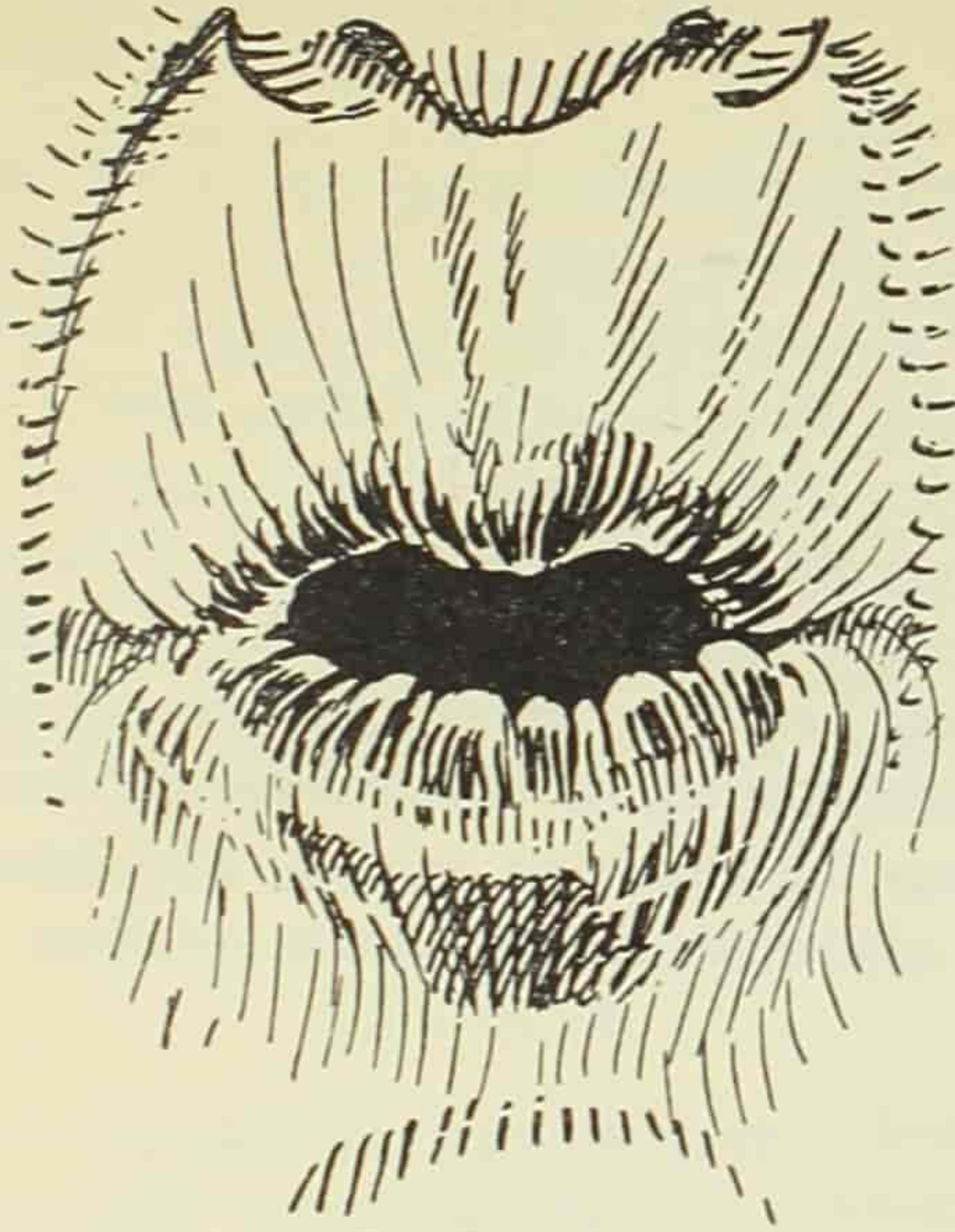
(Harry Liedtke, nach einem Filmphoto)

#### **Zusammenfassung zu den Einverleibungsstellungen des Mundes**

1. Die ursprünglichste Einverleibungsstellung ist die Saugstellung. Nach einer rüsselförmigen Vorstreckung stülpen sich die Lippen zum lustbetonten Tastkontakt aus, um sich nachher zur Saugbewegung einzuziehen. In dieser lustbetonten Form, zu der sich noch der süße Zug gesellt, geht die Saugstellung später in die Kußstellung über.

2. Die Saugstellung kann auch in die Rupfstellung übergehen, aus welcher in symbolischer Gestalt der prüfende Zug des Mundes entsteht. Er unterscheidet sich von der Schmollstellung dadurch, daß diese als ausstoßende Bewegung nicht von der Saug-, sondern von der Ekelstellung abzuleiten ist.





35. Rupfstellung

#### 4. Mundeinstellungen der Reizausstoßung

Auch solche haben wir schon im sauren und bitteren Zug kennen gelernt, wobei wir feststellten, daß der saure Zug mit der Schmerzstellung, der bittere mit der Ekelstellung nahe verwandt sei. Es ist also nicht mehr als billig, daß wir diese zwar komplizierteren, aber biologisch ursprünglicheren Einstellungen selbst kennen lernen.

Können wir die Einverleibungsstellungen als offen zugewendete Kontaktstellungen ansprechen, so sind die Ausstoßungsstellungen solche der Abwehr oder der Flucht. Da der Mund Geschmacksreize vom Körperinneren her faßt, so ist bei der feindseligsten Einstellung die Mundöffnung naturgemäß am größten.

## Die Ekelstellung

(Tabelle 19)

Die Übelkeit des Magens bringt eine Brech- und Würgstellung hervor, bei der zunächst, wie beim bitteren Zug, der Unterkiefer vorgestreckt, die Unterlippe mittels des Kinnmuskels in der Mitte hinaufgeschoben, mittels des Quadratmuskels an den Seiten jedoch herabgezogen wird. Die Oberlippe wird ebenfalls hinaufgeschoben und baucht sich vier-eckig auf, wobei ihr Heber nachhilft. Es stellen also die Rumpfstellung sowie der bittere Zug des Mundes nichts anderes als Komponenten der Ekeleinstellung dar und können biologisch aus ihr abgeleitet werden. Physiognomisch angedeutet sind alle diese Komponenten auf dem Bilde Byrons (*Fig. 14*).

## Die Spuckstellung

(Tabelle 16)

Diese hat mit der Ekelstellung die Öffnungstendenz gemeinsam und auch sie spielt nicht bei der Reizaufnahme, sondern bei der Stoffausscheidung eine Rolle, nur kommt die Ekelstellung durch Würgbewegungen des Magens und der Speiseröhre zustande, deren Inhalt ausgestoßen werden soll, während es sich bei der Spuckstellung bloß um die Ausstoßung des Speichels handelt. Die Spuckstellung kann daher als eine gemilderte und oft ihres Gefühlstons beraubte Ekelstellung angesehen werden. Bei dieser ist deshalb auch der Mund viel breiter und die Lippen sind eindeutig ausgestülpt, während bei der Spuckstellung den Mittelteil der Lippen ein Spannungsantagonismus beherrscht, da die Zunge die Lippen auswärts, die Muskulatur der Lippen diese einwärts zu stülpen sucht.

Symbolisch liegt nicht selten eine gewisse Angriffstendenz und auch ein Gefühlston der Verachtung in der Spuckstellung. Man identifiziert den Gegner mit dem ekelerregen-

den Brech- oder Spuckreiz und speit ihn an oder spuckt wenigstens vor ihm aus. Daher gesellen sich zur Spuckstellung oft sonstige Zeichen distanzierender Verhängtheit (*Hofarzt Franz' I. XII, 2*). Auch von allem Gefühlston entblößt und hierin dem prüfenden Zug ähnlich, tritt der Angriffssinn der Spuckstellung mit anderen Merkmalen der Einleitung des Angriffs (*Schmeling XII, 8*) zusammen, wie ja derbe Leute, bevor sie eine Arbeit angehen, sich in die Hände spucken. — Eine moralisierende Tendenz und daher Verachtung gegen alles Unziemliche drückt sich oft in einer Art Spuckstellung bei sittenstrengen Männern und Frauen aus (*Bibelleserin XI, 1*).

### Die Schmollstellung

(Tabelle 16)

Hiebei sind die Lippen ausgestülpt und hängen vor, was man wie den prüfenden Zug im Profil besser beobachten kann als en face. Wie dieser aber eine Vorbereitung zum Saugen, so deutet jene dessen Schlußakt, das Fahrenlassen der Brustwarze, an und ist insofern mit der Spuckstellung verwandt. Man läßt fahren, was man nicht mehr mag — oder was man nicht halten kann; das erstere stellt eine feindselige Einstellung dar, die in der gleich zu besprechenden Trotz- und Verachtungsstellung beibehalten wird, das letztere eine Versagung, ähnlich wie die „lange Nase“, wie wir sie bei der Schmollstellung oft finden. Sie ist somit durch eine deutliche Gefühlsfärbung der Unlust charakterisiert (*Garbo als Königin Christine X, 2*). In geringeren Graden drückt die Schmollstellung, das Mäulchen, leidensvolle Bekümmernis aus (*Michaela IV, 3; Christkind und Engel der Sixtinischen Madonna, Tafel V*). Physiognomisch deuten vorgestülpte Lippen überhaupt auf einen Gefühlsmenschen, der nicht hart genug ist, zu behaupten, was er besitzt, und der, in seinem Schmollwinkel verharrend, im Lebenskampf anderen den

Vorrang läßt, mit einem Wort, nicht auf den Erfolgsmenschen. Schuberts Lippen deuten einen solchen Stimmungsmenschen an (*VI, 9, Fig. 36*), obwohl hinwieder die von vorn wie im Profil sichtbaren senkrechten Mundfalten diesen Zug Lügen zu strafen scheinen. Seine künstlerisch überwundene lebenstragische Zwiespältigkeit kommt hierin ebenso zum Ausdruck wie auch sonst in der von antagonistischen Spannungen erfüllten Physiognomie, in der sich gleichsam alles gegeneinanderdrängt. — Auf greisenhafte Willensschwäche deutet die hängende Schmolllippe bei dem alten Tagelöhner (*XVI, 4*). — Hingegen ist die Schmollstellung bei dem Mörder Kürten (*XVI, 7*) ein gefährlicheres Anzeichen von Resentiment und Feindschaft gegen das Leben; hier nähert sie sich der Trotz- und Verachtungsstellung.

#### Die Trotz- und Verachtungsstellung (Tabelle 17)

Hier sind die Lippen noch stärker ausgestülpt, aber nicht hängend, sondern geflissentlich vorgeschoben oder wenigstens mit diesem Tonus begabt, der dann also gleichsam eine Angriffszange in der Richtung nach vorn bildet. Wir lernen aus diesen Stellungen etwas ganz Neues: eine Mimik in der Profildimension (*Fig. 37*), die sonst sehr sparsam ist; denn wie jeder weiß, ist die Stirnhaltung unendlich ausdrucksvoller als die Profilhaltung, in der freilich wieder gewisse Körperformen, eben die Profillinie, stärker zur Geltung kommen.

Und nun erinnern wir uns, daß ja das Saugen ebenfalls in derselben Dimension von vorn nach hinten mit der vorhin erwähnten, daraus ableitbaren Rupfstellung (dem prüfenden Zug) vor sich geht; im Saugen selbst wird die Angriffszange zur sympathischen Zuwendung, wie die Angriffszange des offenen Auges oder auch die des Lachens. Wir sehen, wie die Analogien verteilt sind: Murr-, Fletsch- und Lachto-



36. Schubert  
(Von Plachy)

nus verhalten sich zu einander wie Schmollen, Trotzen, Küssen. Jedenfalls wissen wir nun, woher der Kuß seine leidenschaftliche Kraft nimmt: aus der Profildimension von Mund zu Mund.

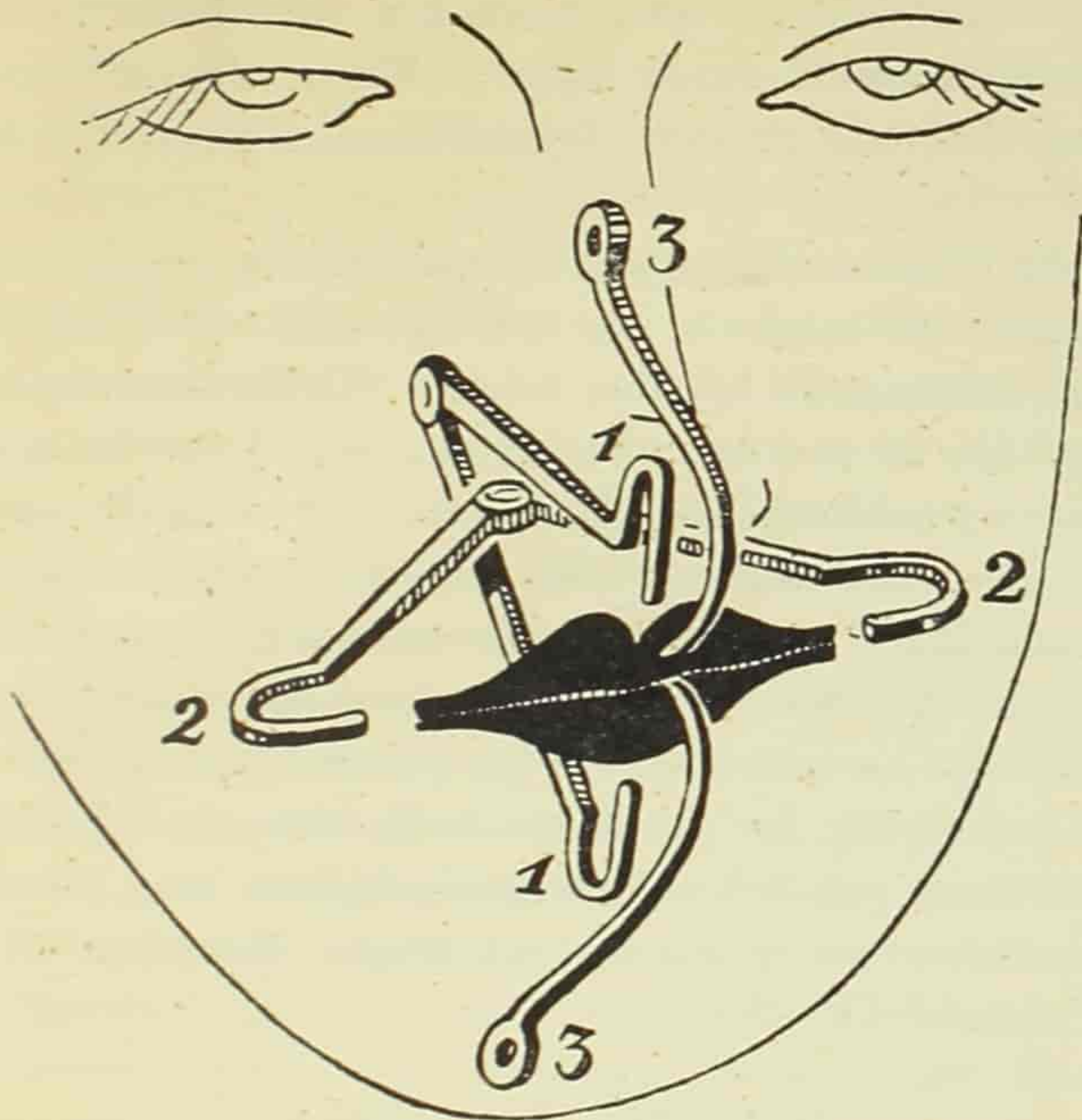
Die Trotz- und Verachtungsstellung ist der Spuckstellung noch mehr angenähert, nämlich noch spannungsgeladener als die Schmollstellung, nur ergibt sie sich wie diese ohne Mithilfe der Zunge. Zugleich wird sie mit dem Affekt der Ekelstellung geladen, mit der sie ja verwandt ist, und es sind auch die Lippen dabei mehr oder weniger hinaufgeschoben. Stellen wir uns nun vor, daß man von dieser Lippenstellung wirklich zum Ausspucken übergeht, so wird zuerst die Oberlippe aufgeworfen sein und erst abschließend die Unterlippe vorgeschoben werden. Daher hat in diesem Zusam-

menhang die Oberlippe mehr Abwehr-, die Unterlippe mehr Angriffswert; jene bedeutet mehr den Trotz, diese mehr die Verachtung. Wir sprechen ja auch von einer trotzig aufgeworfenen Oberlippe und einer verächtlich vorgeschobenen Unterlippe (*Tabelle 17*).

Die Abweisung ist jedenfalls deutlich bei Spinoza (*Fig. 25*). In das Shakespeare-Bild (*II, 9*) bringt sie einen Zug, der ebensowenig zu Shakespeare paßt wie der übrige Ausdruck. Eine gefährliche Note enthält die Stellung bei Kürten (*XVI, 7*) und auch bei Napoleon (*III, 1*). Mehr auf idealistische Selbstbehauptung ist sie jedoch bei dem Maler Karl Motz (*XIV, 9*) gerichtet und auch die Oberlippe unsres Straßenkehrers (*XVI, 3*) verrät etwas von seinem idealistischen Trotz.

#### Die Schmerzstellung (Tabelle 19)

Hier allerdings ergibt sich gegenüber der Ekelstellung und den ihr verwandten Einstellungen ein völlig verändertes Bild. Trat dort hauptsächlich die Mundmitte, der Heber der Oberlippe, der aufwärtsziehende Kinn- und der abwärtsziehende Quadratmuskel in Aktion, so handelt es sich jetzt vor allem um die Mundwinkel: im Schmerz (*Großes Leid I, 4; Laokoon Fig. 17*) reißen wir, schreiend oder weinend, den Mund auf (was gewisse Halsmuskeln bewirken) und verziehen ihn peinvoll, wobei als Werkzeug der in der seitlichen Oberlippenhälfte, aber doch nicht ganz am Ende angreifende Eckzahnmuskel (*M. caninus*) fungiert und am Mundwinkel direkt der Dreiecksmuskel (*M. triangularis*) die Unluststellung schafft. Das Wesentliche ist hierbei die Tätigkeit des Eckzahnmuskels und die schmerzliche Verziehung schräg seitlich aufwärts, eine Einstellung, die wir vom sauren Zug des Mundes her kennen, der sich uns damit als Abkömmling der Schmerzstellung zu erkennen gibt. Bei höheren Graden des Schmerzes nimmt übrigens das ganze Gesicht teil. Die Wangen wer-



### 37. Die drei Zangen des Mundes

1. Kieferzange; 2. Mundwinkelzange; 3. Lippenzange

den aufgefaltet bis in die Augengegend, die Nasenlippenfalte vertieft sich, aber nicht wie beim Lachen im unteren, sondern im oberen Teil (*Nietzsche IX, 3*), die Krähenfüßchen werden steiler, die Falte unter dem Auge tiefer, weil sich alles näher der Nase, die sich dabei verkürzt, abspielt als beim mehr seitlichen Lachen.

Die Schmerzeinstellung ist mit jener starken, unwillkürlichen Außenspannung verbunden, deren unharmonische Formen wir schon vom aufgerissenen Auge her kennen, sie ist zugleich ein Zeichen übermäßiger Affektladung; in der Tat wird bis auf die Gebäröffnung keine Körperöffnung so weit im Schmerz aufgerissen wie der Mund. Weil der Mund beim

Schreien zugleich den von innen her wirkenden Schmerzreiz abführt und dadurch lindert, zählen wir die Schmerzstellung ebenfalls zu den Ausstoßungsstellungen des Mundes.

Da die Schmerzeinstellung Zweckhandlung zur Linderung und Ausdruck zugleich ist, erübrigt sich die Frage nach ihrer Bedeutung. In leichten Graden (*Dreigroschenoper XI, 4; Liszt IX, 2*) und bei physiognomischer Dauerhaltung ist der Mund geschlossen und die Verzerrung ist an der verbreiterten Lippenschweifung, der Nasenlippenfalte und der Spannung im Wangengelände zu erkennen. Bemerkenswert ist jedoch eine übertragene Bedeutung der Schmerz- oder Peinstellung: sie tritt auch ein bei jedem Übermaß von Reiz oder Anstrengung, bei peinlicher Aufmerksamkeit, peinlicher Beobachtung, peinlicher Gewissenhaftigkeit und ist daher ein Abzeichen vieler angestrengt tätiger Menschen (*Weber am Webstuhl XV, 3*).

#### Die Sprechstellung

Es mag zunächst wundernehmen, die Sprechstellung in einem Atem mit Ausdrucksformen wie Ekel-, Spuck- und Schmerzstellung nennen zu hören, — obwohl manche Menschen beim Sprechen spucken. Allein Sprechen und Schreien in einem Atem geschieht ja tatsächlich, und auf dem Umweg über mancherlei Interjektionen der Lust, aber auch des Abscheus und Schmerzes mögen sich Lautäußerungen des werdenden Menschen, sich ihrer Gefühlsbetonung allmählich entledigend, zu den neutralen Wort- und Satzformen als Träger symbolischer Begriffe aufgeschwungen haben, wie wir es ja täglich auch am lernenden Kleinkind erleben. Jedenfalls vollzieht sich die Bildung aller Vokale und Konsonanten unsrer Kultursprachen (afrikanische Naturvölker bringen bekanntlich manche Sprachlaute auch durch Einziehen der Atemluft hervor) unter Ausstoßungsbewegungen, wenn auch hier kein



fester oder flüssiger Inhalt, sondern eben Luft und Schall ausgestoßen wird wie beim Schmerz und nicht selten mit dessen Affektladung. Es gibt ja neben dem Spucken auch ein ausdrucksvolles Blasen, Pfeifen und Singen, wobei in ganz bestimmten Mundstellungen ebenfalls Luft ausgestoßen wird.

Jeder Vokal und jeder Konsonant hat, sofern er nicht zu tief hinten im Munde gebildet wird, seine ganz bestimmte Mundstellung und Lippenform, an denen er bekanntlich von Taubstummen abgelesen werden kann. Nun hinterlassen diese flüchtigen Bewegungen jede für sich sicherlich keine dauernden Spuren, allein in ihrer Gesamtheit ergeben sie doch das charakteristische Bild des sprechenden Mundes, der als solcher erkennbar ist; bei der lesenden Frau von H. Thoma (XI, 1) sind Sprech- und Spuckstellung (vgl. diese) tatsächlich vereinigt. Kein größeres Lob gibt es für ein Gemälde oder eine Photographie, als wenn man ihnen nachsagt, sie seien zum Sprechen ähnlich; denn die fruchtbaren Momente dieser so überaus feinen und flüchtigen Bewegungen sind am schwersten zu erhaschen.

In ihrer Kompliziertheit und Mannigfaltigkeit der Feineinstellungen sind die Sprechbewegungen, wenn auch auf einer höheren Stufe, mit den vielfachen Bewegungen des mit Appetit essenden Mundes zu vergleichen und spielen daher auf der Seite der Ausstoßungsbewegungen eine ähnliche Rolle wie der feinschmeckerische Zug auf der Seite der Einverleibungsbewegungen. Und sicherlich haben sie durch ihre unablässige Durcharbeitung der Kleinformen des Mundes ebenso wie jener, aber auf eine feinere und geistigere Weise, geholfen, die Beweglichkeit des Mundes unendlich zu erhöhen und ihm seine menschliche Gestalt zu verleihen.

**Zusammenfassung zu den Ausstoßungsstellungen des Mundes**

*1. Wie die Einverleibungsstellungen aus der Eß- und Saugstellung ableitbare Kontaktstellungen, so sind die Aus-*

stoßungsstellungen Abwehr- oder Fluchtstellungen. Wir können sie alle aus den Grundeinstellungen der Ekel- und der Schmerzstellung herleiten.

2. Die Ekelstellung, aus der Übelkeit des Magens geboren, vereinigt unter anderen die Symptome des bitteren Zuges und der Rümpfstellung, die demnach beide als Komponenten der Ekelstellung gedeutet werden können.

3. Die Spuckstellung ist eine gemilderte Ekelstellung, bei welcher nicht Mageninhalt, sondern Speichel entleert wird. In symbolischer Übertragung ist sie ein Ausdruck der Verachtung; in neutraler Form begleitet sie wohl auch das jähe Einsetzen irgend einer Handlung.

4. Die Schmollstellung ist eine verhängte Einstellung der vorgestülpten Lippen, entwicklungsgeschichtlich hervorgegangen aus dem Fahrenlassen der Brustwarze. Ihre Bedeutung ist eine untätige, aber grollende Haltung nach der Versagung, Mangel an Selbstbehauptung und Erfolgsvermögen.

5. Die Trotz- und Verachtungsstellung vereinigt die Schmollstellung mit der nach vorn gerichteten Angriffszange der Rupfstellung, als unmittelbare Bewegungsphase vor dem Ausspucken, jedoch ohne Mithilfe der Zunge. Hierbei betont die aufgeworfene Oberlippe mehr den Trotz, die vorgeschobene Unterlippe mehr die Verachtung.

6. Kuß-, Trotz- und Schmollstellung bilden affektgeladene Angriffsstellungen nach den drei Bezugsvendungen in der Profildimension und entsprechen einander wie Lach-, Fletsch- und Murrstellung.

7. Die Schmerzstellung, der Schmerzabfuhr dienend, entsteht durch eine starke unwillkürliche Außenspannung, die den Mund aufzureißen trachtet und hauptsächlich die Oberlippe durch den Eckzahnmuskel schräg aufwärts verzieht. Wenn Widerstandstendenzen den Schmerz zu verdrängen statt abzuführen suchen, bleibt der Mund möglichst geschlos-

sen und öffnet sich höchstens in den Seitenteilen. Hiedurch entsteht die antagonistische Spannung des sauren Zuges mit seiner negativen Abgedecktheit. Die Schmerzstellung kann in übertragenem Sinne peinliche Anstrengung oder Aufmerksamkeit bedeuten.

8. Auch die Sprechstellung kann als Ausstoßungsstellung gelten, nur sind hier die Ausdrucksbewegungen so fein und kompliziert, daß sie hauptsächlich im Kleingelände des Mundes ihre Veränderungen hinterlassen. Hierbei spielt die Sprechstellung unter den Ausstoßungsstellungen eine ähnliche Rolle wie der feinschmeckerische Zug unter den Einverleibungsstellungen und hat wie dieser, wenn auch auf geistigerer Stufe, geholfen, dem Menschenmunde seine heutige Gestalt zu verleihen.

## 5. Die Schmachstellung

(Tabelle 20)

Da wir schon bis jetzt, die Ausdrucksspannungen des Mundes verfolgend, auf immer kompliziertere gestoßen sind, von denen die einfacheren biologisch ableitbar sind, so wird es uns nicht überraschen, daß es darüber hinaus eine fast unerschöpfliche Fülle von Verbindungen der angeführten Ausdruckszüge gibt (*Lachen oder Weinen? Fig. 39*).

Als vor allem wichtig und formbestimmend für die Schönheit des menschlichen Mundes hat sich eine Kombination der Kuß- und Schmerzstellung im Verein mit den drei Mundwinkeleinstellungen ergeben, welche wir als Schmachstellung bezeichnen können. Schon diese Aufzählung der Komponenten deutet auf ziemlich starke Spannungen in den Lippen hin: die Kußstellung involviert ein Zusammenziehen des Mundes mit Saugspannung in der Profilrichtung, die Schmerzstellung zieht schräg seitwärts nach oben und außer-

dem sollen auch noch die Mundwinkel zu ihrem Rechte kommen.

Schon beim Kuß wurde erwähnt, daß ihm, nach dem Verlust seines ersten Objekts, der Mutterbrust, der Umweg der Übertragung seines Kontakts auf andre Gegenstände eine Unlustkomponente beigegeben hat, die wir eben nun in der Schmerzstellung erkennen. Sehnsucht, Schmachten pflanzt die Saugenergie in geschwungener Welle seitlich fort, treibt sie gleichsam auf die Suche nach einem Objekt in den Angriffsrichtungen der Mundwinkel. Wenigstens in der Vorstellung erfaßt sie es dort, und je nachdem, ob sie Hoffnung, Ungewißheit oder Versagung findet, bestimmt sich die Richtung der Mundwinkel nach oben, nach der Seite oder nach unten: nach oben in Schwärmerei (*Duse X, 6; Martha Eggerth X, 5; Richard Tauber XIV, 2*), nach der Seite in Sehnsucht (*Liszt IX, 2*), nach unten in Wehmut (*Ecce Homo XIII, 4, 5*).

Bei Unverheirateten hält sich der schmachtende Zug sehr lange (*Titze-Tante XI, 7*), während er sonst mit der Ehe zu vergehen pflegt (*Hille Bobbe XI, 6*). Man weiß ja, daß man oft einer Frau ansehen kann, ob sie verheiratet ist oder nicht; eines der verlässlichsten Erkennungszeichen ist da ein, wenn auch noch so feiner, Schimmer des schmachtenden Zugs als Merkmal der noch erwarteten Triebbefriedigung.

Wer nun weiß, wie dicht im Leben neben die Liebe das Leid gestellt ist und bedenkt, welche außerordentliche Rolle die Liebe im Leben zumal des Weibes spielt, der wird den Anteil begreifen, den der schmachtende Zug an der Formung der weiblichen Maske errungen hat; einen so bedeutenden, daß dieser Zug wie alle anderen der Kontakthemmung sein negatives Vorzeichen in ein positives verwandelt und nun als Reiz und Würze dient, um gerade die Übersättigung zu verhüten und das Ziel, immer wieder erreichbar, doch immer wieder in geheimnisvolle Ferne zu rücken (*Garbo in ,Wilde*

*Orchideen' X, 1*). Der Reizwert des schmachtenden Zuges erhellt ja gerade aus der Gegenüberstellung der Physiognomien von Frau und Mädchen. Im Geniefall der weiblichen Maske allerdings ist der Zug unvergänglich, und vor so unzerstörbarer Jungfräulichkeit versagt natürlich der einfache Anzeichenwert des schmachtenden Zugs.

Aber, wenn auch unauffälliger, auch den männlichen, also überhaupt den menschlichen Mund hat der schmachtende Zug formen geholfen, und zwar in seiner Schweifung. Schon zu Beginn unsres Kapitels über den Mund hörten wir von der doppelten Aufwölbung der Oberlippe beim Kleinerwerden des Mundes. Die Ansatzpunkte des Eckzahn Muskels, der den sauren und schmerzlichen Zug zuwege bringt, liegen nun etwas weiter seitlich; daher wird unter seiner Einwirkung, wie wir wiederholt hörten, die Schweifung auseinandergesogen, während sie in der Kußstellung, wo der Mund sich kreisförmig spitzt, fast ganz vergeht. Unter diesem widerstreitenden Zuge nach beiden Seiten erhält erst die Schweifung beim Erwachsenen ihre endgültige, außerordentlich feingeschnittene Form und wird zum Amorbogen, von dem aus die Liebe ihre Pfeile versendet. Daran ändert es gar nichts, wenn Frauen, um aus der Babymaske Reiz zu ziehen, sich wieder ein Kindermündchen aufschminken (*Baby I, 2; Anny Ondra X, 8*).

Schmerzlicher Zug und Lippenschweifung betreffen beide die Oberlippe; es folgt also, daß auch die Feingestaltung durch den schmachtenden Zug hauptsächlich der Oberlippe zugute kommt. Dagegen hörten wir, wie der feinschmeckerische Zug seine Spuren mehr auf der breiten, glänzend-plastischen Unterlippe zurückließ; aber auch dort entstanden Feinformen des ästhetischen Geschmacks, wie bei Bach (*VI, 4*) und Lessing (*VIII, 2*). So verteilen sich überhaupt die Bedeutungen der Ober- und der Unterlippe: jene ist das Anzeichen vergeistigter umwegiger Erotik, diese das Aushäng-

schild der in materiellen Genüssen schwelgenden Sinnlichkeit im allgemeinen.

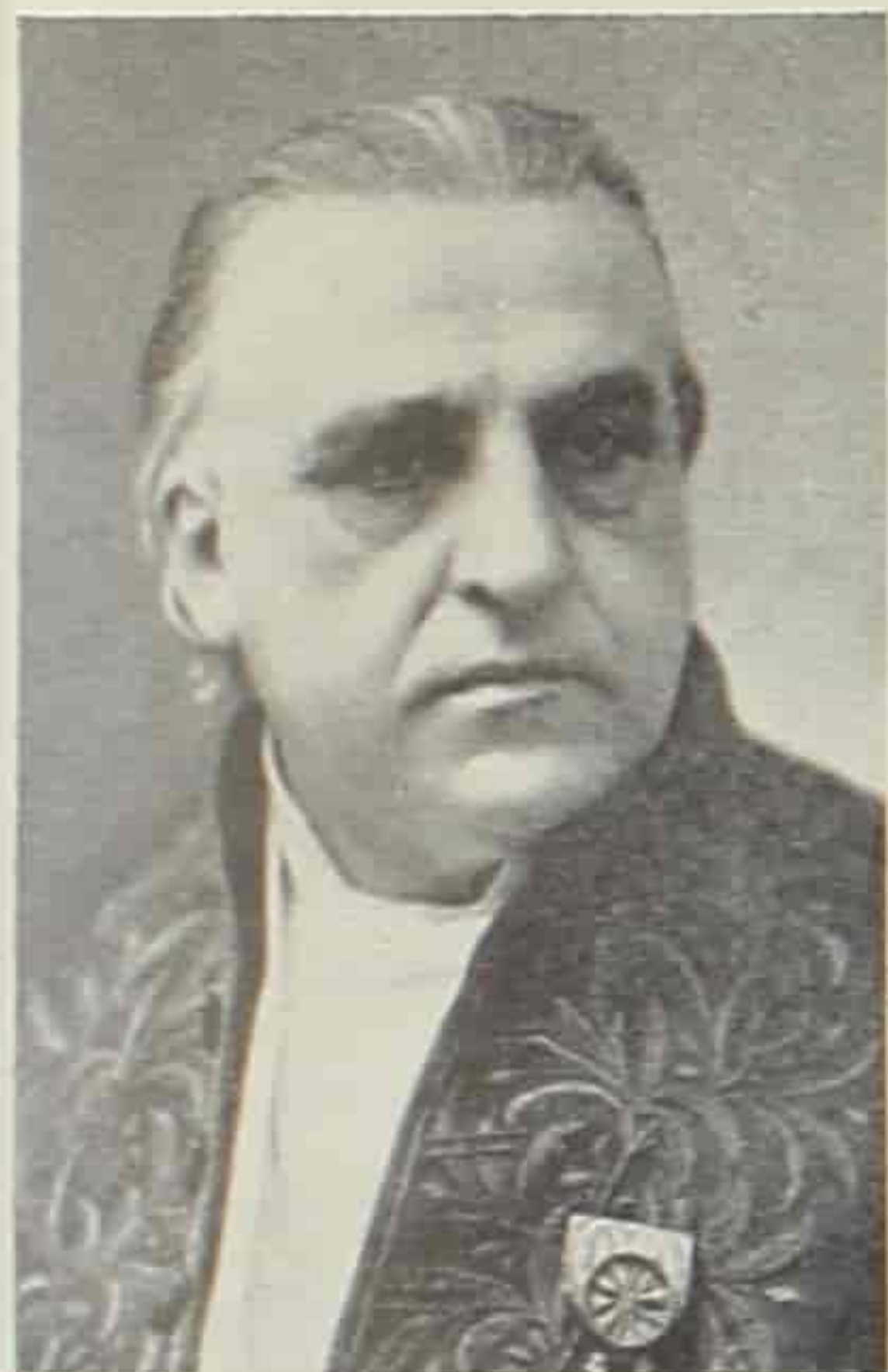
Wie arm und roh sich der Mundschnitt bei primitiver Schweifung der eher aufgestülpten Oberlippe und der Oberherrschaft der wulstigen Unterlippe präsentiert, zeigt rasisch die Negerlippe, obwohl man im Einzelfall bei der angeborenen Körperform sich auch hier im Ausdruck täuschen kann (*Schwarzer Arbeitsloser XVI, 2*), was vor dem Munde Al Capones (*XVI, 8*) allerdings schwer möglich ist.

So wird das Wunderwerk, das der menschliche Wille durch seine Verkleinerung des Mundes begonnen, das die Leidenschaften mit so unvergleichlicher Beweglichkeit der Mundwinkel begabt, an dem die menschlich verfeinerte Art zu genießen und endlich die menschliche Sprache gearbeitet haben, von der Erotik gekrönt. Sie verleiht durch den Verein von Lust und Leid in der Ausbildung der Lippenschweifung, des Amorbogens, dem Menschenmund seine letzte Vollendung.

#### Zusammenfassung zur Schmachstellung

1. *Die Schmachstellung ist eine Kombination von Kußstellung und saurem Zug im Verein mit den drei Mundwinkelstellungen, wodurch die drei Formen der Schwärmerei, der Sehnsucht und der Wehmut entstehen. Die Schmachstellung ist von antagonistischen Spannungen begleitet.*

2. *Infolge der Befriedigungshemmung, deren Ausdruck der saure Zug der Kußstellung beifügt, wird die Schmachstellung zu einem wichtigen Instrument im Dienste der Erotik und hat nicht nur wesentlichen Anteil an der Bildung der weiblichen Maske, sondern der menschlichen Mundform überhaupt.*



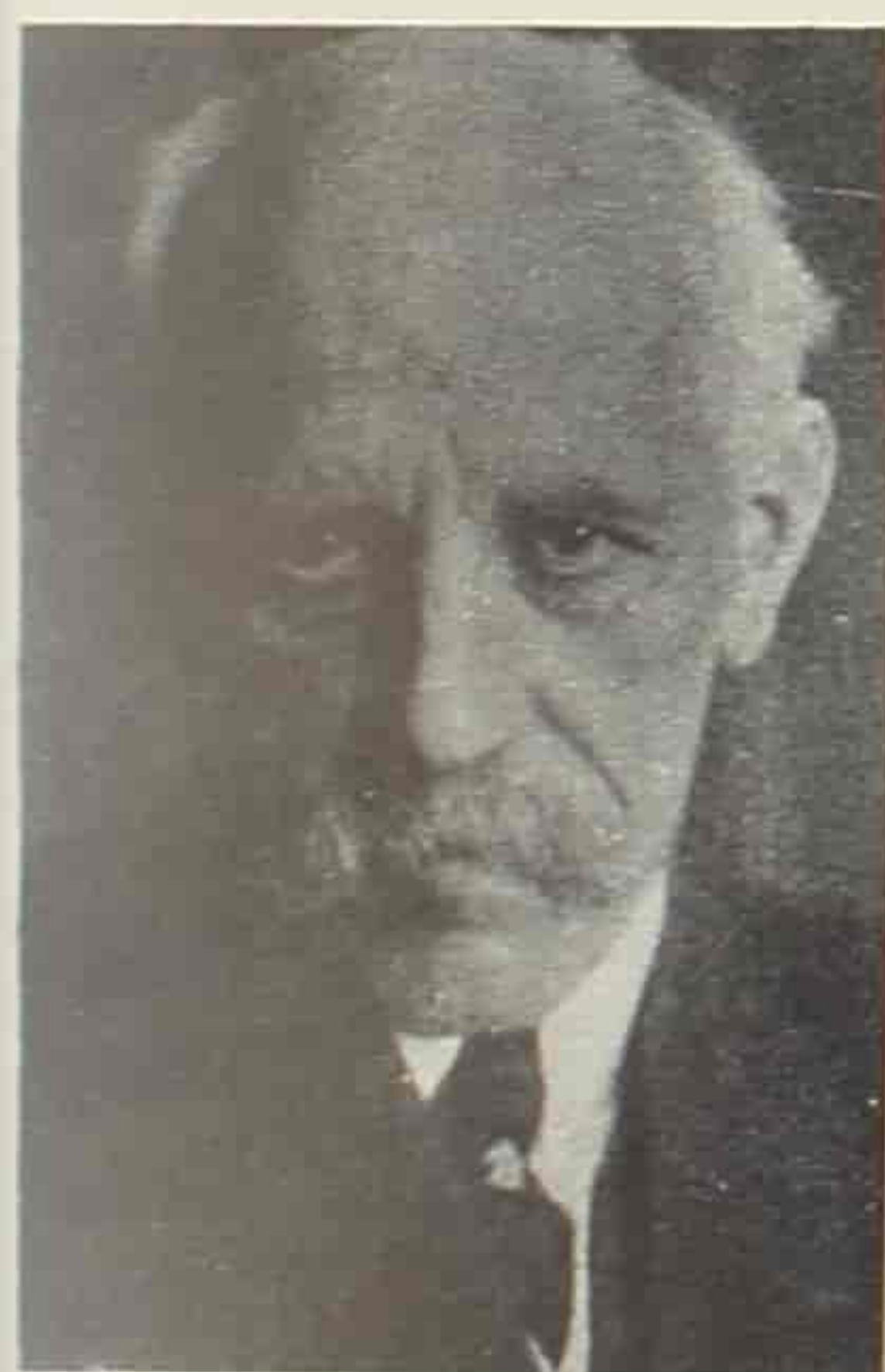
1. Charcot



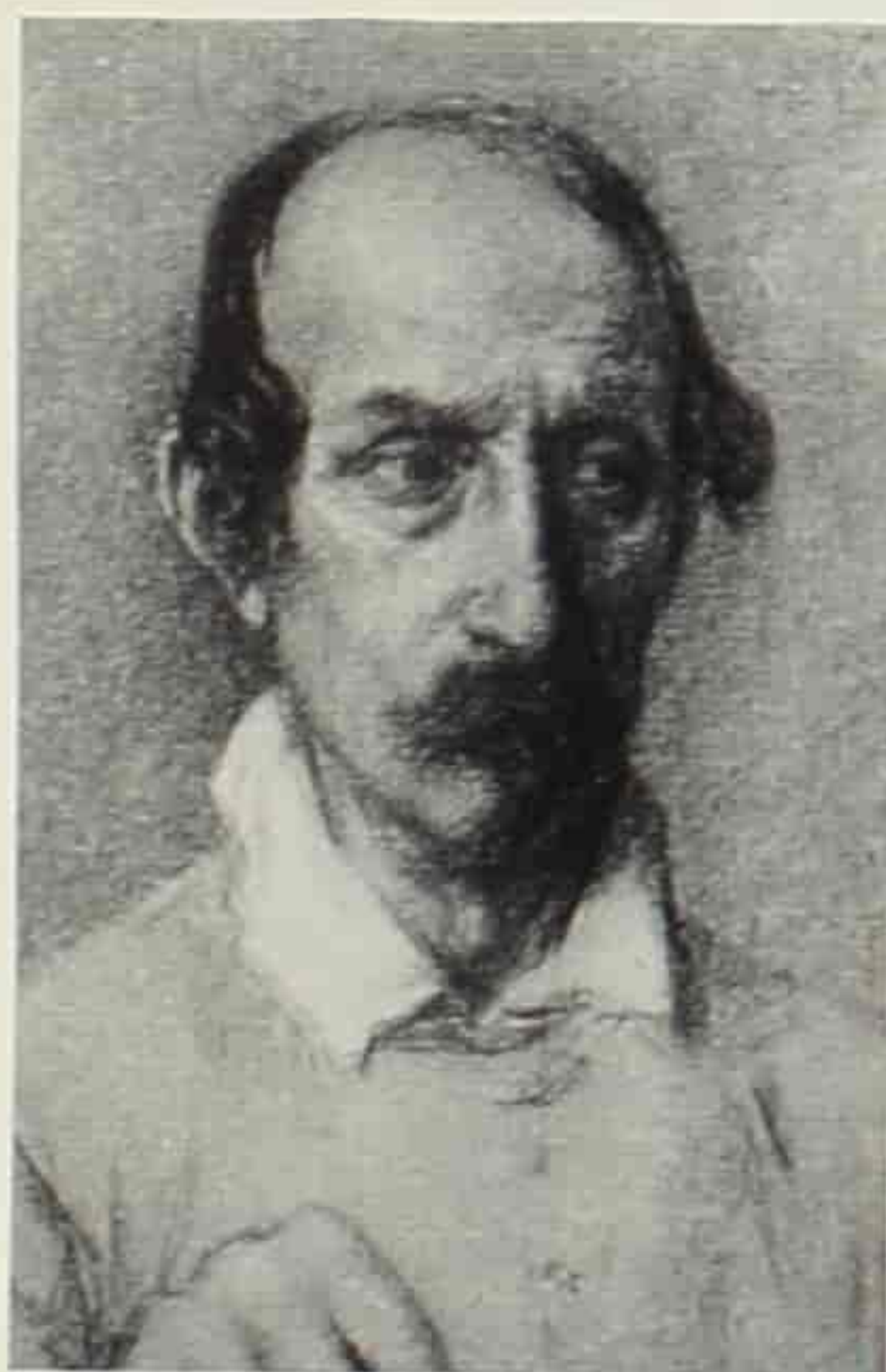
2. Hofarzt Franz I.



3. Virchow (Fechner)



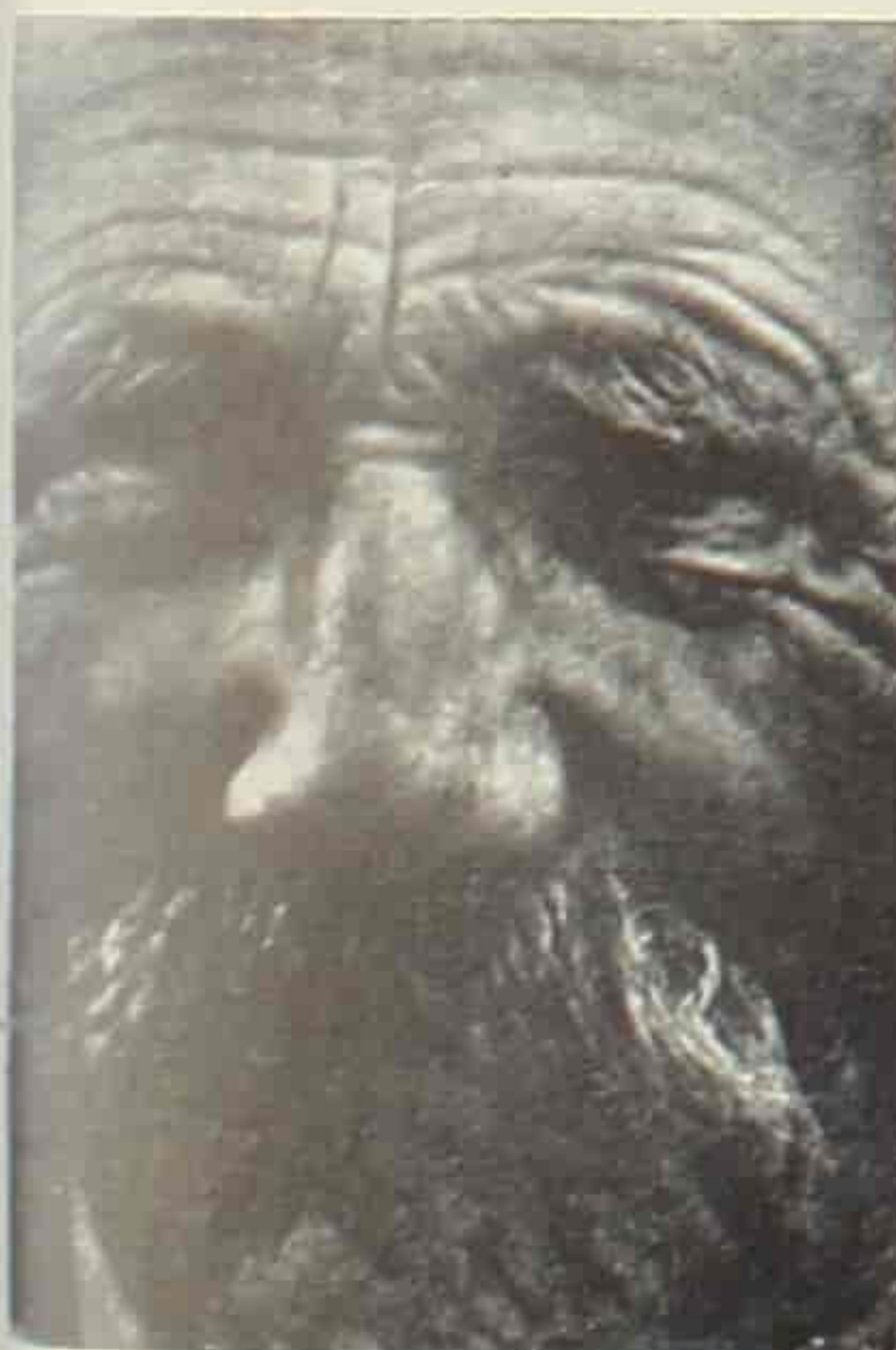
4. Nansen



5. Studienkopf (Pettenkofen)



6. Bonpland (Deveria)



7. Arbeiterkopf (Photo W. Schönfeld)



8. Schmeling



9. Schneider vom Steinhof





## 6. Die Atmungseinstellungen des Mundes

Zwei besonders auffällige Ausdrucksformen von Affekten, eines freudigen und eines traurigen, die beide in ihren höheren Graden nicht nur mit geöffnetem Munde, sondern auch stoßweise intermittierenden, geräuschvollen Atembewegungen einhergehen, sind noch zu betrachten. Sie werden auch allgemein für unser Verständnis des Ausdrucks fruchtbar werden: das Lachen und das Weinen (*Fig. 38 und 39*).

### Das Lachen

(*Fig. 38, 39, Tabelle 22*)

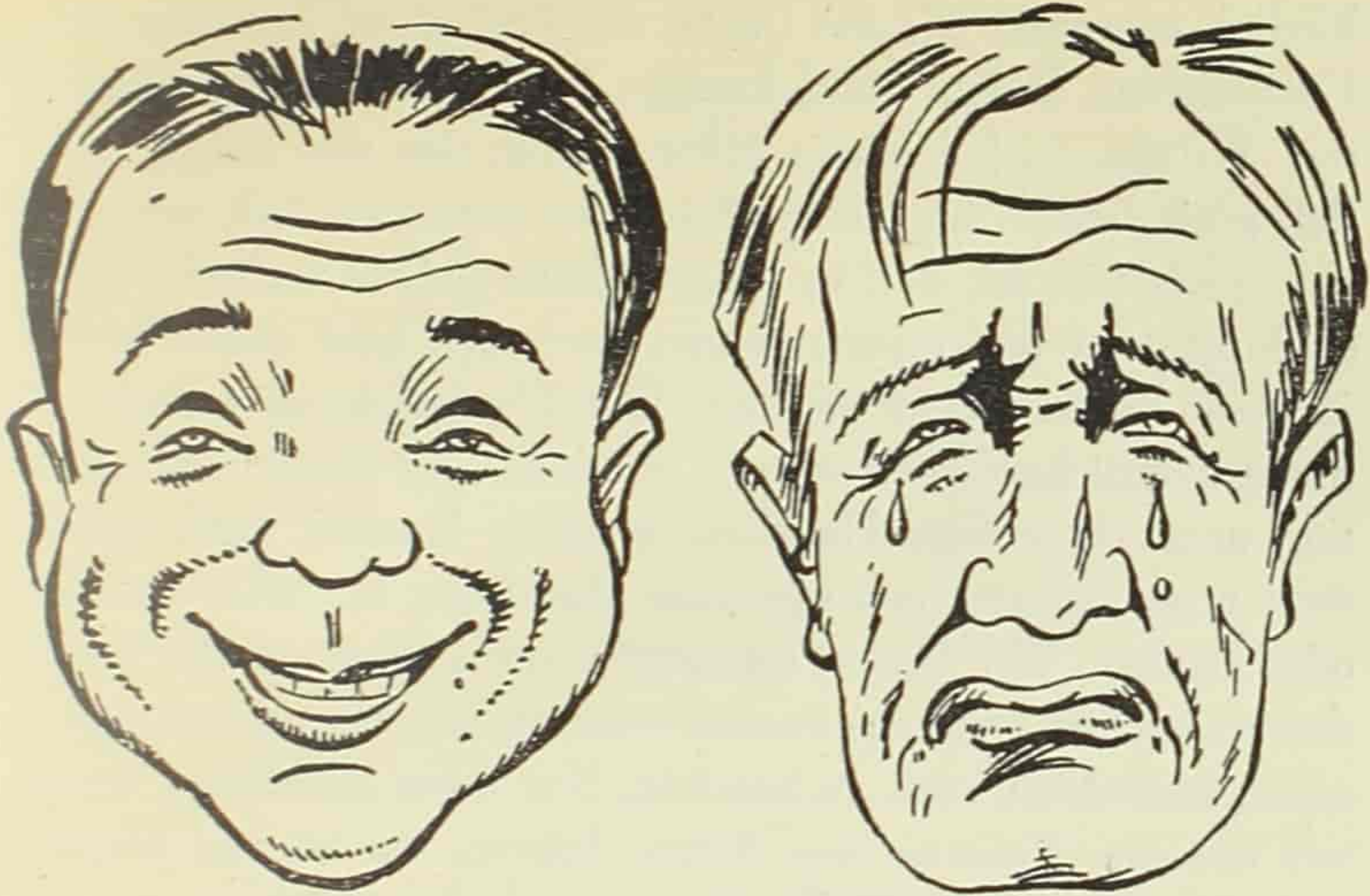
Man weiß von den Micky-Maus-Filmen her, daß der Zeichner jedes beliebige Tier zum Lachen bringen kann. Unser Bild XVI, 9 aber zeigt, und zwar in einer zweifelsfreien Naturaufnahme, einen unstreitig lachenden Affen. Und warum lacht er? Weil er sich freut? Jeder Tierwärter wird das entschieden verneinen. Der Affe lacht, weil er böse ist und sich nicht zu helfen weiß; der ohnmächtige Zorn entlädt sich auf diese Weise. Wir dürfen also hier unser menschliches Ausdrucksalphabet nicht so ohneweiteres anwenden. Schon eher menschlich ist der Ausdruck des Hundes, der auf eine eigentümliche Art die Lippen an den Mundwinkeln heraufzieht und ein Grinsen zustande bringt, das tatsächlich die Bedeutung einer offenen Zuwendung, hier also eines Lächelns hat. Aber auch da werden Zähne entblößt, gleichsam wie zum Angriff, und es wird kein Gebrauch von ihnen gemacht. Eine Angriffshemmung liegt hier wie dort vor und vielleicht kann uns dies Gemeinsame auf die richtige Spur der Deutung des Lachens überhaupt führen.

Wir haben uns ja schon einmal, bei den Mundwinkelspannungen, mit der Lachstellung beschäftigt und sie als eine Lockerung des Angriffskontakts, der eigentlich bei der Seitwärtsstellung im Fletschen gegeben ist, geschildert. Wenn

der Fall eintritt, daß der Mundwinkel über den Bedarf des Fletschens hinaus hochgezogen wird, entgleist gleichsam die Angriffsenergie und die Zunge vergißt sich zu schließen. Und wenn auch schon beim Menschen eine gewisse Angriffstendenz im Lachen liegt, weswegen wir ja auch sagen, daß Schadenfreude die reinste Freude sei (*Pastillen-Mann Fig. 12*), so wird doch andererseits schon bei der rein körperlichen Erregungsart des Lachens, beim Kitzeln, eine eigentümliche Lähmung des motorischen Apparats offenkundig, der Geitzelte kann sich nicht wehren und bricht, gleichsam zum Ersatz für den Angriff, in ein krampfhaftes Lachen aus. Sogar das Lächeln des schönen Mädchens (*M. Eggerth X, 5; Magda Schneider X, 4; Zwei junge Herzen XI, 3*) sagt: „Sieh meine Perlenzähne, wie schön (d. h. wie gesund) sie sind! Ich könnte beißen, aber ich tue es nicht, denn ich bin ein sanftes Wesen.“ So wird das Lächeln, das die Waffe im Zustand der Untätigkeit, der Harmlosigkeit zeigt, zum Ausdruck der Koketterie.

Mannigfache Rätsel läßt nun das Lachen offen. Woher die Lust des Lachens, wenn es mit einer Lähmung verbunden ist, woher die Lähmung des Angriffs, woher der Anschein der Entspannung beim Lächeln, da doch im Gegenteil der Jochbein- und der Lachmuskel sicherlich gespannter sind als bei normaler Mundhaltung, woher schließlich die Mundwinkelrichtung beim Lächeln gerade aufwärts? Wir wollen versuchen, diese Fragen nacheinander zu beantworten.

1. Das Lachen ist in der Regel der Ausdruck einer Überraschung. Es kann oft eine sehr unangenehme Überraschung sein, ja eine, die uns zur Verzweiflung treibt; wenn wir in ein Gelächter angesichts der Hoffnungslosigkeit unserer Lage ausbrechen, haben wir das deutlichste Beispiel für das Lachen als Handlungersatz. Überraschung ist an sich ein Schock, und wir wissen vom aufgerissenen Auge und natürlich auch von der Schmerzeinstellung des Mundes her,



38. Lachen und Weinen

daß der Schock mit der Gewalt einer unwillkürlichen Außen-  
spannung die Sinnesöffnungen aufreißt und ihre Schließmus-  
kulatur lähmt. Das hat das Lachen mit dem Weinen gemein-  
sam (*Fig. 38 und 39*). Warum also lachen wir einmal, wäh-  
rend wir das andermal weinen? Es muß offenbar zur Über-  
raschung noch ein besonderes Moment hinzutreten, das lust-  
voll ist, so sehr es auch inhaltlich unsre Erwartung enttäuscht.  
Nun reagieren wir in der Überraschung auf urtümliche, sonst in  
unsrer Handlungsweise längst überwundene Art, weil in einer  
solcher Situation die Feineinstellung unsres bewußten Wil-  
lens gar keine Zeit zur Vorbereitung hat und das an sich  
viel gröbere, eben urtümlichere System unsrer Reflexbewe-  
gungen in Aktion tritt. Soll also die Überraschung ein Lust-  
moment in sich tragen, so muß sie irgendwelchen längst ins  
Unbewußte verdrängten Wertungseinstellungen unsrer Seele  
gefallen, wir werden im Moment wieder zum schlimmen, un-  
erzogenen Kind oder zum rohen, primitiven Wilden. Unwill-

kürlich ergreifen wir die Partei des Boshaften, Zerstörenden, Unsittlichen. Daher unser Lachen bei boshaften oder obszönen Witzen, ja bei einem Mißgeschick, das uns selbst, freilich noch besser den lieben Nächsten getroffen hat, wenn es nur solcherart ist, daß es längst überwundene seelische Einstellungen in uns mitschwingen zu lassen und gegen unsre jetzigen auszuspielen vermag. Die Überraschung erfüllt so unsre heimlichen, verdrängten Wünsche, sie lähmt also nicht nur unser bewußtes Handeln, sondern handelt auch selbst statt unser, nimmt uns also eine Handlung ab, wie Wunder oder Zauber. Wir finden uns gleichsam wieder auf die Stufe des magischen Denkens zurückversetzt, wo wir nur zu wünschen brauchten, statt zu handeln. Nur dann allerdings, wenn wir uns den Kontrast vor Augen führen, um wieviel bequemer jene Denkhaltung für uns war im Vergleich zu unsrer jetzigen logischen, die damit erkaufte ist, daß wir fortgesetzt mühsam uns selber durch unsren bewußten Willen in Schranken halten, nur dann entbindet sich ein Lustmoment bis zum Lachen. Der Wille wird momentan entlastet, — er war es, der den Menschenmund verkleinerte, wir lassen locker, ziehen den Mund wieder in die Breite und stellen gleichsam den früheren Zustand wieder her in dem wohligen Gefühl: Hier bin ich Tier, hier darf ich's sein! Von dem Kontrast aber können wir nur dann frappiert sein, wenn wir ein Gefühl dafür haben, daß wir normalerweise Menschen sind, geistige Wesen: so gehört denn das Lachen zu den menschlichen Zügen nicht nur des Mundes, sondern auch der Seele.

2. Damit also wäre erklärt, daß wir den Mund beim Lachen verbreitern. Aber warum ist die Lust an die Aufwärtsrichtung der Mundwinkel gebunden, oder strenggenommen an die Aufwärtsbewegung? Denn im Zustande der Unbekümmertheit und Unentwegtheit können wir instinktiv die Trotz- und Verachtungsstellung annehmen und dabei doch ein frohgemut lächelndes Gesicht zeigen; die Mundwinkel,



39. Lachen oder Weinen?

(Nach Piderit)

d. h. der letzte Teil der Lippen, sind dann abwärts gerichtet, aber infolge der Höherstellung des ganzen Mundes doch höher gerückt und erzeugen den Eindruck des Lächelns (*Bonpland XII, 6*).

Normalerweise sind die Mundwinkel beim Tier in der Fletsch- oder gar Murrstellung (*Fig. 30*). Es ist der Zwang unter dem Druck des Hungers und des unerbittlichen Kampfs ums Dasein, der schon das Tier in fortwährender Spannung hält. Der Unterkiefer ist winkelig am Schädel angelenkt, mit einem seitlichen und einem aufsteigenden Ast. Die Zähne stehen am seitlichen, nicht am aufsteigenden, der doch der körpfernähere ist. Wenn wir daher, um die Zähne zu entblößen, die Mundwinkel seitlich ziehen müssen, unterliegen wir einer ähnlichen Anstrengung, wie wenn wir ein schweres Gewicht mit ausgestreckten Armen hochheben, statt mit an den Leib gezogenen. Jeder Umweg führt eine Unlustkomponente mit sich, weil wir gehindert sind, unser Ziel

auf kürzestem Wege zu erreichen. Um also den Mundwinkel dauernd in seiner seitlichen Lage niederzuhalten, ist eine ständige Anspannung des Dreiecks- und auch des Lach-, aber viel weniger des Jochbeinmuskels nötig (*vgl. den Rachsüchtigen XVI, 6*). Beim Lachen also, bei der Lähmung des Angriffs, müssen nicht nur die Kaumuskeln, es muß auch der Dreiecksmuskel gelähmt sein und das empfindet dieser zum ewigen Abwärtsziehen gezwungene Muskel als Erlösung, ähnlich wie ein Kind die Krankheit, die es vom Schulbesuch befreit. Wir sehen, daß beim Lachen tatsächlich eine doppelte Entspannung stattfindet, und zwar erstens die des mundverkleinernden Lippenmuskels, zweitens des den Mundwinkel herabziehenden Dreiecksmuskels.

Rekonstruieren wir auf Grund dieser Betrachtungen die Situation des Lachens, etwa beim Kitzeln. Auch hier ein Überraschungsschock, der uns zuerst in eine sogenannte Notfallssituation versetzt. Wir machen uns kampfbereit, schöpfen tief Atem, denn diesen braucht der Kämpfer, dem wenig Atempausen gegönnt sein werden, und sperren den Mund zum Gegenangriff auf. Ist der Schock nun ein derartiger, daß nicht nur die Kaumuskeln, sondern auch der Dreiecksmuskel momentan gelähmt wird — dies ist also eine rein physiologische Bedingung, die beim Kitzeln offenbar erfüllt ist —, dann geht der Mundwinkel in die Höhe, was wir als lustvolle Entspannung empfinden. Wir fühlen uns in der wehrlosen Lage wohl, weil wir uns nicht nach gewohnter Weise anstrengen müssen, und das Einzige, was wir mit der in der Notfallfunktion bereitgestellten Energie anfangen können, ist, sie zugleich mit dem eingeschöpften Luftüberschuß, der nun überflüssig geworden ist, abzugeben. Dadurch wird das Ausatmen zum Handlungs-, zum Angriffersatz, aber auch er wird von der allgemeinen Hemmung betroffen und das Ausatmen geht nur in geräuschvollen, aber lustaffektgeladenen Stößen vor sich. Dies ist das Lachen, die ent-

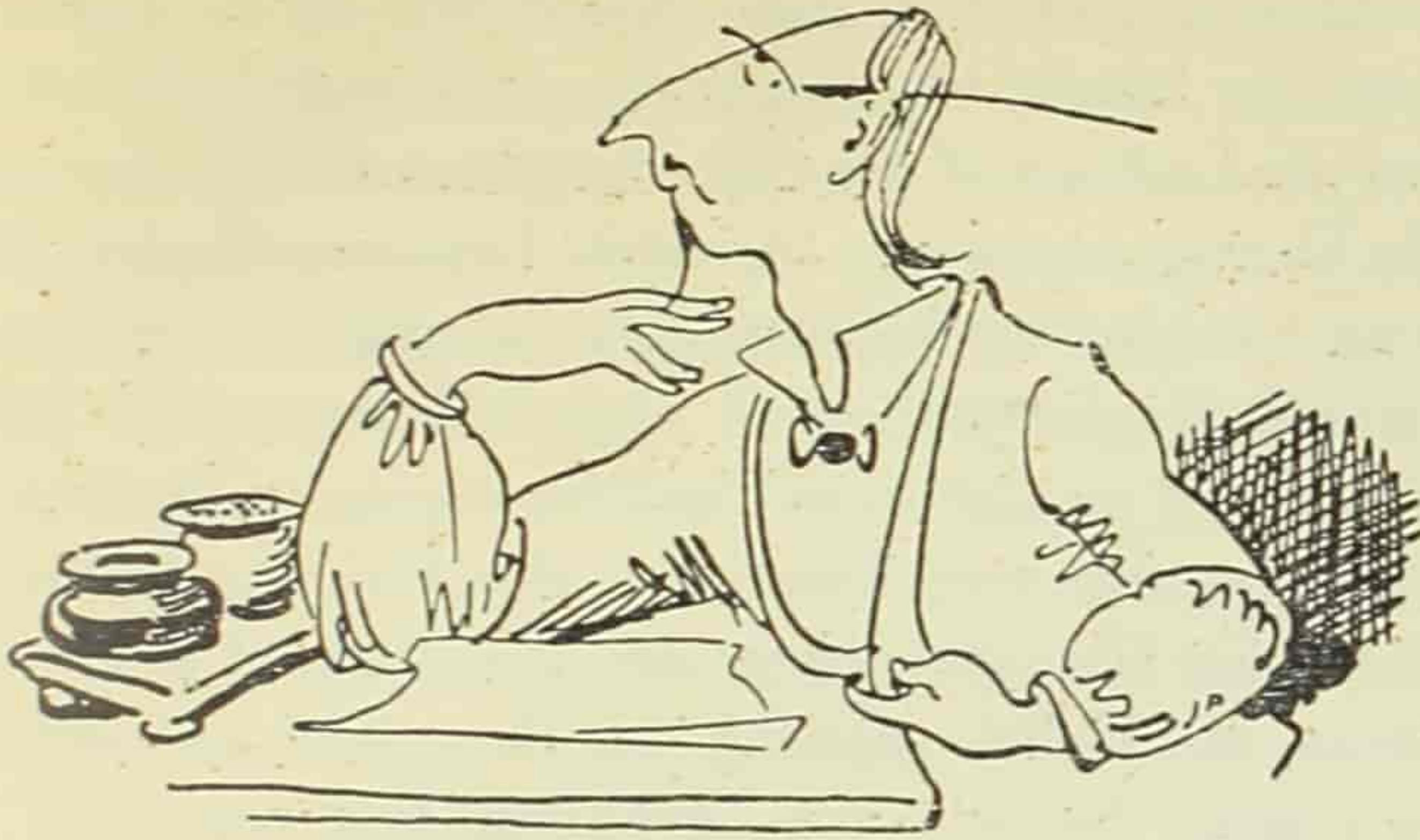
gleiste Energieentladung in der steckengebliebenen Angriffszange.

3. Beim Kitzeln entspringt die Lustbetonung einer Lustkomponente der Wehrlosigkeit, des Nichttunmüssens. Auch im Bereich des geistig bedingten Lachens — und der Affe steht ihm nicht ganz ferne, denn wenn auch keine bleibende Erkenntnis, eine plötzliche Einsicht in seine momentane Situation der Ohnmacht muß ihm doch aufblitzen — gibt es noch immer zweierlei Lachen: das primitive, dumme Lachen und das des eigentlich geistigen Menschen. Es gibt zum Beispiel auch zweierlei Karikaturen: die einen erhaschen geschickt die Schwächen am großen Menschen und machen sie lächerlich, der Philister freut sich, daß das Genie auch nur ein Mensch ist (*Schopenhauer Fig. 24*); die anderen verulken den Philister und wir fühlen die Überlegenheit des Zeichners mit (*Bähلامm Fig. 40; Knopp Fig. 7, 8, 32, 33*). Wir sagten vorhin, beim Lachen müßten überwundene materielle, primitive Werthaltungen freigesetzt werden. Im ersten Fall der Schadenfreude ist das Erfülltsein dieser Bedingung leicht zu durchschauen: die ursprüngliche Angriffstendenz, sonst mühsam gebändigt, darf sich im dummen „He he!“ wieder Luft machen, noch dazu wenn ein anderer, der Karikaturist es ist, der wie auf seinen magischen Wunsch die Angriffshandlung durchführt. Wenn wir aber über Knopp oder Bähلامm lachen, ist das auch nur Schadenfreude, die Revanche dafür, daß Knopp und Bähلامm über uns lachen? Nein, die Partei tieferer triebnaher Werte ist es, die wir hier ergreifen, solcher, gegen die sich gerade Knopp und Bähلامm versündigen. Denn der Philister, just in seiner magischen Grundhaltung, steckt voller Aberglauben und Vorurteile, und diesen gegenüber hat der geistige Mensch wieder zu den tiefsinnlichen Werten ungebrochener Elementarkräfte zurückgefunden, vor denen allerdings der Philister einen für den kultivierten Geist lächerlichen Schrecken hat.

Und diese zweierlei Arten des Lachens drücken sich denn auch in der Physiognomie aus (*Tabelle 22*). Das primitive Lachen behält noch einen großen Teil seiner ursprünglichen Angriffstendenz: die Mundspalte ist über Gebühr breitgezogen, die Zähne sind gefletscht, rohe Laute entringen sich ihnen, die Augen sind scharf abgedeckt wie zum Angriff: ein solches Lachen nennen wir Grinsen (*Strotter XVI, 5*). Auf dieser Stufe entspringt das Lachen wirklich nur der Schadenfreude über das Malheur des Nächsten; muß aber das Geschöpf doch über die eigene Lage lachen, so hat es die Bedeutung des Bösesseins, einer ohnmächtigen Wut, wie beim Affen (*XVI, 9*). Beim höheren, geistigen Lachen dagegen sind viele Hemmungen in die Angriffstendenz eingeschaltet, dafür wird die Lust um so reiner und ungetrübter entbunden. Die Mundwinkel stehen also weniger seitlich, dafür umso höher, die offene Zuwendung kommt voller zum Durchbruch, nicht nur im Munde, sondern auch in den Augen. Wir fühlen uns nicht ausgelacht, sondern angelacht (*Kleine Raucherin I, 1; Zwei junge Herzen XI, 3*), und was noch an Angriff darin stecken mag, das lassen wir uns gern gefallen.

Der Kulturmensch hat nicht mehr mimische Muskeln zur Verfügung als der primitive. Aber es ist klar, daß die Lenkbarkeit der einzelnen Muskelfaserbündel durch Nervenzentren beim kultivierten Mienenspiel eine ungleich größere sein muß als beim primitiven. Es nehmen ja auch, das haben wir plausibel zu machen versucht, weit mehr geistige Instanzen daran teil. Dadurch wird eine differenzierte und abwechslungsreiche Feineinstellung der verschiedenen gegeneinander spielenden Muskeln überhaupt erst möglich. Wir haben am Beispiel der zweierlei Arten des Lachens also zum erstenmal den Unterschied zwischen archaischen (urtümlichen) und kultivierten Ausdruckszügen vorgeführt und werden ihm in aller Ausdrucksweise wiederbegegnen.





40. Bäh-lamm, der verhinderte Dichter  
(Von Wilhelm Busch)

### Das Weinen

(Fig. 38)

Beim Weinen treffen ebenfalls mehrere Elemente zusammen: das Aufreißen des Mundes wie beim Schreien, das Schluchzen und die Tränen. Nicht immer müssen alle drei zusammen auftreten, insbesondere muß die Mundöffnung nicht groß sein. Fehlen aber die Tränen, so sprechen wir nicht eigentlich von Weinen. Des Schreiens ist schon das Neugeborene fähig, des Weinens noch nicht.

1. Dem Weinen liegt ein ausgesprochen schmerzliches Erlebnis zugrunde, das nicht einmal überraschend kommen muß; denn weinen können wir sehr lange über ein altes Leid, während man nicht lange ununterbrochen lachen kann. Hier bewirkt eben der dauernde Schmerz das Aufreißen des Mundes, er schafft sich sozusagen Luft (*Großes Leid I, 4*). Wir wissen nun auch, woher die schmerzlindernde Kraft des Schreiens rührt, ganz abgesehen von den Tränen. Geschlossener Mund bedeutet Konzentration (vgl. Lippenschluß), daher geöffneter: Lockerung der Konzentration, hier Ablenkung

vom Schmerz, dessen Energie abgeführt, d. h. entspannt wird (vgl. die Ausstoßungsstellungen des Mundes). Das Wohlbefinden des Leibes und der Seele hängt wesentlich davon ab, daß alle Organe bis in ihre kleinsten Teile ungehindert ihren Funktionen nachgehen können. Jede Störung hemmt die unmittelbare Befriedigung irgend eines kleineren oder größeren Organs und zwingt seine Funktion zu einem Umweg, der seine Anstrengung vergrößert und also Unlust schafft, wie wir dies beim Herunterziehen der Mundwinkel sahen. Die Spannung, die hierbei entsteht, ist eben jene zwangsweise Konzentration, die wir vom Zahnweh her nur allzu gut kennen und die beim Aufreißen des Mundes, beim Schreien, so gut es geht, zerstreut und gelockert wird.

2. Damit ist das Schreien, aber noch nicht das Weinen erklärt. Wir können lange mit einem großen Leid in der Seele herumgehen, ohne zu weinen; plötzlich überkommt uns die ganze Größe des Verlustes, den wir erlitten haben, und da brechen wir in Schluchzen aus. Und solch ein Moment ist doch analog der Überraschung, die das Lachen hervorruft. Auch hier die Kontrastierung zweier Lagen, einer vorgestellten und der wirklichen. Allein hier fällt der Vergleich durchaus zu Ungunsten der Wirklichkeit aus, wir ermessen nur, was wir verloren haben, und werden durch nichts entschädigt. Wir klammern uns mit allen Kräften an das Verlorene, suchen es festzuhalten, — und sowie wir beim Kitzeln gern angreifen möchten, um einen unerwünschten Kontakt abzuwehren, und diese Kontaktabwehr sich bloß durch ein energisches, wenn auch gehemmttes Ausatmen zur Geltung bringen kann, so wird hier die versuchte Kontaktanknüpfung an die Vision des teuren Gutes, indem wir in der Atemnot der Angst nach Luft schnappen, durch ein Einatmen symbolisiert, das denn als Anknüpfungersatz erhalten muß, aber sein Ziel ebenso verfehlt wie der Abwehrrersatz des Lachens; das gehemmte Einatmen gibt sich im Schluchzen kund.

3. Endlich die Tränen. Es sind wohl mannigfache Erklärungen für ihre schmerzstillende Wirkung versucht worden, so z. B. soll durch ihre Ausscheidung der Salzgehalt des Blutes herabgesetzt werden, was auf rein chemischem Wege wie irgend ein anderes anästhetisches Mittel wirken soll. Wir sollten uns aber doch fragen, ob denn die Ausdruckslehre aus ihren Erfahrungen zur Erklärung nichts beitragen kann. Versuchen wir einmal, es so zu machen wie beim Lachen und einer rein körperlichen Ursache nachzuspüren, durch die Tränenenerguss erzeugt wird, wie das Lachen durch Kitzeln. Die Antwort ist naheliegend: wenn ein Fremdkörper ins Auge gelangt, und wäre es nur der Geruch einer Zwiebel, von Tränengas nicht zu reden, dann müssen wir weinen. Denken wir nun daran, daß wir seelisch weinen, wenn uns das Gefühl eines Verlustes unweigerlich überkommt, — und weil auch hier eine geistige Wertsetzung notwendig ist ebenso wie beim Lachen, deshalb kann wieder nur der Mensch wirklich weinen; wenn uns die traurige Wirklichkeit gleichsam wie ein Fremdkörper in das geistige Auge fliegt, so werden wir auch hier erwarten dürfen, daß das körperliche Sinnesorgan auf den seelischen Anlaß mit demselben Ausdruck reagiert wie auf einen analogen körperlichen. Die Tränen waschen das Leid weg wie einen anderen Fremdkörper, das ist die Wahrheit, durchaus gesehen mit den Mitteln der Ausdruckslehre und in ihren Zusammenhang sich fügend, ebenso wie wir eine solche Erklärung zu geben wußten für das Zukneifen der Augen beim Weinen und Schreien, ganz unbeschadet irgendwelcher paralleler chemischer oder sonstiger physiologischer Zusammenhänge.

Je inniger die seelische Trauer, desto reichlicher fließen die Tränen; der Primitive aber hat auch hier weit rohere Ausdrucksformen, die den Objektverlust symbolisieren und durch andere Schmerzen von der Trauer ablenken sollen: er rauft sich die Haare, zerfleischt sich die Brust und schreit

laut auf. Auch hier also gibt es archaische Ausdrucksformen des Weinens — das Schreien gehört dazu — und kultivierte, wie es die Tränen sind.

### Zusammenfassung über das Lachen und Weinen

1. *Das Lachen entsteht durch lustvolle Entgleisung eines für Angriffszwecke bereitgestellten Energievorrats in der stecken gebliebenen Angriffszange des aufgerissenen Mundes. Hierbei ist die Mundspalte verbreitert, die Mundwinkel sind hochgezogen und es wird mit stoßweiser Hemmung geräuschvoll ausgeatmet.*

2. *Wir lachen, wenn ein angenehmer Schock die Seele trifft, der zwar einerseits unsre Willens- und Angriffskräfte (also den mundverschließenden Lippenmuskel und den den Mundwinkel herabziehenden Dreiecksmuskel) lähmt, ihnen zugleich aber für eine Weile ihre lästige Dauerspannung abnimmt und dadurch einen ursprünglicheren Zustand wieder herstellt. Das seelische Lachen erfolgt, wenn die Überraschung auch der Seele gestattet, einen solchen längst verlassenen, aber in mancher Hinsicht bequemeren Zustand einzunehmen.*

3. *Es gibt eine archaische Grundform des Lachens, das Grinsen, in welchem noch viele Angriffsmomente zur Geltung kommen, und eine kultivierte Form mit vorwiegend offener Zuwendung.*

4. *Im Weinen treten drei Elemente zusammen: das Schreien, das Schluchzen und die Tränen. Das Schreien lindert die Schmerzkonzentration durch Abfuhr einer unlustvollen Energiespannung bei geöffnetem Munde. Das Schluchzen entsteht, wenn der verlorene Gegenstand, der die Trauer auslöste, so lebhaft vor die Seele tritt, daß wir ihn gleichsam im Einatmen zu erfassen suchen; das naturgemäße Mißlingen des Anschlusses symbolisiert sich durch die stoßweise*

Hemmung des Einatmens beim Schluchzen. Die Tränen endlich waschen gleichsam die traurige Wirklichkeit vom seelischen Auge weg.

5. Sowohl beim Lachen wie beim Weinen wird ein vorgestellter Zustand mit der Wirklichkeit kontrastiert, in beiden Fällen wird die Vorstellung ad absurdum geführt. Allein während beim Lachen diese Wirklichkeit uns für die Überraschung durch Versetzung in einen angenehmen, sonst verpönten Urzustand entschädigt, ist es beim Weinen gerade umgekehrt: die Wirklichkeit reißt uns von der lustvollen Vorstellung des verlorenen Gutes hinweg.

6. Das Lachen ist ein Ersatz für eine mißlungene Kontaktabwehr, das Weinen für eine mißlungene Kontaktanknüpfung. Deshalb ist jenes ein gehemmtes Ausatmen, dieses ein gehemmtes Einatmen. Als Ersatz aber haben beide eine erlösende Wirkung.

#### Zusammenfassung zu den Mundeinstellungen überhaupt

1. Die Entstehung des Mundes aus dem Tiermaul liefert uns eine Erklärung für seine Gestalt und zugleich die Differenzierung der einzelnen Funktionen. Die auswärtsziehenden Muskelgruppen dienen dem Ausdruck der Affekte, in sanften Graden dem der Gefühle. Durch die Entwicklung des menschlichen Willens wird die Mundspalte verengert, durch die Zusammenschiebung werden die Lippen, deren Schleimhautfläche ein Tast- und Empfindungsorgan ist, ausgestülpt. Hierbei faltet sich die Oberlippe auch noch zu einer doppelten Aufwölbung ein. Alle Funktionsbewegungen des Mundes helfen mit, seine Gestalt zu vervollkommen, vor allem die komplizierten Kleinbewegungen des Essens und Sprechens. Die letzte Vollendung, die Lippenschweifung des Amorbogens, wird ihm durch den Kampf der Erotik mit ihren Befriedigungshemmungen in der Schmachstellung verliehen.

2. Auch beim Munde müssen wir angeborene Körperformen von Ausdrucksformen unterscheiden, doch gibt es unter jenen solche, welche als erstarrte erbliche Ausdrucksformen zu denken sind: volle und dünne Lippen, großer und kleiner Mund, starke und schwache Backenknochen, vorstehendes und zurückweichendes Kinn, die physiognomischen Falten, die Lippenschweifung. Ihnen dürfen wir nur mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit symptomatischen Wert für den Charakter zusprechen.

3. Es gibt bei allen Mundeinstellungen auch archaische und kultivierte Formen, so z. B. im genießerischen Zug der Unterlippe, in der Schweifung des Amorbogens, im Lachen und Weinen.

4. Es gibt einander ähnliche Mundeinstellungen, die wir unterscheiden müssen: z. B. Lächelstellung und Peinstellung der Mundwinkel, Leidenszug und bitteren Zug, prüfenden Zug und Schmollstellung.

5. Bei den Mundstellungen müssen wir von den einfachsten Horizontal- und Vertikalspannungen ausgehen. Es stellt sich dann heraus, daß sie alle gruppenweise von komplizierteren, aber biologisch dennoch primären Einstellungen abzuleiten sind, und zwar von der Eß-, Saug-, Schmerz- und Ekelstellung.

6. Eß- und Saugstellung sind hierbei Einverleibungsstellungen, Ekel- und Schmerzstellung Ausstoßungsstellungen. Dem Munde stehen alle drei Dimensionen zum Ausgreifen seiner Affektzangen zur Verfügung: die seitliche Dimension für die Mundwinkelzange, die vertikale für die Kieferzange, die Profildimension für die Lippenzange (Fig. 37).

7. Der Mund besitzt endlich auch Atmungseinstellungen in den Affektzuständen des Lachens und Weinens, und zwar ist das Lachen eine Ausatmungs-, das Weinen eine Einatmungsstellung.

# DER CHARAKTER ALS GESAMT- GESTALT UND DIE TECHNIK DER AUSDRUCKSDEUTUNG

Nun haben wir die ganze Vielfalt der Sinneseinstellungen an uns vorüberziehen lassen; wir können jede Physiognomie genau nach jedem einzelnen Zug untersuchen, können die Tabellen zurate ziehen und mit möglichster Eindeutigkeit jedem Ausdruckszug einen Charakterzug zuordnen. Sind wir jetzt schon fertig, können wir jetzt ein Ausdrucks- oder Charakterbild liefern?

Schon bei den Mundeinstellungen ist uns aufgefallen, daß, je mehrere wir ihrer kennenlernten, desto mehr sich uns zu einheitlichen Gruppen zusammenschlossen; diese bildeten dann komplexere Einstellungen, aus denen die primitiven viel besser verstanden werden konnten. So war es für uns aufschlußreich, in der Ekelstellung den bitteren Zug, aber auch die Spuckstellung wiederzufinden. Und so werden wir auch weiterhin sehen, daß die mimischen Züge zu Gruppen zusammentreten, in denen erst ihre Verteilung und ihr Gewicht für das Ganze bestimmt wird; die allen übergeordnete Gruppeneinheit ist dann eben die Physiognomie als Gesamtgestalt. Deshalb bietet uns jedes lebende Ganze mehr als nur die Summe seiner Teile. Streng genommen können wir auch die einzelnen Ausdruckszüge ohne ständige Bedachtnahme auf das ganze Zusammenspiel gar nicht deuten, die Auswahl aus den Rubriken der Tabellen kann sonst gar nicht vorgenommen werden. Sehr selten prägt sich eine seelische Haltung oder eine Charaktereigenschaft nur in einem einzigen

Zuge aus; vielmehr sind jene Deutungen die sichersten, die von möglichst vielen Indizien an verschiedenen Sinnespartien unterstützt werden. Kurz, es kommt nicht nur auf die einzelnen Ausdruckszüge, sondern auch auf ihre Beziehungen zueinander an. Auf die wichtigsten dieser Ganzheitsbeziehungen wollen wir nun unser Augenmerk richten.

## 1. Kapitel:

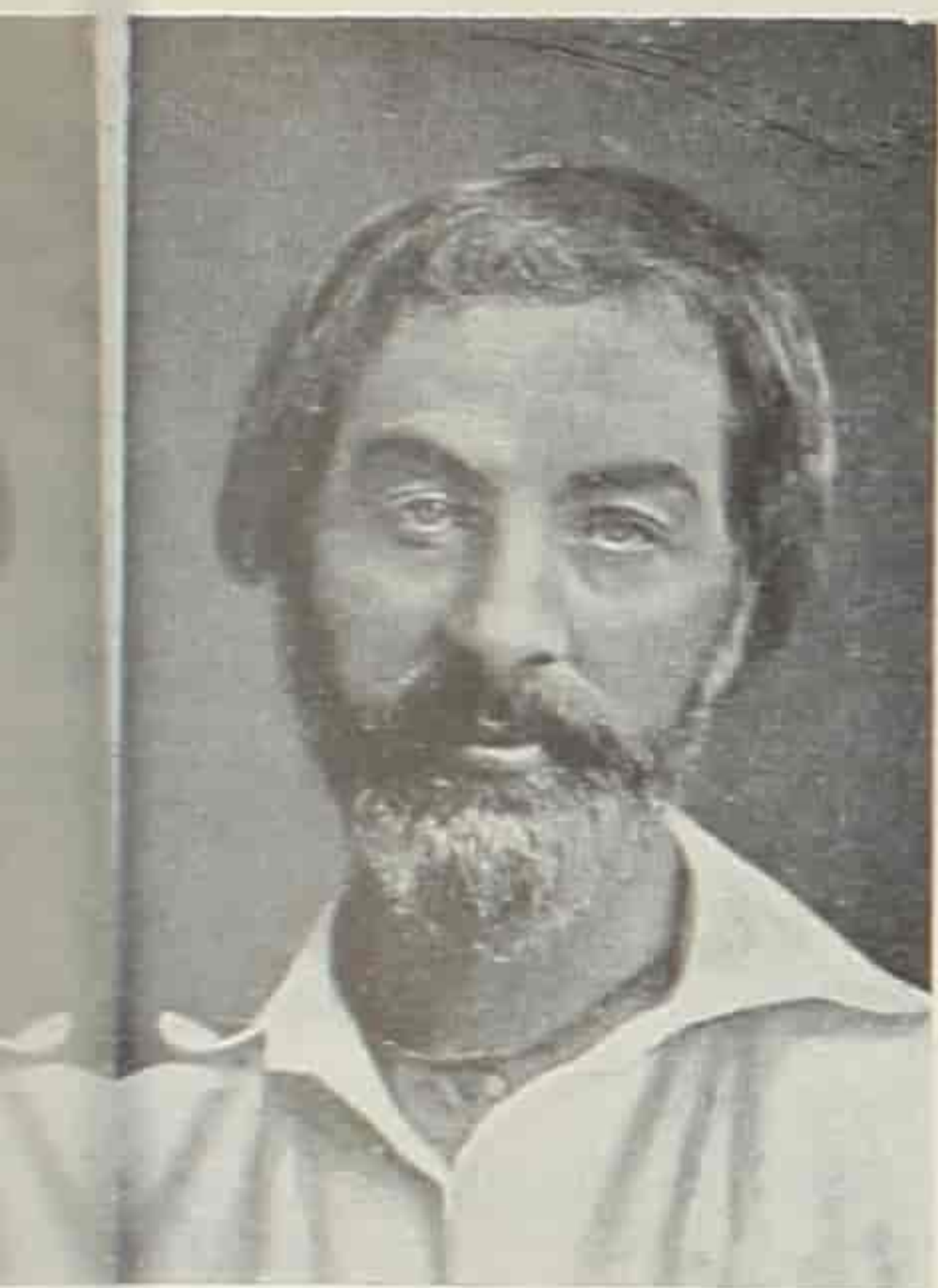
### DIE VERTEILUNG DES AUSDRUCKS

Offene Sinneseinstellungen deuten auf Empfänglichkeit, Gefühl, Leidenschaft, abgedeckte auf Willenszüge, verhängte auf Schwäche oder Verstecktheit in Empfindung oder Willen. So ist es sicherlich nicht gleichgültig, ob sich etwa dieses Merkmal der Verhängtheit bloß in einer mimischen Partie oder in mehreren findet, oder ob etwa der Mund eine andere Einstellung zeigt als die Augen. Es gibt alle möglichen Mischungen, die Lippen können z. B. in einer Hinsicht offen, in einer anderen abgedeckt sein, etwa voll, aber fest geschlossen. Lernten wir doch schon beim Auge, wie ganz verschieden die Kontaktmomente verteilt sein können. Ja, es wird fast nie der Fall eintreten, daß man in allen Teilen einer Physiognomie derselben Einstellung, derselben Spannung begegnet. Wo dies dennoch in überwiegendem Maße der Fall ist, da wollen wir von gleichmäßiger Verteilung reden, im anderen von ungleichmäßiger.

#### *I. Gleichmäßige Verteilung des Ausdrucks*

Unser Baby I, 2 ist ein typisches Beispiel *offener Einstellung*: Augen, Nasenlöcher, Mund weit offen, Lippen voll,

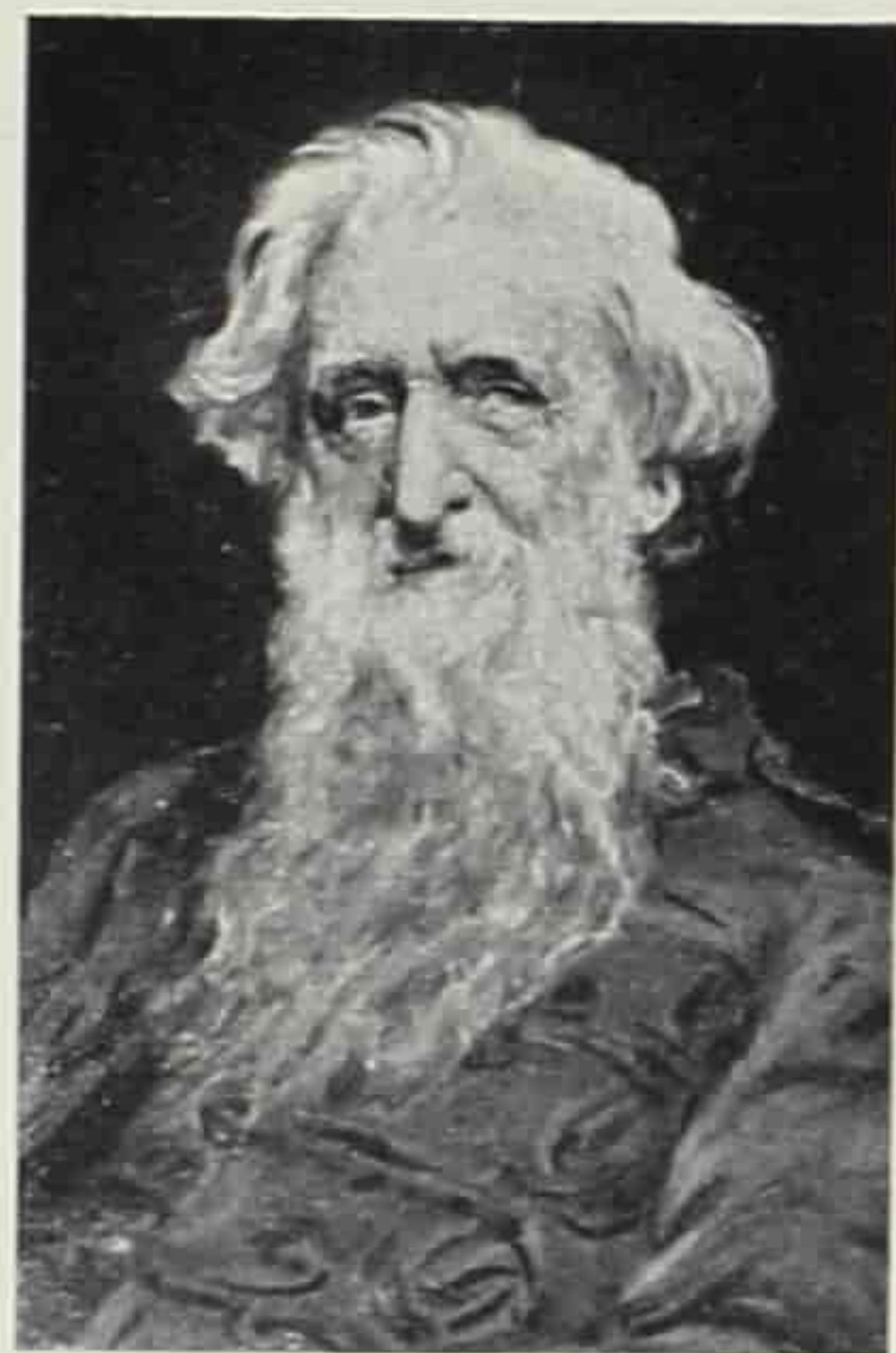




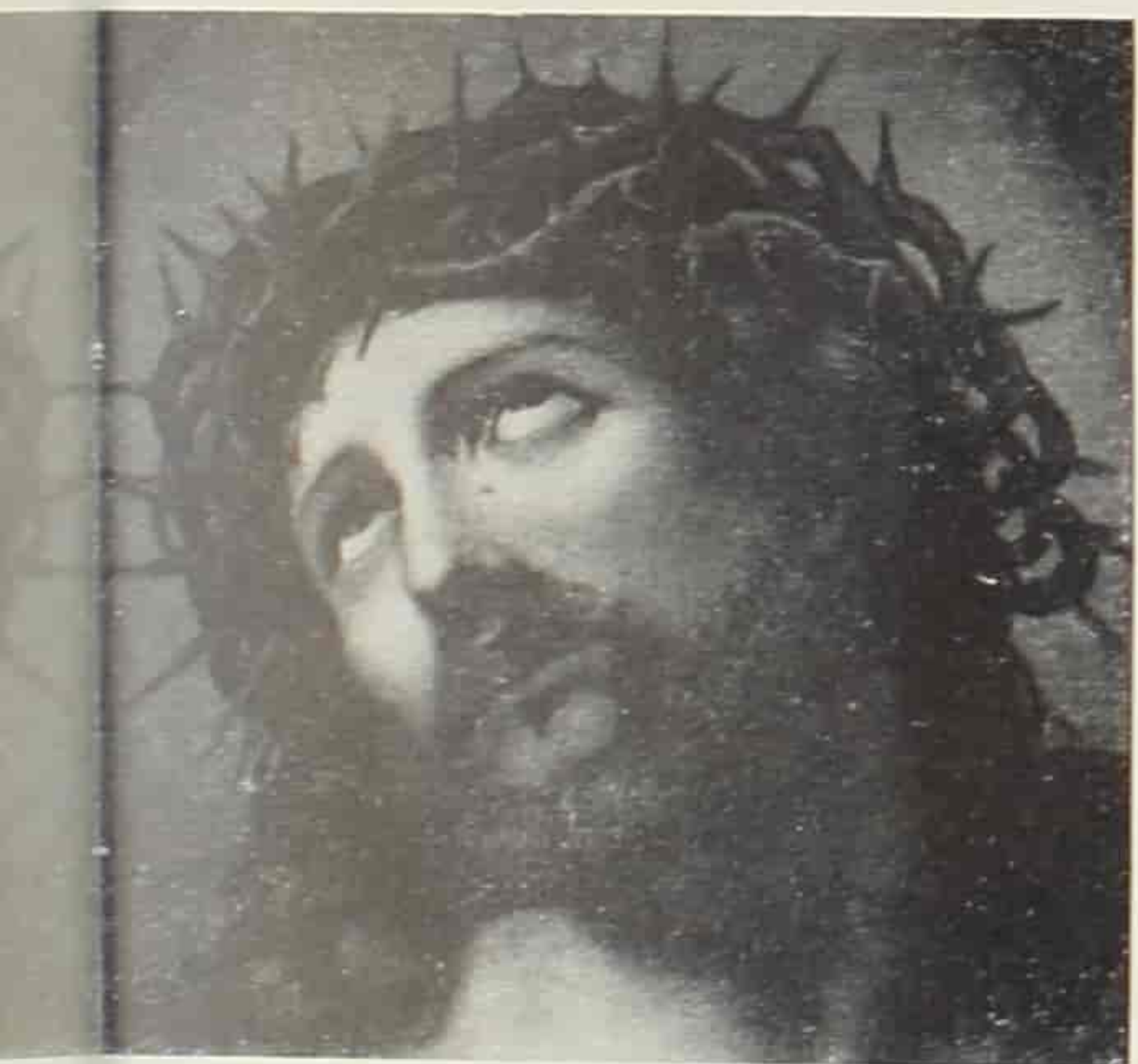
1. Whitman 1



2. Whitman 2



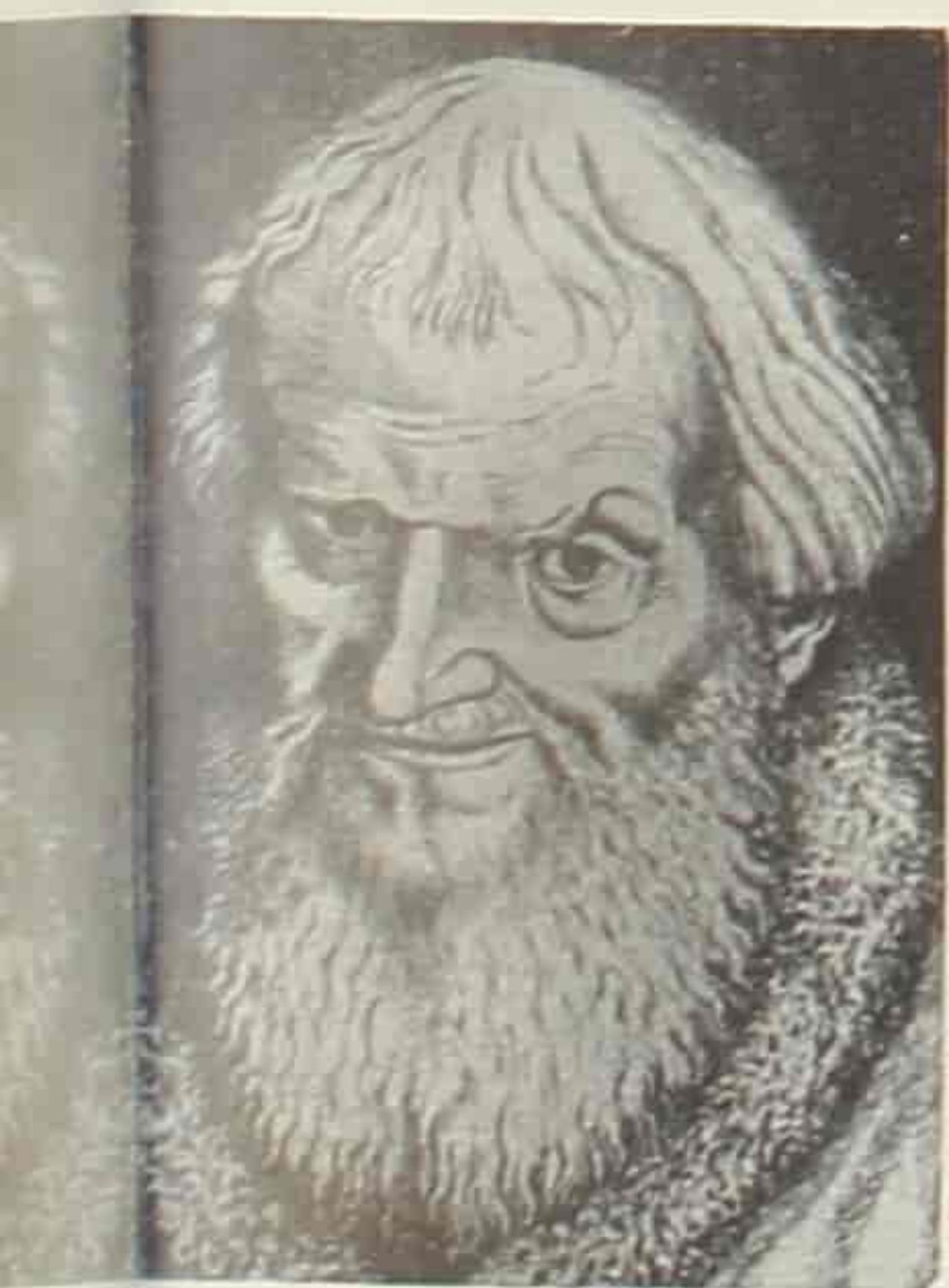
3. General Booth (Herkomer)



4. Ecce Homo 1 (Guido Reni)



5. Ecce Homo 2 (S. di Pietro)



6. Hans Sachs 1 (J. Amman)



7. Hans Sachs 2



8. Dostojewskij



— ein Bild aufnehmender Empfänglichkeit und Aufmerksamkeit, gefühlsbetonten Interesses. Und doch gibt es Momente, welche den Kontakt einengen, so daß wir erkennen, daß das Interesse einem einzigen Ding zugewendet ist: die Augachsen sind konvergent, die Augen schauen nach außen; zugleich sind die Mundwinkel seitwärts gerichtet und deuten an, daß es sich um ein geistiges Interesse handelt. Die Augen sind hier nicht nur Träger von geistigen, sondern auch von Gefühlsbeziehungen, dagegen zeigt der Mund verstandesmäßige Vorgänge an. In dieser Hinsicht herrscht also wieder gleichmäßige Verteilung vor.

Auf den folgenden Bildern (*Wedekind VIII, 5; Michaela IV, 1; Siegfried IX, 1; Schmeling XII, 8; Kürten XVI, ?*) nimmt der Mund insofern an der *abgedeckten Einstellung* der Augen teil, als die Mundwinkel seitlich gerichtet sind. Sonst ist der Mund geschlossen, und zwar manchmal recht fest (*Schmeling*).

*Abwehrstellung* in Augen und Mund zeigen Verdi VI, 6 (Schmerzstellung), und die Frau vom Piz Palü XI, 2 (Ekelstellung).

Bei der Vergine von Luini (*IV, 6*) wurde schon das leichte Einwärtsschmelzen der sonst vollen Lippen als ein *verhängter Zug* bezeichnet, der mit der träumerischen Insichgekehrtheit der Augen gut übereinstimmt. — Bei dem Arbeitslosen am Weihnachtsabend (*XV, 4*) zieht der verhängte Zug der „langen Nase“ den Mund in Mitleidenschaft und vollendet das Bild der Resignation, die, bis zu den geschlossenen Lidern, nichts mehr vor sich sieht, während bei dem Arbeitslosen an der Seine (*XVI, 1*) zwar die Augen offen sind, aber ins Leere schauen, der Mund gut geschlossen ist, aber nur um den Zigarrenstummel; die innerliche Verhängtheit wird hier durch die fehlende Aufmerksamkeit bezeugt.

## II. Ungleichmäßige Verteilung des Ausdrucks

War es in diesen Fällen ein einheitlicher Grundzug, der den ganzen Ausdruck beherrschte und so auch auf Einfachheit oder wenigstens Einheitlichkeit des Charakters deutet, so zeichnen sich andere durch stärkere Differenzierung aus.

### 1. Gegensatz zwischen Ober- und Untergesicht

Die schreibenden Kinder sind so in ihre schwere Aufgabe (I, 5) vertieft, daß sie das Bild des verschleierte[n] Kontakts darbieten. Die Augen sind natürlich auf die Schrift geheftet, aber die Aufmerksamkeit muß sich so sehr auf die schreibenden Finger konzentrieren, daß die Augen fast verhängt erscheinen. Trotzdem ist das Gesicht keineswegs spannungslos, nur konzentriert sich die Spannung merkwürdigerweise mehr um den Mund herum. Kein Wunder, daß beim Kind in unbewachten Augenblicken der Mund oft die noch nicht so weit zurückliegende Saugeinstellung als Zeichen der Konzentration annimmt. Die Komponenten des verschleierte[n] Kontakts verteilen sich hier auf Ober- und Untergesicht. So kommt es, daß die Abgedecktheit der Augen sich der Verhängtheit, die des Mundes aber der offenen Zuwendung (Saugstellung) nähert. Wir haben hier also eine ungleichmäßige Verteilung des Ausdrucks in Ober- und Untergesicht.

Der Gegensatz, der sich zwischen Ober- und Untergesicht beim Weinen kundgibt, wurde schon besprochen (*Großes Leid I, 4*). Augen und Mund beabsichtigen die Abwehrstellung, allein nur beim scharf zusammengekniffenen Auge gelingt sie, mißlingt dagegen beim weit aufgerissenen Mund. Das kommt daher, daß das Auge sich gegen das Leid wie gegen einen eingedrungenen Fremdkörper verhält, gegen den es die Waffe der Tränen hat, während der in der Schmerzstellung aufgerissene Mund zugleich die Schmerzspannung ausstoßen kann.

Eine charakteristische Gruppe, die des Suggestivkontakts, bilden Physiognomien mit abgedeckten Augen und lächelnder Zuwendung des Mundes (*Chevalier XIV, 4; Zwei junge Herzen XI, 3; Baldwin XIV, 5; Strotter XVI, 5*); der aufrichtige Lächelkontakt nämlich hat weitgeöffnete Augen (*Frau Montessori IV, 8*), da er gefühlsbetont ist. Der Suggestivkontakt kann Sex appeal andeuten (*Chevalier, Zwei junge Herzen*), aber auch Berechnung (*Baldwin*); hier wird dem Partner zugelächelt, um sein Vertrauen zu gewinnen; dabei aber wird er scharf im Auge behalten, als wolle man hypnotisch auf ihn einwirken.

Gerade umgekehrt verhält es sich bei der anderen Gruppe mit offenen Augen und irgendwie abgedecktem Mund. Sie weist gute und bedeutende Charaktere auf mit umfassendem Kontakt der Augen, der nicht am Einzelinteresse haftet, und großer Selbstbeherrschung ohne Maskierung. Die Physiognomie Goethes läßt sich hier einreihen (*II, 1—5*). Hier wird das Obergesicht, das Ideen und vergeistigtes Gefühl ausdrückt, zur beherrschenden Partie, in deren Dienst der Mund sich stellt (*vgl. auch Adolf Loos IX, 4; Frau Montessori IV, 8; Michaela IV, 2*).

Die Mannigfaltigkeit dieser Beispiele ließe sich beliebig vermehren. Sie lehren vor allem, daß, wo wir eine gemischte Einstellung sehen, das Schwergewicht in der Regel bei dem Organ mit der offenen Einstellung liegt; wo die abgedeckten und verhängten Züge nicht das ganze Bild beherrschen, stehen sie gewöhnlich im Dienst der offenen. Es gibt also eine selbständige und eine unselbständige Einstellung eines Organs.

## 2. Starke Spannungsgegensätze

Oft haben wir beim ersten Blick auf eine Physiognomie den Eindruck, daß etwas Problematisches in ihr liegt. Geht man der Sache auf den Grund, so sind es übertriebene Span-

nungs- oder Lähmungszüge, welche im Widerspruch zu den anderen Teilen des Gesichts stehen, so daß unregelmäßige oder unharmonische Formen zustande kommen. Bei der Abwehrstellung der Augen, der Brauen, der Stirn, bei der Schmerzstellung fiel uns das besonders auf. Die Abwehrformel reicht aber nicht immer aus.

Bei Schubert (*VI, 9, Fig. 36*) bemerkten wir schon die eckig-volle Gedrungenheit und Gedrängtheit der Züge. Rassisch mögen ostische und ostbaltische Züge mit nordischen streiten, körperbaulich pyknische (vgl. den gedrungenen Bau) mit leptosomen (vgl. das tief in die Stirn reichende Haar), aber sicherlich setzt sich die widerspruchsvolle Mischung auch im Ausdruck fort, als Widerspruch zwischen der Frontal- und der Profildimension. Von vorn betrachtet stellt sich uns die kräftige Gleichgewichtsnatur dar, die sich über ihre Stimmungen hinwegsetzt, allerdings schon durch die Empfindungsfähigkeit der vollen Lippen auf eine harte Probe gestellt wird; von der Seite aber der Stimmungsmensch, leidenschaftlich und schmollend zugleich. Bei dem überdies guten Kautonus konzentriert sich die Spannung hauptsächlich in den Wangen an der Jochbeingegend und in der Lippenmitte, scheint sich aber gerade an den Mundwinkeln auszulöschen und diese zu entspannen; daher einerseits Gutmütigkeit bis zur Selbstverleugnung im Ausdruck des Mundes, andererseits eine gewisse Starre, die sich auch auf die kurzsichtigen Augen überträgt, sich in guten Momenten zur Ruhe verleibendigt, jedenfalls aber die senkrechten Mundfurchen ausdruckslos macht.

Betrachten wir nun das Antlitz Al Capones (*XVI, 8*) mit seiner verquetschten Unförmlichkeit. Wir erfassen sofort, daß auch hier extreme Widersprüche sich auf den Ausdruck überpflanzen, aber sie drängen nicht aufeinander, sondern lassen leere Felder zwischen sich. Die Unzentriertheit und Unkoordiniertheit dieses Gesichts ist es, was zuerst auffällt. Schon die Augachsen sind unkoordiniert in dem schielenden,

unsteten, ausweichenden Blick. Der Kautonus ist mächtig, aber nicht imstande, den Weg zu überbrücken bis zum Spannungszentrum des relativ nicht breiten, ebenfalls in der Profildimension, wenn auch mehr nach der Trotz- und Verachtungsstellung ausgestatteten Mundes; dessen Schiefgestelltheit bestätigt die Inkoordiniertheit der beiden Gesichtshälften. Seine Aggression bezeugt er durch die Seitenstellung der Mundwinkel, allein sie vermögen die spannungsarme Wange nicht zur Fletschfurche aufzuwölben, obwohl man diese bei dem Gewaltmenschen viel eher erwarten würde als bei dem sanften Schubert. Durch diesen in manchen Zügen auf kindlicher Stufe zurückgebliebenen Mund und das Auseinanderfallen der Spannungszentren kommt etwas puppenhaft Gelähmtes in die Physiognomie und abermals verkörpert sich der Widerspruch in dem hier allerdings toten und starren Mundwinkel.

Wir sehen, daß die Spannungsverteilung auf der Physiognomie ein Relief mit Spannungsgipfeln und Lähmungstälern bildet, und daß die Spannung in ganz bestimmten Punkten zentriert ist; von diesen aus ergreift sie das umgebende Terrain und pflanzt sich fort, bis sie auf die Ausläufer anderer Spannungszentren stößt, mit denen sie sich entweder verstärkt oder unter Umständen auch auslöscht, ähnlich wie bei der Überlagerung zweier Wellenzüge.

### 3. Die Tiefenschichtung des Ausdrucks

Es war eine unsrer ersten Entdeckungen, daß der Ausdruck in mehreren Schichten übereinander gelagert ist. Der Rassenausdruck, der konstitutionelle Ausdruck bilden einen oft deutlich sichtbaren Unterbau des eigentlich individuellen Ausdrucks. Auch in diesem gibt es viele konstante Züge, die in ihrer Gesamtheit eben die Physiognomie ausmachen, welche ihrerseits noch überlagert ist vom Ausdruck der momentanen Seelenhaltung. Es ist uns aber bereits durch zahl-

reiche Beispiele belegt, daß auch innerhalb dieser beiden letztgenannten Ausdrucksschichten eine weitere Schichtung unterscheidbar ist; so bei verschleiertem Kontakt, in welchem die Kontaktmomente aus der obersten Ausdrucksschicht zurückgenommen und in eine tiefere verlegt sind, aber auch bei innerer Aufmerksamkeit. Hier waren die Spannungswellen sogar in eine Tiefendimension verfolgbar und das Zentrum lag gar nicht mehr an der sichtbaren Ausdrucks-oberfläche, sondern etwa im optischen Vorstellungsfeld der Großhirnrinde, das dann zum Aufmerksamkeitszentrum wird. An jüdischen Physiognomien konnten wir öfter Züge des Mißmuts, der Abweisung und Versagung entdecken, die individuell von allen möglichen anderen Einstellungen überlagert sein können.

Auf den ersten Blick sind bekanntlich „alle Chinesen gleich“, und wir müssen uns erst an das Rassenbild gewöhnen wie an eine neue Beleuchtung, ehe wir individuelle Züge gewahren. So bietet uns auch der Schwarze Arbeitslose (*XVI, 2*) zunächst sein Rassenbild dar mit dem Saugtonus der wulstigen Negerlippen und der Nase mit ihrer Schnüffelstellung, die beide von lebhafter Empfindung und Sinnlichkeit zeugen. Ebenso steht die Diagnose Genußlust für die Unterlippe außer Zweifel, unterstützt durch den Kautonus der Backenknochen. Bei näherer Betrachtung aber treten andere Züge mehr hervor, so der ungleiche Ausdruck der beiden Augen, die dennoch nicht schielen wie bei Al Capone (*XVI, 8*). Das rechte, das mit dem Glanzlicht, ist offener und nach außen gerichtet, das andre, das matte, ist mehr verhängt und hat Denkeinstellung; beide schauen ziemlich starr gradaus, fixieren also die Lage vor sich, das eine bedenkt sozusagen, was das andre sieht, und wir begreifen, daß die Urteilsstellung, die sonst aus abgedecktem Auge und hochgezogener Stirn besteht, hier einmal auf beide Augen aufgeteilt ist. Eine gewisse Schmerzstellung zieht



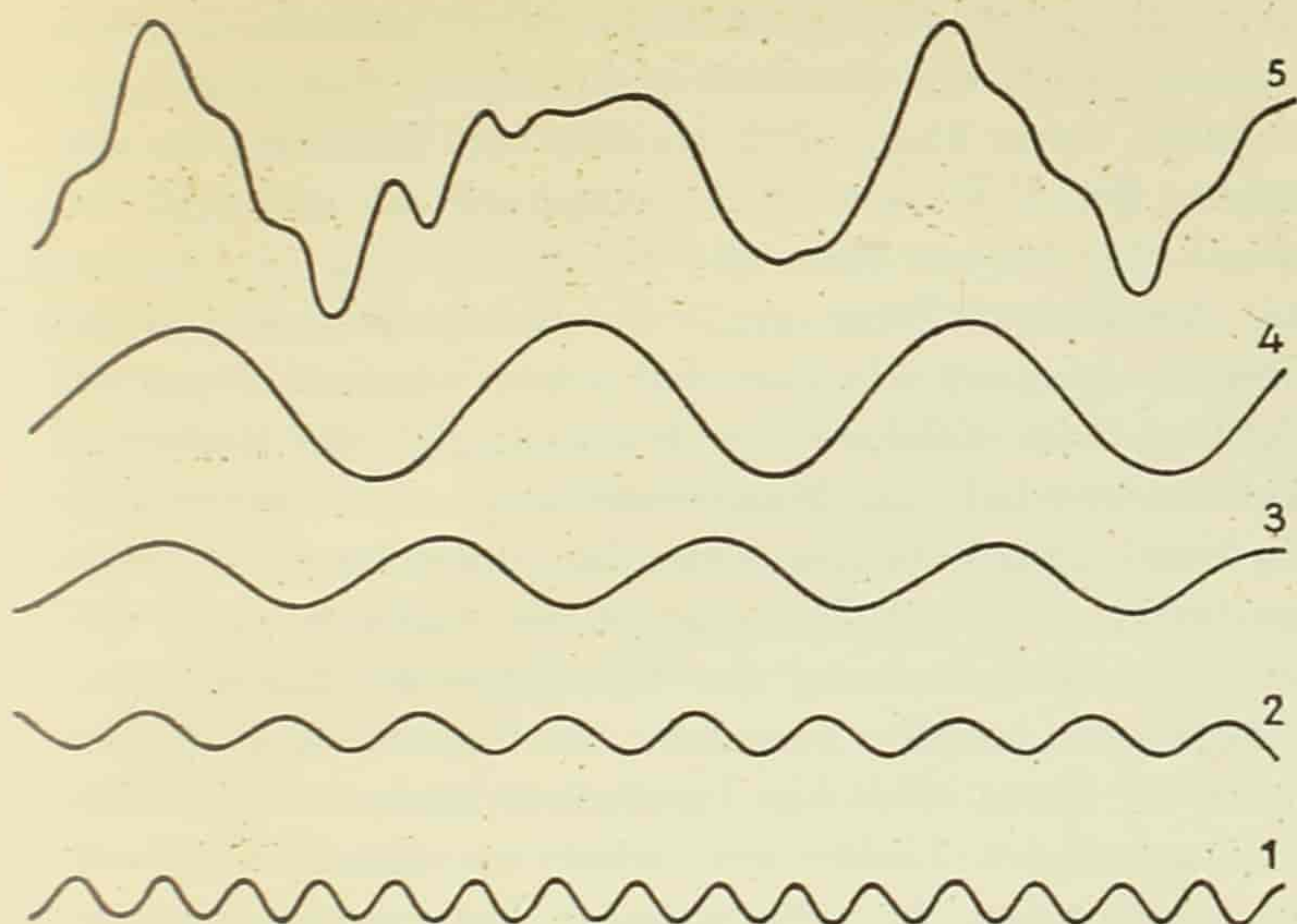
die Oberlippe auseinander, so daß sie gar keinen negerhaften Eindruck mehr macht. Der rechte Mundwinkel steht etwas höher als der linke, es ist die schauende Seite. Sie späht noch, unterstützt von der Schnüffelstellung der Nase, und rafft sich zu einem schmerzlichen Lächeln auf. Die linke Seite ist resigniert. Weil die Verhängtheit des Auges hier auch diese Bedeutung der Resignation hat, deswegen die Verteilung auf zwei Seiten: der Zwiespalt zwischen Hoffnung und Verzweiflung. Daher ist der Blick, wenngleich starr, so doch nicht so leer wie der des Kollegen an der Seine... (*XVI, 1*). Was soll jetzt noch der Rassenausdruck des Negers? Die sinnlichen Lippen genießen, wenn irgend etwas, ihr Leid.

Ein anderes Beispiel: Entspannte Mundwinkel und Wangen sehen wir bei Walt Whitman (*XIII, 1*) und bei Beneke (*VI, 3*); sie zeigen das Fehlen aggressiver Triebe an. Bei beiden finden wir eine Zusammendrückung des Mundausdrucks in der Lippenmitte, bei Beneke bis zum süßen Zug, bei Whitman bis zur leidenschaftlichen Saugstellung und zum erotischen Zug (Schmachtstellung) der Ober-, zum genießerischen der Unterlippe, beide mit feinem Schnitt. Bei solcher Zielfestigkeit verstehen wir die Verhängtheit der Augen als verschleierte Kontakt, der sich, mit Ausnahme eben der Mundmitte, auf das ganze Ausdrucksgelände und also auch die Mundwinkel fortpflanzt. Deren Spannungslosigkeit ist also Entspannung, eine Schicht über einer tiefer zurückgenommenen Spannung, ein Plus über der Spannung, und wir begreifen das Minus bei Beneke und schließen bei ihm auf nüchterne Gutmütigkeit, bei Whitman auf überschwengliche Güte. Wir können also sogar abschätzen, wo uns eine Schicht fehlt.

Dies schärft unsren Blick für die Physiognomie Heines (*VIII, 7, 8, 9*); in den drei Bildern setzt sich der hängende Zug der Nase immer stärker durch, während noch auf dem

ersten Bild die offene Einstellung über der verhängten deutlich ist; dafür mildert sich ein unsteter Zug fortgesetzt bis zur resignierten Ruhe. Charakteristisch sind die Unterschiede in der Mundstellung: auf dem ersten Porträt feine Schmachstellung — der Lyriker; auf dem zweiten Spuck- und Verachtungsstellung mit etwas verschieden hohen Mundwinkeln — also der Journalist und Kritiker; auf dem dritten verhängte Einstellung — der Mensch. Die Geschmacksstellung des ersten Bildes mag noch als süßes Genießen erscheinen; die des zweiten will komplizierter sein; sie entpuppt sich als Geschmacksgemisch, in welchem jedoch süße, saure, bittere Komponenten noch schwach auseinanderzuhalten sind; das Gemisch ist nicht stark genug, die Züge zur Einheit zu durchdringen, sie sind unzentriert, wir verstehen von hier aus die Unbestimmtheit des ganzen Gesichts, das sozusagen in seinen kleinsten Teilen in verschiedene Zentren auseinanderfällt. Ein Zug, der uns, trotz der gänzlichen Andersartigkeit, bei Al Capone (XVI, 8) auffiel. Wir haben hier lauter dünne Oberflächenschichten des Ausdrucks, denen die tragende Unterschicht fehlt.

Wir lernen also an diesen Beispielen, daß, ganz abgesehen von körperbaulichen Faktoren, die Spannung einer Physiognomie sich aus mehreren Schichten aufbaut, deren unterste der Einheitlichkeit der ganzen Physiognomie das Gepräge gibt, während in beliebiger Menge und Stärke mittlere und Oberflächenfelder aufgesetzt sein können. Mit einem Worte, die Spannung der Physiognomie hat nicht nur ein Relief (vgl. den vorigen Abschnitt), sondern auch ein Profil, von dem wir an jeder Stelle ein Diagramm zeichnen können, das räumlich einige Ähnlichkeit mit einer komplizierten Welle besitzt, die aus der Überlagerung mehrerer einfacher Wellen entstanden ist (*Fig. 41*). Die Welle, die zunächst symbolisch verstanden werden mag wie die ähnliche, aber zeitlich periodische, die uns zur Veranschau-



1—4. Einfache Wellen; 5. Die aus ihnen zusammengesetzte Welle

#### 41. Wellenschichtung

lichung des bewegten Blicks diene, ist durchaus ähnlich dem Wellenzug eines Klages, wie er sich auf der Schallplatte darstellt: Grundton und Obertöne bilden lauter einfache Wellen, aber jener eine hohe, breite, dieser lauter kleinere, schmälere, die der großen Welle die teils holperigen, scharfen und spitzen, teils aber fein vibrierenden Abweichungen aufsetzen.

#### 4. Archaische und kultivierte Ausdruckszüge

(Tabelle 22)

Fragen wir nach dem Grund des Auseinanderfallens der Züge bei Al Capone (*XVI*, 8) und bei Heine (*VIII*, 1, 2), so finden wir, daß es bei jenem einige wenige ungeschlachte Triebzentren sind, die zueinander in Widerspruch stehen, aber alle der untersten Ausdrucksschicht angehören, wäh-

rend bei Heine die dünne Oberschicht in viele Teilchen zersplittert ist, die durchaus nichts Rohes und Ungefüges, vielmehr etwas übertrieben Dünnes und Blutleeres an sich haben. Bei Al Capone ist der Ausdruck roh und derb, bei Heine aber ist vor allem auf dem ersten Bild dem Munde wie den übrigen Zügen große Feinheit nicht abzusprechen. Und da erinnern wir uns, daß schon wiederholt von der Derbheit oder Feinheit der Ausdruckszüge die Rede war, insbesondere bei den Mundeinstellungen. Wir sahen, daß ein Mund, dessen Oberlippe von der Schmachstellung durchgearbeitet ist, seine Form unendlich verfeinert und daß auch im Geschmackszug der Unterlippe ein himmelweiter Unterschied besteht zwischen Al Capone und Lessing (*VIII, 2*). Einen ähnlichen Unterschied finden wir zwischen dem grinsenden Lachen des Primitiven (*Strotter XVI, 5*), das noch rohen Angriffstendenzen Luft macht, und der lächelnden Dauerhaltung bei Whitman (*XIII, 1*) oder General Booth (*XIII, 3*); ja sogar das Angriffslachen kehrt auf höchster Stufe in kultivierter Form wieder (*Busch XIV, 7*; *Offenbach VI, 5*). Wir haben einen Blick für die Derbheit oder Feinheit von Ausdruckszügen, an denen wir auch zugleich die Tiefe der Ausdrucksschicht ermessen können, denen sie angehören. Hier trifft es mit großer Wahrscheinlichkeit zu, daß auch Derbheit und Feinheit der Gesichtspartien rein körperlich, wie die aller Körperformen, von der schwächeren oder stärkeren Durcharbeitung durch die Kleinfunktionen abhängt, denen sie dienen. Die Schreibhand sieht kleiner und ausdrucksvoller aus als die Pratte des Grobschmieds; dafür werden beim Schreiben auch die Muskelfasern der Fingermuskeln so stark differenziert, daß ein eigenes Schreibzentrum im Stirnhirn entsteht (*Fig. 3*). Es verhält sich dabei ähnlich wie mit der Schmachstellung. Die Organe werden an ihrer unmittelbaren Funktionserfüllung verhindert, durch neue Aufgaben zu Umwegen

gezwungen; gegensätzliche, antagonistische Muskeln wirken auf sie ein, und das Gegenspiel mit seiner genauen Abwägung bis zur Feineinstellung führt endlich zur Feinheit der Züge. Aus ihr dürfen wir also stets auf die Umwegigkeit und Kompliziertheit, auf die Kultiviertheit der Funktionen und zuletzt des Charakters schließen. Dabei gehören die groben Ausdruckszüge durchwegs der untersten Triebsschicht an, die bei uns allen gelegentlich in unbewachten Momenten zum Durchbruch kommt; die feinen entstehen erst, wenn sie nach der Triebhemmung, die zuerst zu krampfhaft verzerrten Formen (Schmerzstellung) führt, durch den menschlichen Willen gebändigt worden ist, worauf die Triebe auf neue, kulturmögliche Objekte gelenkt und dadurch selbst verfeinert (sublimiert) werden. Die neuen begehrten Objekte gehören einer objektiveren Sphäre an und wirken durch differenzierte Wahrnehmungen auf die Seele, die ihrerseits die Feineinstellungen erforderlich machen. So werden wir eigentlich auf drei Stufen der Ausbildung, also auch drei Schichten der Ausdruckszüge aufmerksam (*Tabelle 22*). Die Mittelschicht fehlte uns bisher; sie ist leicht nachzutragen. Es sind die mittelderben oder mittelfeinen Züge, die wie überall so auch in der Physiognomie die Regel sind (*Schmeling XII, 8; Baldoin XIV, 5; August Goethe II, 6; Schmedes IX, 1; Chaplin XIV, 1; aber auch Toni van Eyck X, 7; Frau Montessori IV, 8* und sogar die *Sixtinische Madonna, Tafel V*); über den Wert der Physiognomie ist damit noch gar nichts ausgesagt; vgl. darüber beim Formniveau. Ja, in den meisten Physiognomien finden wir sowohl derbe wie mittelderbe und feine Züge und Körperformen, welche letztere mit der gebührenden Vorsicht zu beurteilen sind.

So sind Goethes Nase und Kinn ziemlich derb (*II, 1—5, Fig. 45*), ebenso wie seine offene Atmungseinstellung und sein Kautonus. Sie weisen auf ein oft derbes Triebleben hin. Mittelfein ist seine übrige Gesichtsbildung einschließlich des

Mundes und der Augen, nur sind allen Zügen noch letzte und allerletzte Feinheiten aufgesetzt, die ihnen den hohen Wert verleihen: die ungewöhnlichen kontaktlockernden Züge der Augen, die dann an neuen Objekten zu einem umfassenden Kontakt führen, und die wechselnde Geschmackseinstellung des Mundes. — Wie feine Ausdruckszüge sich über einer groben Triebsschicht aufbauen können, wurde an dem Beispiel des Schwarzen Arbeitslosen (XVI, 2) erläutert. — Ausgesprochen feine Züge zeigt Offenbach (VI, 5), der Feinheit und Kultiviertheit seiner Kunstform angemessen. Ein Musterbeispiel feiner Züge ist das Gesicht Greta Garbos (*Wilde Orchideen* X, 1); vgl. die Besprechung der weiblichen Maske.

Die Dreiheit der Ausdrucksschichten hat Ähnlichkeit mit der Dreischichtung jeder Handlung in Instinkt, Dressur und Intellekt nach Bühler. Die Instinktschicht bewegt sich in der Triebssphäre mit ihren wenig differenzierten Ausdrucksformen. Die Dressur ist das bändigende Werk des Willens, der die gehemmten Triebe mit der wirklichen Welt in Übereinstimmung bringt und das Mittelgut der tüchtigen, lebensfähigen Züge erzeugt. Endlich bringt der Intellekt, die Einsicht in die momentane Situation die Feineinstellungen zustande, die das Kleingelände aller Züge durcharbeiten.

### 5. Die Orientierung des Ausdrucks

Das Profil der Welle, durch welche wir die Ausdrucksspannung darstellen können, mit ihren drei Schichten betrifft ihre Oberflächenform. Aber wir können auch auf das erregende Zentrum zurückgehen, von welchem aus sich die Spannung auf die Umgebung überträgt, wie wir von den Wellenkreisen auf einem Teiche auf ihren Mittelpunkt schließen können. Jede Gesichtspartie, Augen, Mundwinkel, Lippenmitte kann Zentrum eines Spannungskreises sein, aber die Beispiele des verschleierte Kontakts, der inneren Auf-

merksamkeit, der Denkeinstellung lehrten uns, daß wir einer Welle auch in die Tiefendimension zu folgen vermögen. Streng genommen werden ja alle Ausdruckszüge aus der Tiefe gesteuert, aus Nervenzentren, und von jedem Spannungszentrum auf der Oberfläche können wir bis zu den erregenden Mittelpunkten in der Tiefe vordringen, gleichwie wir nach dem Ort des stärksten Erdbebens sein eigentliches Zentrum in der Erdentiefe ergründen können.

Allein die Steuerungscentren des Nervensystems und Gehirns sind nicht die einzigen Mittelpunkte der Wellenkreise des Ausdrucks. Auch nach dem Gegenstand hin, von dem der Reiz ausgeht, ist der Ausdruck zentriert. Jene Nervenzentren senden die drei Ausdrucksschichten aus, von welchen im vorigen Abschnitt die Rede war. Jetzt kommt noch eine Orientierung in bezug auf den Reiz hinzu, die in den uns wohlbekannten Bezugswendungen besteht. Aber ob unsre Einstellung eine offene, abgedeckte oder verhängte ist, noch immer kann das Reizzentrum in oder außer uns liegen, sofern überhaupt noch eine Kontakteinstellung vorhanden ist. Je verhängter ein Ausdruckszug ist, je mehr Kontaktmomente ihm fehlen, desto ausschließlicher müssen wir seine Reizzentren im physischen und psychischen Inneren des Individuums suchen. Je abgedeckter er ist, desto eher wird die Aufmerksamkeit einem Gegenstand oder einer Person der näheren oder ferneren Umgebung, des Milieus, des sozialen Lebens gelten. Je offener die Kontaktlockerung mit dem Einzelgegenstand jedoch ist, ohne durch verhängte Züge beeinträchtigt zu werden, desto mehr deutet die Einstellung auf umfassenden Kontakt, auf eine Vielheit von Gegenständen oder Personen, die dann schon in die kulturelle Sphäre reichen. So z. B. hat Goethes Blick zwei offene Momente: die offene Lideinstellung und die parallelen Augachsen (*II*, 1—5). Wir schlossen daraus auf eine Projektion des Geschauten ins Unendliche, womit eben die Kulturbedeutung des Ausdrucks

gegeben ist. — Frank Wedekinds Blick gibt uns ein Rätsel auf (*VIII*, 5): er ist abgedeckt, hat konvergente Augachsen, schaut also einen bestimmten Gegenstand an, schaut nach außen, ist zum Beschauer gerichtet, ist ruhig — lauter Kontaktmomente, und doch werden wir keinen Augenblick im Zweifel sein, daß Wedekind den Gegenstand nicht im Rahmen eines Alltagsinteresses, sondern eines eminenten Kulturinteresses betrachtet. Wo ist also der offene Zug, der doch gerade für die Einstellung auf Kulturbelange charakteristisch ist? Kein Zweifel, es kann sich nur um das noch nicht angeführte sechste Kontaktmoment, die Aufmerksamkeit, handeln; Braue und Stirn sind offen, wir haben also in der Urteilsstellung einen Fall von geteilter, doppelt zentrierter Aufmerksamkeit vor uns (vgl. die Zentrierung des Blicks); die Aufmerksamkeit ist zwar auf den Einzelgegenstand gerichtet, kommt aber aus einem umfassenden, d. h. einem Kulturzentrum. Sie verleiht dem betrachteten Gegenstand nicht das Merkmal der Einzelheit, sondern der Einmaligkeit.

Wie wir nach den Steuerungszentren des Ausdrucks drei Ausdrucksschichten unterscheiden konnten: eine Triebsschicht, eine Willensschicht und eine Wahrnehmungsschicht der Feineinstellung, so kann, je nach der Art der vorherrschenden Bezugswendung, eine Reizzentrierung oder Orientierung des Ausdrucks nach drei Sphären unterschieden werden, der des Individuums selbst, der des sozialen Milieus und der der Kultur. Eine immer umfassender als die andere, freilich nach exakt beschreibbaren Indizien nicht immer leicht im Ausdruck faßbar.

## 6. Die Ausdrucksstärke

Jeder wird schon die Beobachtung gemacht haben, daß es ausdrucksstarke Gesichter gibt, die vor Lebendigkeit sprühen und aus denen jede Seelenregung erraten werden kann, und andre wieder, deren Züge so unbewegt und steinern



oder so verschwommen sind, daß man gar nicht weiß, woran man mit ihnen ist. Wovon ist die Stärke des Ausdrucks abhängig?

Erstens vom Reiz. Schon Piderit hat das Gesetz formuliert, daß, je stärker der Reiz, desto stärker die Antwort auf den Reiz, die Ausdrucksbewegung. Zweitens aber von Umständen, die in unsrer Seele liegen; nicht immer reagieren wir auf denselben Reiz mit derselben Stärke und nicht alle Personen tun es in gleicher Weise. Während z. B. der Südländer in seinem Ausdruck außerordentlich lebhaft ist, zuckt der Indianer oder Japaner nicht mit der Wimper, mag er eine noch so freudige oder schreckliche Nachricht erfahren.

Natürlich ist es leichter, in der Seele eines ausdrucksstarken Menschen zu lesen als in der eines zurückhaltenden. Dagegen erlaubt aber die Stärke des Ausdrucks auch leichter eine Maskierung, ein Verbergen der wirklichen Verfassung hinter einem falschen Ausdruck, was uns bei Betrachtung der Maske noch beschäftigen soll. Jedenfalls fühlen wir uns veranlaßt, unsre Erkenntnis vom Wesen des Ausdrucks zu erweitern und noch einen dritten Faktor hinzuzufügen, von dem er abhängt: das ist die Wirkung auf den Nächsten, also der Eindruck des Ausdrucks. Der Ausdruck ist nicht bloß eine Wirkung des Reizes auf die Seele, nicht bloß einfache Einstellung des Sinnesorgans auf den Reiz, er ist vielfach, wenn auch nicht immer, für jemanden da, von dem er verstanden sein will. Wenn das kleine Kind schreit, will es nicht bloß seinem Unmut Luft machen, es will auch die Mutter herbeirufen: der Ausdruck ist nicht bloß Kundgabe, er ist auch Signal. Daher wird uns klar, warum die Kontakteinstellung mit Personen sich so oft von der mit bloßen Gegenständen unterscheidet. Der Blick zum Beschauer ist ein solches persönliches Kontaktmerkmal, das Lachen ist ein zweites, besonders in der Form des An- oder Auslachens. Der Ausdruck hat also auch eine soziale Funktion (Bühler).

Dieser Faktor ist oft der entscheidende für die Stärke des Ausdrucks. Die Seele kann sehr wohl auf einen starken Reiz reagieren, ohne daß man das am Ausdruck merkt; wir haben dann einen zurückhaltenden Menschen vor uns. Die Zurückhaltung, mag sie aus Vorsicht gegen den Feind oder aus Scham geübt werden, kann wie alle Ausdrucksgewohnheiten, zur zweiten Natur werden und sich schließlich dauernd der Physiognomie einverleiben.

Eine Physiognomie kann also aus drei Gründen ausdrucksstark oder ausdruckschwach sein: je nachdem, ob der einwirkende Reiz stark oder schwach ist, je nachdem, ob die Steuerungscentren im seelischen Organismus leichter oder schwerer reagieren, und endlich je nach der Stärke des Kontakts, den die Person mit der Reizquelle beabsichtigt, was auch durch die Gegenwart anderer bedingt sein kann, die den Ausdruck verstehen und deuten könnten.

Oft, nicht immer, ist Zurückhaltung, als willkürliche Ausdruckshemmung, ein Zeichen von Willenskraft; sie besagt also etwas Positives; nur verdeckt mir dann dieser Zug alle übrigen. Positiv oder negativ abgedeckte Züge deuten auf eine Angriffs- oder Abwehrlatur; das kann tatsächlich ein hervorstechender Charakterzug sein und insofern ist jeder Ausdruck, nicht nur der des Auges, Spiegel der Seele. Uns interessiert aber, was auf einen Menschen besonderen Eindruck macht, was ihn selber interessiert und von welcher Seite aus also sein Wille am leichtesten zu lenken wäre. Das gelingt uns am besten bei empfänglichen Menschen mit offenen Zügen. Deshalb sind wir nicht nur erpicht auf jeden offenen Zug, sondern trachten auch, die abgedeckten und verhängten Züge in ihrer Entwicklung zurückzuverfolgen, bis wir an jene offene Stelle gelangen, die abgedeckt oder verhängt worden ist, wie es uns im vorigen Abschnitt bei dem in fast jeder Hinsicht abgedeckten Blick Wedekinds gelungen ist. (Seite 238).



1. Chaplin (Neue Zeit)



2. Rich. Tauber



3. Hans Moser



4. Maurice Chevalier



5. Stanley Baldwin



6. Tom



7. Wilh. Busch (Lenbach)



8. Karl Motz 1



9. Karl Motz 2



Am ehesten werden wir hier vielleicht bei Physiognomien mit offenem Blick, aber mit in irgendwelcher Hinsicht abgedecktem Munde Erfolg haben; es ist die Gruppe, der Goethe angehört (*II, 1—5*). Deshalb haben wir, auf einfacherer Stufe, auch unser Modell (*Michaela IV, 1, 2*) aus ihr entnommen. An Ausdrucksstärke gewinnen sie freilich noch durch offene Züge des Mundes; es sind die Gestalten der dramatischen Gruppe (*Shakespeare II, 7, 8; Spinoza Fig. 25*), an denen uns die Ausdrucksstärke nicht verwundern wird. Ein erschwerender Umstand für die Deutung ist es, wenn zu den offenen Augen ein durch festen Lippen-schluß verhängter Mund tritt (*Lina IV, 7*); dieses Zusammen-treffen bedeutet: viel sehen, wenig ausplaudern!

Die Gehemmtheit des Ausdrucks in zurückhaltenden Physiognomien kann aber trotzdem vielsagender sein als seine Beweglichkeit im ausdrucksstarken Gesicht, wenn dieses nur eine Seite des Charakters betont; sie erweitert natürlich durch ihre Unbestimmtheit den Deutungsspielraum (*Selbst-porträt Karl Motz XIV, 9*), aber auch die Spannweite der Charaktermöglichkeiten und wird dann erläutert durch ein ausdrucksstärkeres, aber einseitiges Bild (*Photo Motz XIV, 8*). Ähnlich die Spannweite unsres Modells *Michaela IV, 2* zwischen den Haltungen *IV, 1* und *3*. Von den drei Selbst-porträts des Verfassers (*Tafel VII*) ist das erste anscheinend das zurückhaltendste. An feinen Anzeichen, die früher besprochen wurden, ist jedoch der Spielraum zwischen Bild *2* und *3*, die an sich zunächst eindeutiger sind, wohl zu erkennen, und so wirkt es doch als das ausdrucksstärkste.

Überhaupt hängt zuletzt die Ausdrucksstärke einer Physiognomie von der Beobachtung durch den Beschauer ab. Gesichter, die anfangs nichts zu sagen schienen, fangen bei näherer Betrachtung, und ganz sicher nach der physiognomischen Analyse, zu sprechen und zu leben an, und sogar die Ausdruckslosigkeit, die wirklich nichts zu sagen hat (*Kürten*

XVI, 8), gewinnt ihr eigenes Gesicht. Sehr oft verhindern die momentane Einstellung, die Regelmäßigkeit oder Unregelmäßigkeit der Züge, äußere Ähnlichkeiten, Bart, Brille oder Maske das Durchschauen des Ausdrucks und werden später in ihrer Wirkung aufgehoben. Dem scharfen Auge sind die verhängten Züge des verschleierten Kontakts in einem Gesicht wie dem des Hofarzts Franz' I. (XII, 2) lieber als manche planen, offenen; haben sie uns einmal ihr Geheimnis offenbart, dann verleihen sie als Anzeichen einer höheren Kompliziertheit und einer tieferen Ausdrucksschicht erst recht dem Gesicht seinen eigenen Charakter. Und schließlich betreiben wir ja Ausdrucksphysiognomik eben deswegen, weil uns anfangs die Gesichter zu wenig ausdrucksstark sind; das Ziel der Analyse ist es, jedes ausdrucksstark erscheinen zu lassen.

## 7. Unsymmetrie der Züge

(Tabelle 21)

Daß wir innerlich unsymmetrisch gebaut sind, ebenso wie auch unsre Gesichtshälften nie ganz symmetrisch sind, dürfte allgemein bekannt sein. Darüber hinaus aber ist der Gesichtsausdruck nicht selten auffällig unsymmetrisch, es gibt also Gegensätze nicht nur zwischen Ober- und Untergesicht, sondern auch zwischen links und rechts, und wir dürfen fragen, ob diese mangelnde Symmetrie eine bestimmte Bedeutung hat.

Jedes der beiden Augen unseres schwarzen Arbeitslosen (XVI, 2) blickt verschieden, und wir erklärten das aus der zwiespältigen Haltung zwischen Hoffnung und Resignation. Sehr stark fiel uns die Unsymmetrie beim Abwehrblick auf (*Tom XIV, 6; Frau vom Piz Palü XI, 2; Verdi VI, 6*), wo wir die eine Seite mit offenerem Auge und Querfalten auf der Stirn, die andre abgedeckter mit herabgezogenen Augenbrauen fanden; wir haben hier die beiden Komponenten der

Abwehr auf die beiden Gesichtshälften verteilt, und gelungen ist sie nur auf der abgedeckten Seite. Wieso dies möglich ist, verrät uns unser Studienkopf von Pettenkofen (*XII, 5*), bei dem sich eine ähnlich ungleiche Lideinstellung beider Augen findet, obwohl er eine physiognomische Ruhestellung zeigt, also anscheinend keinen äußeren Grund zur Abwehr hat. Es ist eben innere Abwehr gegen seine eigene zwiespältige Anlage, wie sie dem Schizothymen, dem Spalt-sinnigen mit der langen, hageren Don-Quichote-Figur, dem zweiten Kretschmer-Typ eigen ist. Diese Zwiespältigkeit äußert sich auch darin, daß die beiden Gesichtshälften, vor allem die Augen, nicht ganz koordiniert, daher auf Reize etwas verschieden einstellbar sind, so wie wir auch mit beiden Augen verschieden gut sehen. Wo die Inkoordiniertheit die Augachsen und die Blickrichtung mit ergreift, so daß aus rein seelischen Gründen ein Schielen entsteht, wie bei Al Capone (*XVI, 8*), werden wir mit Recht auf abnorme Anlage schließen. — Wo bei positiv abgedecktem Blick, z. B. bei Malern (*Busch XIV, 7*), das eine Auge zur feineren Einstellung verkleinert wird, ist es ebenfalls ein Eingeständnis jener Ungleichheit der beiden Augen. Bei Busch hat das noch eine besondere Bedeutung, die uns an der gleichen Einstellung bei Offenbach (*VI, 5*) klar wird, der doch gar kein Maler war. Da auf der Seite der schmälern Lidspalte zugleich der Mundwinkel heraufgezogen ist, erkennen wir sie als halbe Lachstellung, während die andre Seite ernster ist. Es sind die beiden Seiten des Humors, des Witzes, der Satire, die die Welt mit einem ernsten, einem heiteren Auge betrachten. Wir erklärten ja überhaupt das Lachen aus dem Kontrast einer ernsten Vorstellung mit einer unpathetischen Wirklichkeit, der beim Witz mit besonderer Zweideutigkeit hervortritt.

Hier bietet sich uns auch die symbolische Erklärung des ganzen Phänomens: wenn in beiden Gesichtshälften ein ver-

schiedener Ausdruck vorherrscht, so bedeutet das eben eine Zweideutigkeit, einen Zwiespalt, eine Zweiheit oder auch eine Halbheit, wie bei der nur halb gelingenden Abwehr. Wer jemanden verächtlich ansieht, bezeugt geflissentlich durch Verziehen nur eines Mundwinkels, daß der Gegner nur der halben Aufmerksamkeit wert ist. Auch die geteilte Aufmerksamkeit beim Lauern, deren Seitenblick das Bild nicht auf die Stelle des deutlichsten Sehens auf der Netzhaut bringt (*Chaplin XIV, 1*), drückt dies durch nur einseitige Fletschstellung aus. Der Kritiker, der auf der einen Seite Billigung, auf der anderen Mißbilligung bereithält, zieht den einen Mundwinkel hinauf, den anderen herab (*Heine VIII, 8*). Besonders hübsch ist die unsymmetrische Einstellung bei dem alten General Booth (*XIII, 3*), dem Gründer der Heilsarmee. Er zeigt halbe Lächelstellung bei verschleiertem Augenkontakt; dies läßt zunächst auch den Lächelkontakt verschleiert erscheinen, man hört den Alten förmlich in sich hineinlachen; in dieser Position nachsichtiger Überlegenheit bedeutet das halbe Lächeln Ironie; die Miene ist nur äußerlich ernst. So wird hier die Zwiefältigkeit zugleich zur Maske, die etwas anderes bedeutet, als sie auszudrücken scheint.

## 8. Die Maske

(Tabelle 23)

Schon die Zurückhaltung richtet sich gegen unser Bestreben, den Ausdruck zu verstehen und zu deuten, denn die Menschen lassen sich nicht gern durchschauen, und zwischen Menschenkenntnis und Zurückhaltung besteht ein Wettstreit, in dem die Errungenschaften der einen Seite die andere zu gesteigerter Anstrengung anspornen, so wie zwischen Schiffsgeschütz und Panzerplatte, Einbruchswerkzeug und eiserner Kasse. Nicht zufällig setzen kriegerische Völker, wie die Indianer, die auch im Spurenlesen geübt sind, steinerne Mie-



nen auf, ebenso wie sie ihre Spuren sorgfältig vor dem Feind verwischen.

Aber vor besondere Schwierigkeiten ist die Kunst des Durchschauens durch jene gestellt, welche, nicht damit zufrieden, ihre wahren Absichten durch Zurückhaltung zu verbergen, den Feind in der Maske der Freundschaft bekämpfen. Wohl wissend, daß der Ausdruck nicht nur Kundgabe, sondern auch Signal ist, mit Hilfe dessen man den Gegner lenkt, verschieben sie willkürlich die Bedeutung des Ausdrucks und berauben ihn seiner Anzeichenfunktion.

Die erste Voraussetzung dafür ist, daß wir den Ausdruck willkürlich beeinflussen können. Daß dies prinzipiell möglich ist, zeigt schon die Abdeckung, die ja ein Willenselement ist, und umgekehrt die willkürliche Entspannung, die Ausdruckshemmung, die das Wesen der Zurückhaltung ist. Auch sonst kontrollieren und beherrschen wir weitgehend die mimische Muskulatur und können künstlich einen Ausdruckszug erzeugen. Die Frage ist nur, ob dieser mit einem echten Ausdruck verwechselt werden wird, und die Antwort lautet in den meisten Fällen verneinend; denn wir lernten schon bei den Abwehrstellungen, daß die unwillkürlichen Außenspannungen andere Muskelfaserkomplexe zusammenfassen und andre Formen hervorbringen als die willkürlichen.

Die Fähigkeit, sich zu verstellen, ist bei vielen Menschen allerdings außerordentlich entwickelt, sei es, daß sie ihre mimischen Muskeln ganz besonders in der Gewalt haben, sei es, daß sie die hysterische Fähigkeit besitzen, sich in eine Art Trance, einen halbunbewußten Zustand zu versetzen und sich so mit den echten Steuerungscentren des Unbewußten in Kontakt zu setzen. Von dieser Fähigkeit muß natürlich nicht immer in böser Absicht Gebrauch gemacht werden. Es kann sich dabei auch um den Mimiker, den Schauspieler handeln, dem die mimische Muskulatur nicht nur Ausdruck, sondern zugleich Kunstmittel ist, welches er

also auf besondere Art produktiv zu einem Eigenleben ausgestaltet. Diese Ausbildung der mimischen Muskulatur als Selbstzweck macht sich nun ebenfalls als besondere Schicht kenntlich, und zwar vor allem durch eine gesteigerte Beweglichkeit der Physiognomie; bei Greta Garbo (*X, 1, 2*) vibriert jede Fiber des Gesichts, und bei allen Schauspielern von einigem Rollenumfang (Königin Christine, Wilde Orchideen) ist diese Beweglichkeit zu spüren (*Blasel IX, 6; Wedekind VIII, 5*). Es müssen nicht immer Berufsschauspieler sein, die diesen schauspielerischen Zug besitzen; der Dichterkomponist Wagner (*Fig. 18*), der allerdings die intimsten Beziehungen zur Bühne unterhielt, zeigt ihn ebenso wie etwa Baldwin (*XIV, 5*), der nur auf der politischen Bühne agiert. Außerdem werden durch die ständige Übung die mimischen Muskeln bis zur Hypertrophie gekräftigt und das reichere Spannungsrelief wird durch eine Art Felderung des Wangen- und Kinngeländes förmlich optisch sichtbar (*Blasel, Baldwin*).

Das letztere ist allerdings bei Männern häufiger als bei Frauen der Fall, nicht nur, weil bei diesen das Muskelrelief überhaupt verborgener ist, sondern weil sie auch normalerweise ein gutes Stück Maske tragen (vgl. den folgenden Abschnitt), daher die Bühnenkünstlerin mehr eine Steigerung der Frau an sich, der Schauspieler hingegen schon eine besondere Art von Mann darstellt.

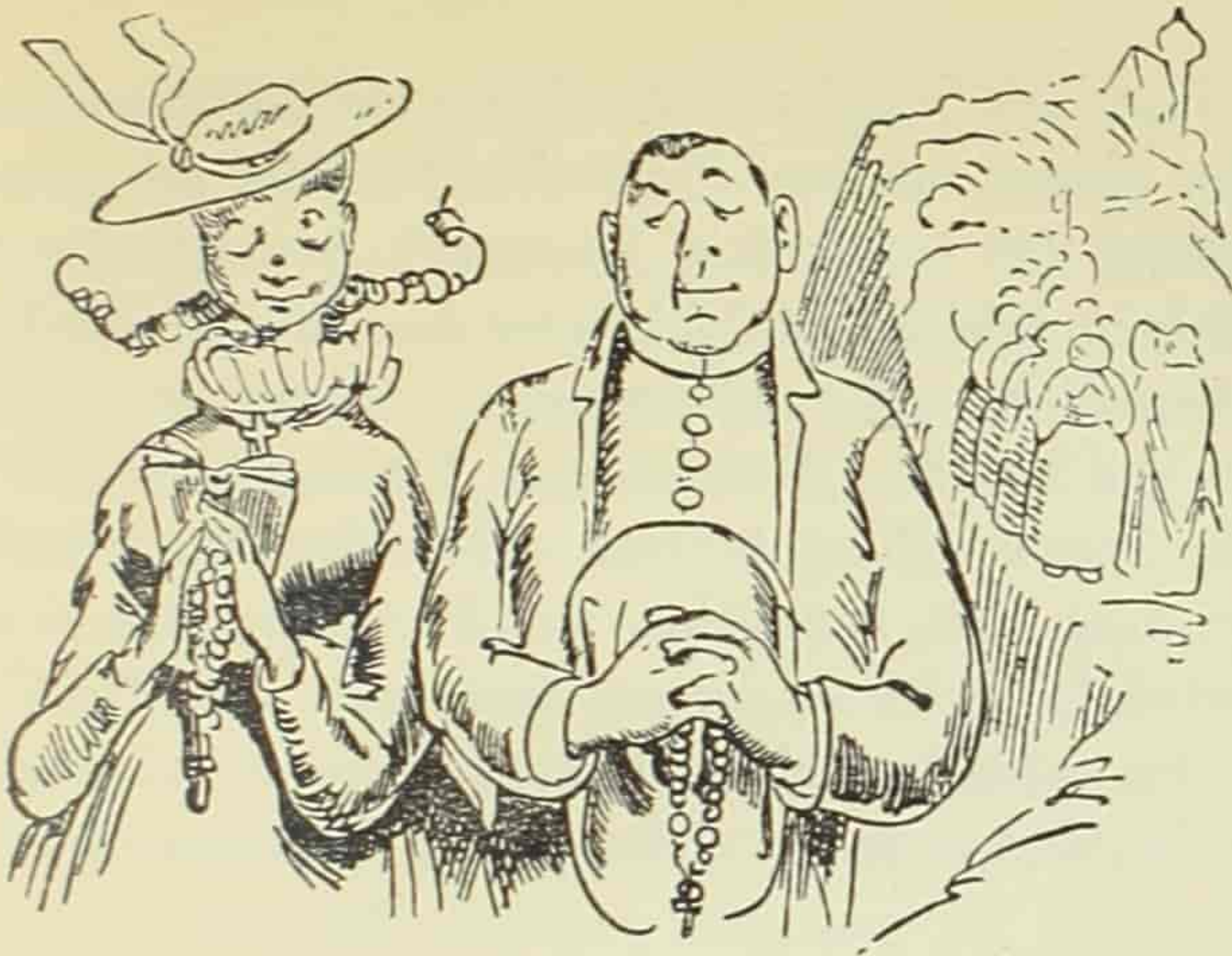
In der Beweglichkeit und dem Muskelrelief zeigen die Gesichtspartien einen überenergischen Zug nach dieser oder jener Richtung, gleichsam ein Zuviel an Ausdruck, mehr jedenfalls, als das Individuum plausiblerweise zur Befriedigung eines normalen Ausdrucksbedürfnisses benötigt. Indem die Karikatur (*Schopenhauer Fig. 24; Knopp Fig. 7, 8, 32, 33; Bährlamm Fig. 40*) diese Einseitigkeit oder Vieldeutigkeit übertreibt — und darin besteht einer ihrer Wesenszüge —, macht sie das Gesicht überhaupt zur Maske und den

Charakter zur Rolle. Es gibt auch auf der Lebensbühne Situationen, die eine besondere Anpassungsfähigkeit des Ausdrucks erfordern, und Menschen, die dieser Notwendigkeit unterworfen sind und daher im Leben eine Rolle spielen müssen. Das öffentliche Leben prägt ihnen eine Berufsmaske auf, die sich von ihrem gewöhnlichen Gesicht oft nicht wenig unterscheidet. Schon im Bild des Arztes (*Hofarzt Franz' I. XII, 2*) ist oft die Rolle zu merken (vgl. später über das Berufsgesicht); er, dessen Nimbus aus der Zeit des Medizinmannes noch die Macht über Leben und Tod einschließt, hält die Distanz des Aristokraten mit seiner verhängten Aufmerksamkeit. — Welcher Unterschied zwischen den beiden Bildern Napoleons (*III, 1, 2*), von denen das eine den Menschen, das andre den Kaiser zeigt! Aus dem einen sprechen seine hochfliegenden Pläne, aus dem anderen ihre Verwirklichung. Aber nachher ist nicht mehr er ihr Herr, sondern seine Untertanen, da diese zugleich seine Zuschauer sind. Auf dem ersten Bild ist der Ausdruck sicherlich ganz aus dem Erlebnis begreifbar, auf dem zweiten, mit dem Lächelkontakt, der durch die leichte seitliche Abgewandtheit ins kokett Distanzierte abgewandelt wird, nur aus ihrer Signalfunktion in der Rolle des Kaisers.

Indes gibt es tatsächlich Menschen mit außergewöhnlich gesteigertem Ausdrucksbedürfnis, die sich auf eine große Vielfalt von Situationen einzustellen haben, und auch bei ihnen ist das Ausdrucksgelände von Bewegung durchzittert, so daß ihm oft jede Bestimmtheit genommen wird und es so unberechenbar erscheint. Es gibt Naturen, die in besonders hohem Grade von der Situation abhängig sind, Hysterische mit Anschmiegsamkeit und Einfühlungsvermögen (vgl. die weibliche Maske), aber auch nicht wurzelechte Menschen ohne inneren Kern, um den Ausdruckshaltungen sich zentrieren könnten. Heines Physiognomie (*VIII, 7, 8*) zeigt etwas von diesem Mangel an Zentrierung, was uns schon bei

der Tiefenschichtung des Ausdrucks interessierte. Insbesondere das erste Heine-Bild sieht wie mit dem Photoapparat „verwackelt“ aus. — Indessen zeigt auch der kernhafte Mensch, wenn ihn seine Feinfühligkeit und leichte Ansprechbarkeit zu blitzschneller Stellungnahme vor der Situation prädisponiert, jene merkwürdig vibrierende Beweglichkeit in den kleinsten Teilen des mimischen Geländes, die diesmal wirklich positiv als Vielfältigkeit zu deuten ist (vgl. später das Analogon dazu in der Handschriftdeutung: die Fadenbindung), so beim Kritiker (vgl. das zweite Heine-Bild und die vieldeutig bewegliche Lippen- und Mundwinkelrichtung bei *Daniel Sanders VIII, 6*, dem Sprachkritiker) und beim Satiriker; insbesondere verkörpert Offenbach (*VI, 5*) wie nur wenige die Vereinigung von innerlich bestimmter Eindeutigkeit und äußerlich vieldeutigster Reaktionsbereitschaft, wie ein Fechter, der mit seiner Klinge bereit ist, nach allen Seiten blitzschnell zu parieren. — Walt Whitman (*XIII, 1*) zeigt diese Erscheinung bis zur Selbstentspannung jenes inneren Kerns (vgl. bei den Gegenspannungen zu den Mundwinkeln), so daß der Kontakt bis ins tiefste Innere auch an den Augen verschleiert erscheint: das vollkommenste Beispiel der Selbsthingabe an die Vielfalt der Lebenserscheinungen.

General Booths (*XIII, 3*) lächelnd-ironische Überlegenheit aus dem verschleierten Kontakt heraus, die wir von der Unsymmetrie des Ausdrucks her schon kennen, wird noch gesteigert durch jene auf alles gefaßte Beweglichkeit der Mimik, der es in den Augen und um die Mundwinkel zuckt. Mit dem hinter der Verschleierung doch scharfen Lächelkontakt ergibt das eine Anpassung an die menschlichen Schwächen und zwar eben durch Signal und Maske. Er gibt den Menschen, was sie lieben: Uniformen und die Möglichkeit der Beförderung im Befehlsdienst; aber bei allem beweist die Zusammendrängung der Lippenspannung in der Mundmitte, daß



42. Die fromme Helene und ihr Vetter Franz  
(Von Wilhelm Busch)

nur Güte und Menschenliebe ihm die nachsichtig-willige Mimikry oder Anpassungsmaske aufgezwungen haben, durch die er unglückliche Menschen nach seinen wohlmeinenden Plänen lenkt.

Meist jedoch dient die Maske weniger menschenfreundlichen Zwecken. Verstellung und Heuchelei entfremden den Ausdruck seiner ursprünglichen Bestimmung, die Seele aufzuschließen, und dienen just zur Irreführung des sozialen Partners. Die fromme Helene und ihr Vetter Franz (*Fig. 42*) haben die Augen niedergeschlagen und die Brauen hochgezogen, denken also zerknirscht über ihre Sünden nach; aber statt der gramvoll abwärtsgezogenen Mundwinkel stellt der Lächelkontakt die Buße als vollzogene Heiligung vor: das Bild der Scheinheiligkeit. — Etwas davon liegt auch in dem an sich schon maskenhaften Gesicht des alten Rockefeller (*Fig. 28*). Hart und schroff ist der abgedeckte Blick auf sein Ziel gerichtet, unter der ebenfalls abgedeckten Atmungseinstellung der Nase ist das Gesicht in der Längsrichtung gestreckt, die dünnen Lippen sind bis zur Spuckstellung ge-

preßt. Dennoch bemühen sie sich um ein süßlich-säuerliches Lächeln, dessen dünne Oberschicht ohne genießerischen Untergrund die Unechtheit genugsam bezeugt. Zu diesem angestrebten Lächelkontakt kommt noch die in der Lippenmitte künstlich zusammengedrückte Spannung durch das Spitzens des Mundes, das auf dem Umweg über den süßen Zug die Spuckstellung in eine Schmachstellung umbiegen möchte, was sich angesichts der Fletschspannung in den Mundwinkeln recht sonderbar ausnimmt. Der Gesichtsausdruck des menschenliebenden Puritaners ist also hier der harten Physiognomie des zielbewußten Herrenmenschen aufgesetzt.

Oft ist die Maske an solchen Widersprüchen zu erkennen und zu entlarven. Zwar spielen gute Schauspieler ihre Rollen so natürlich, daß wohl auch das geschärfte Auge des Physiognomikers keinen Unterschied zwischen ihr und einer echten Ausdruckshaltung zu entdecken vermöchte. Allein das sind zugleich die Fälle, in denen wirklich eine vollkommene Einfühlung des Schauspielers in seine Rolle stattfindet. So verwendeten wir auch ungescheut im ganzen Verlauf unsrer Untersuchung Rollenbilder von Bühnenkünstlern und -künstlerinnen zur Illustration der Ausdruckseinstellungen. Schmedes als Siegfried gilt uns als Siegfried selbst (*IX, 1*). In manchen Fällen ist die Distanz zwischen Mensch und Schauspieler nicht groß, wenn der Rollenkreis sich im Spielraum des natürlichen Charakters hält. Oft aber ist die Spannweite der Ausdruckshaltungen eine unglaubliche und dann ist das Schauspielergesicht wenigstens in der Ruhestellung an der vorhin erwähnten Felderung oder wenigstens vieldeutigen Leichtbeweglichkeit des mimischen Geländes als solches zu erkennen.

Auch sonst bleibt es wahr, daß die Maske veränderte Formen schafft und daß jeder einzelne Fall wenigstens prinzipiell, wenn schon nicht nach dem derzeitigen Stande der

Physiognomik, faßbar und auflösbar sein muß. Für uns behält auch die Maske ihren Anzeichenwert, indem wir ihre Signalfunktion einfach mitberücksichtigen; wir könnten sie unter dem Titel behandeln: die Signaleinstellungen der Physiognomie. Weil sie die Anzeichenfunktion auf widerspruchsvolle Weise verschieben, finden sie ihre Stelle bei den ungleichmäßigen Verteilungen des Ausdrucks.

Es war schon vom Suggestivkontakt der Augen, des Lächelns die Rede. Die Suggestion ist nun der erste Ansatz zur Maske und auch sie schafft schon andere Formen als der aufrichtige Kontakt der vollen Zuwendung. An Baldwin (*XIV*, 5) können wir das gut studieren im Vergleich mit Frau Montessori (*IV*, 8). Die Augen sind abgedeckter und behalten dennoch dieselbe Spannung der Angriffszange wie beim offenen Blick, sie haben gleichsam einen Überschuß an Spannung zur Fesselung des Gegners. Dagegen stehen die Mundwinkel seitlicher als beim aufrichtigen Lächeln. Bei Magda Schneider (*X*, 4) derselbe Fall für die Bedeutung des Suggestivkontakts als Sex appeal. Und sogar, wo dieser zur Koketterie wird, also die Augen ihre direkte Kontaktfunktion aufgeben, wie im verschleierte Kontakt bei Martha Eggerth (*X*, 5), bleibt doch die zu seitliche Stellung der Mundwinkel. Wo die Zuwendung des Lächelns voll ist, da ist auch der Blick offen wie bei Josma Selim (*X*, 9). — In den Mundwinkeln zuckt es, wenn man sich bemüht, ernst zu bleiben (*General Booth XIII*, 3) oder nicht in ein Lachen herauszuplatzen (*Kleine Raucherin I*, 1); umgekehrt nähert sich das gezwungene Lächeln der Peinstellung; bei Hans Moser (*XIV*, 3) mit seinen Pechvogelrollen ist es zur zweiten Natur geworden. So gibt es kaum einen Fall der Maske, wo die Mundwinkel nicht in Mitleidenschaft gezogen wären; in erster Linie ist an ihnen die Maske zu fassen und aufzurollen; darum nannten wir die Mundwinkel schon in der Einleitung mit Recht das feinste Seelenbarometer.

Der Pastillenmann (*Fig. 12*) hält seine eigene Maske in der Hand, und hier können wir sie sehr wohl mit ihrer Bedeutung vergleichen. Die Augen sollen negativ abgedeckt sein, das besagt das Zusammenspiel von senkrechten und waagrechten Stirnfalten; aber zum Weinen ist der Augenbogen zu sehr gewölbt (vgl. die Bilder „*Unentschlossen*“ I, 3 und „*Großes Leid*“ I, 4 mit der queren geradlinigen Augenspalte und die Bilder „*Arbeiterkopf*“ XII, 7 und „*Strotter*“ XVI, 5 mit dem gewölbten Augenbogen als Rest der vollen Zuwendung). Der Mund soll Ekel zum Ausdruck bringen, aber eben dadurch rückt er so in die Höhe, daß er die Mundwinkel mitnimmt und nun trotz ihrer Abwärtsrichtung und der allerdings spannungslosen verlängerten Mundfurchen das Schmunzeln nicht los wird (vgl. das bei der Betrachtung des Lachens über den Mund Bonplands XII, 6 Gesagte). Also blickt aus der Maske überall das verhaltene Lachen hervor, und wenn die künstliche Spannung zurückgezogen, die Maske abgenommen wird, kommt das lachende Gesicht mit der vollsten Zuwendung zum Vorschein.

Wir können künstlich Spannungen in der Mimik erzeugen, aber wir können sozusagen das Spannungsgefälle nicht nach Belieben regulieren. Nicht alle Punkte sind der Kontrolle des Willens gleichmäßig unterstellt — wieder eine Ähnlichkeit mit dem Sachverhalt bei der verstellten Handschrift — und am wenigsten sind es die Formen des Augenbogens und der Mundwinkel.

### 9. Die weibliche Maske

(Tabelle 23)

Woher die Schönheit und der geheimnisvolle Zauber des Weibes? Warum stellt uns das weibliche Antlitz vor größere Geheimnisse, vor tieferes Nichtwissen als das männliche? Worin liegt das Unberechenbare?

Berechenbar wäre die volle Zuwendung des menschlichen



Gesichts ohne Hintergründe, also der unverschleierte Kontakt (*Frau Montessori IV, 8*). Nun tritt das leidenschaftliche Begehren hinzu in der Form der Saug- und Kußstellung (*Mathilde Heine IV, 9*). Aber so darf sich das Weib in der Regel nicht zeigen, und darum mischen sich Komponenten der Versagung ein, die die Schmachstellung bilden (*Duse X, 6*). Auch das ist noch zuviel: das Weib muß im Schmachten lächeln, ja endlich so tun, als ob es überhaupt nicht mehr schmachtete (*Vergine IV, 6*). Die moderne Frau löst das Problem so, daß durch rein künstliche Mittel die kindliche Maske angeschminkt wird (*Anny Ondra X, 8*), bis sie mit mehr oder weniger Glück die Jungmädchenmaske getroffen hat (*Brink X, 3*), in der das Schmachten auf kultivierterer Stufe wieder zugunsten des süßen Mundes und eines freien, also die Befriedigung vortäuschenden Lächelns aufgegeben ist. Trotzdem ist das Antlitz gegenüber der Ausgangsstellung ein anderes geworden, und der Kundige erkennt die Schmachstellung auch im Jungmädchenantlitz. Wer sagt uns, daß das weibliche Gesicht nicht wirklich im Lauf der Zeiten diese Entwicklung durchgemacht hat, mit dem Ausgangspunkt der schrankenlosen Zuwendung zur Zeit des Mutterrechts, als es noch durchaus nicht schön nach unseren Begriffen gewesen sein dürfte, sondern bäurisch, plump und derb — bei den Tieren, auf die ja der Mensch entwicklungsgeschichtlich zurückgeht, ist vielfach das männliche Geschlecht das schönere. Erst die Umwandlung in die männerrechtliche Gesellschaft hat die Frau zum Besitz des Mannes und zum Objekt der geschlechtlichen Zuchtwahl gemacht, ihr die Unbefriedigtheit aufgezwungen, mit dem Befehl endlich, sie sich gar nicht merken zu lassen und ewig mit dem zufriedenen Lächeln einherzugehen. Um so besser, wenn dies nur an der Oberfläche gelang und in der Tiefe weiter das Begehren glimmte. Um so besser, wenn das Weib die Kunst erfand, es wieder als Reiz und Würze unter die

sittsame Maske zu mengen, so daß das Lächeln nunmehr nicht nur Zeichen der ruhigen Heiterkeit, sondern zugleich der Kontaktanknüpfung wurde, in deren Dienst sich auch wieder die kontaktlockernden Momente der Abwendung stellten, die dann, in der Koketterie, zum verschleierte[n] Kontakt wurde (*Martha Eggerth X, 5*).

Und immer wiederholt sich der Prozeß der Entwicklung von der Zuwendung über die gehemmte Befriedigung bis zur Sittsamkeit und dann wieder zurück zur raffinierteren Zuwendung. Die Endglieder können extrem verschieden aussehen: auf der einen Seite die Heilige, die bei weiblichstem Reiz ihre Selbstverleugnung auf die Spitze treibt (*Heilige Barbara in der Sixtina, Tafel V*) und die Dame (*Greta Garbo in „Wilde Orchideen“ X, 1*), deren verschleierter Kontakt ewig die Frage offen läßt: Zuwendung oder Abwendung, Ja oder Nein? Dies also ist das Geheimnis, das nach all den Wechselfällen so unlösbar ungewiß geworden ist, daß wieder die Physiognomie ihre zuverlässige Anzeichennatur verliert. Dies ist die Vollkommenheit der weiblichen Maske, und sie mag es sein, die etwa auch ins Lächeln der Mona Lisa hineingesehen wird. Wer bürgt aber dafür, außer dem Ernst des Malers, daß nicht auch die Selbstverleugnung der heiligen Barbara eine ungewisse Deutung ist mit demselben Deutungsspielraum, ob wir gleich nicht der Meinung mancher Kritiker beipflichten, die ein kokettes Lächeln darin sehen.

Und da schließlich das ganze weibliche Geschlecht diesen immer wiederholten Weg der Zu- und Abwendung durchgemacht hat, lebt etwas von dem unvergänglichen Reiz jener Ungewißheit und jenes Geheimnisses in jedem ausdrucksvollen weiblichen Antlitz. Daher können wir allgemein von einer weiblichen Maske sprechen, deren vollständige Auflösung in jedem Fall ein schweres Problem ist (vgl. später beim Formniveau). Der Anteil der Schmachstellung an der weiblichen Maske wurde schon gewürdigt. So atmet zum

Schluß der Zauber auch in der geradlinigsten Endphase der weiblichen Entwicklung, deren tatsächliche Befriedigung von der Lebenslogik verbürgt sein sollte, wenn alles nach Rechten ginge, in der mütterlichen (*Rosl IV, 5; Tony van Eyck X, 7*), bis sie auf ihrem Gipfel die Huld der Madonna auszustrahlen vermag (*Sixtina, Tafel V*), so daß nicht nur die Papstgestalt des Sixtus in voller Zuwendung zu ihr aufblicken darf, sondern auch die Heilige zur anderen Seite noch geblendet und mit verhängtem Blick sich vor ihr neigt.

Ja oder Nein? Es ist nicht bloß die Frage der geschlechtlichen Gewährung, sondern, wie wir sagten, der Zuwendung, das heißt aber der Zuwendung zu allen Interessen des Mannes bis in alle Kulturleistung hinein, und schließlich nicht nur des Verständnisses, sondern der tätigen Mitarbeit, eine im Grunde seltsame Zumutung von der Seite des Mannes, der alles tat, um den Charakter der Frau ausschließlich zu erotisieren. Und wieder gabeln sich von hier aus zwei Wege: die Frau tut dem Mann den Gefallen, so auszusehen, als wäre sie als Frau zugleich allmächtige Lehrerin des Geistes und seiner Wertordnung: so entstand das Beatrice-, das Senta-Ideal; oder sie ging hin und tat wirklich mit, sich ihr Mutter- und Frauenrecht wieder erobernd, ein Mutterrecht aber nach dem Zeitalter, nach der historischen Erprobung der Maske, auf die Gefahr hin, diese abzuwerfen, zugleich aber mit der Chance, sie erst jetzt mit Leben zu erfüllen.

### *III. Das Formniveau in der Physiognomie*

Vergleichen wir etwa die Gesichter Walt Whitmans (*XIII, 1*) und Al Capones (*XVI, 8*), so konstatieren wir als eine äußerliche Ähnlichkeit, daß bei beiden sich der stärkste Ausdruck im Munde, und zwar in seinem Mittelteil zu konzentrieren scheint, und daß über dem Blick eine gewisse Unbestimmtheit waltet. Warum erkennen wir nun der Phy-

siognomie Whitmans einen unvergleichlich größeren Wert zu als der Visage Al Capones? Wieso steckt in ihr um so viel mehr?

Betrachten wir zunächst den Mund. Beidemale die glänzende Unterlippe, die auf Genießen deutet. Aber wie groß sind sonst die Unterschiede! Wir sprachen schon von der groben Form bei Al Capone und der feinen bei Whitman, dort ein archaischer, roher, hier ein kultivierter Ausdruckszug. Die Unterlippe Whitmans ist sicherlich, sei es im Verlauf seiner Erbgeschichte, sei es in seinem individuellen Leben durch viel Hemmung und Auswahl ausgeprägt worden, während Al Capone außer im materiellen Sinne wohl kein Kostverächter ist. — Die Oberlippe Whitmans ist, trotz des Schnurrbarts ist dies ersichtlich, von der Schmachstellung veredelt, Al Capone hat die Lippenspitzen ganz nahe beisammen, er ist nicht sentimental.

Nun zum Blick. Bei Al Capone ist, so hörten wir, eine ursprüngliche Inkoordination der beiden Augen vorhanden. Bei Whitman ist der soziale Kontakt vollkommen hinter den Verschleierungen erkennbar, auch an der Spur des Lächelns. Die Bestimmtheit der Spannung ist also erst nachträglich weggenommen und entspricht einem Reichtum, ja einem Überfluß an Ausdruckshaltungen, nicht einem Mangel. Bei Al Capone fällt, sagten wir, die ganze Physiognomie unzentriert auseinander; bei Whitman betrifft das Vibrieren der Kleinformen nur die oberflächlichste Ausdrucksschicht bei vollkommener innerer Eindeutigkeit, etwas was wir, bei viel stärkerer Oberflächenspannung, auch der Physiognomie Offenbachs nachsagten (*VI*, 5). Es sind hier also alle seelischen Schichten vorhanden, bei Al Capone hingegen nur die unterste, die Triebsschicht.

Daß jedoch bloße Feinheit der Züge ohne einheitliche Unterschicht für ein positives Werturteil auch nicht ausreicht, lehrte uns das Antlitz Heines (*VIII*, 7, 8). Wie Al



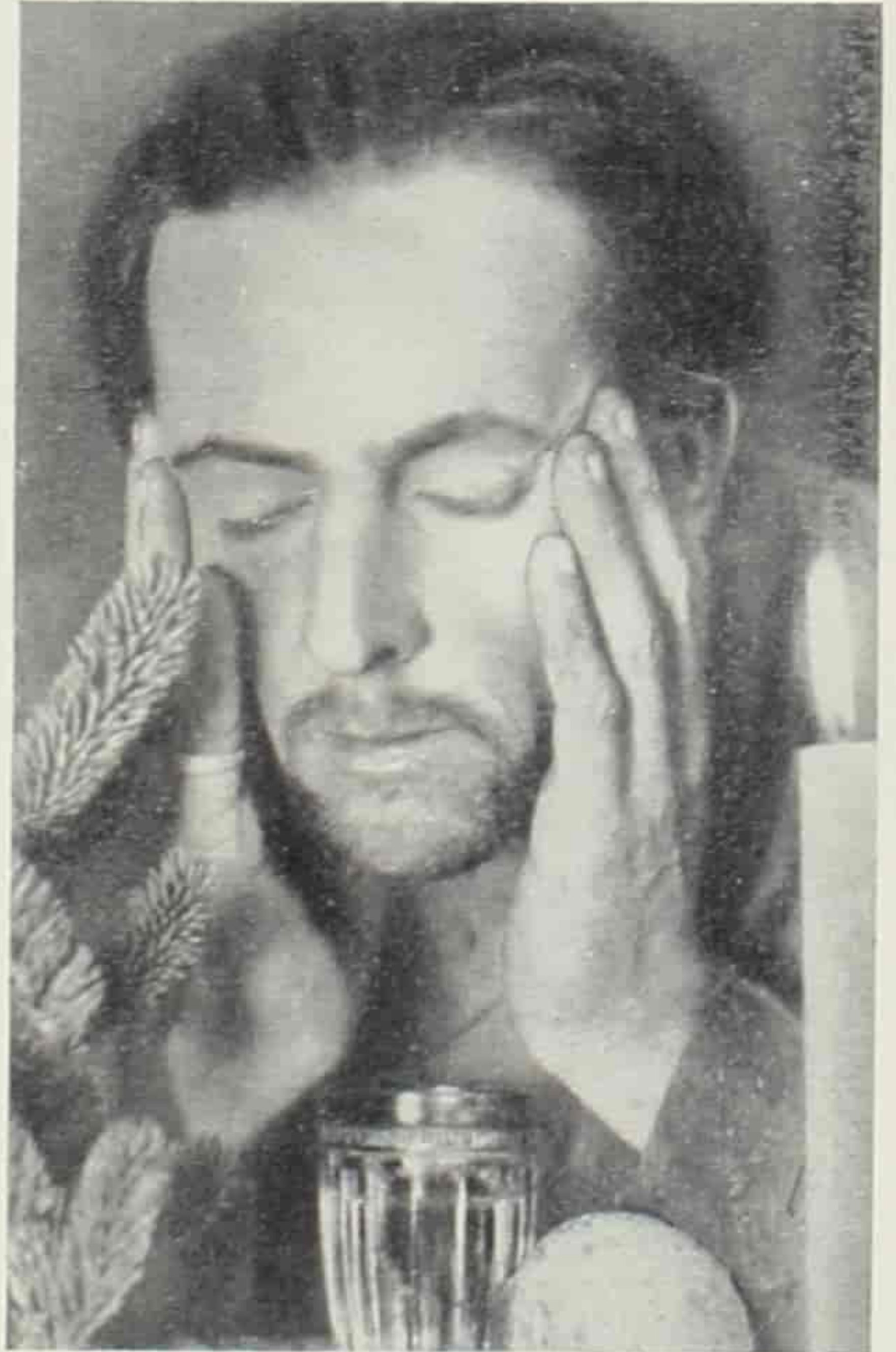
1. Fußballszene



2. Straßenmusikanten (Photo Naffler)



3. Weber am Webstuhl



4. 1931 Jahre nach Chr. Geb.  
(Photo Dr. N. Schwarz)



Capone rohe Grobschlächtigkeit, zeigt Heine intellektuelle Losgerissenheit und Wurzellosigkeit.

Erinnern wir uns an die drei Bilder Shakespeares (*II, 7—9*). Das erste brachte uns den Empfindungs-, das dritte den Willensmenschen; beide genügen uns nicht, sie sind in der reicheren Einheit des dramatischen zweiten Bildes enthalten, das noch die Triebsschichten hinzufügt.

Wir bemessen also den Wert einer Physiognomie und damit auch des ihr zugrundeliegenden Charakters in erster Linie nach dem Reichtum und der Vollzähligkeit seiner Ausdrucksschichten. Wir wollen den Fachausdruck, den Ludwig Klages für den Wert einer Physiognomie und ihrer Ausdrucksformen in der Handschrift geprägt hat, auch für die Mimik beibehalten und ihn das Formniveau nennen.

Nicht eigentlich die Derbheit oder Feinheit der Körperform entscheidet hier. Unser Schwarzer Arbeitsloser (*XVI, 2*) zeigte uns manche feine Züge über seiner urtümlichen Rassengrundlage. Schon bei den Edelformen des Mundes von Bach (*VI, 4*) und Lessing (*VIII, 2*) sprachen wir von der immer wiederholten Durcharbeitung der Kleinformen durch die umwegige, vielfach gehemmte und immer wieder zu höherer Befriedigung findende Funktion. Die Entstehung der weiblichen Maske bot uns ein ganz großes Beispiel, wie die veredelten Formen zur zweiten Natur werden, wie das, was im Verlauf der individuellen Entwicklung vieler Generationen erworben wurde, dann erblich wiederkehrte, wie das, was anfangs Ausdruck war, zur Körperform wurde — erinnern wir uns auch an den jüdischen Ausdruck —, wie also die Oberflächenschichten in die Tiefe sinken und immer neue Schichten durch weitere Verfeinerung sich darüber aufbauen; so entstand ja überhaupt die Vielschichtigkeit; immer wieder erreicht der Ausdruck seine frühere Gestalt, die Befriedigungsstellung einer Funktion, z. B. der Saug- und Kußfunktion oder der Genußfunktion auf einer höheren

Stufe wieder, so daß zuletzt die Umrißform der erreichten Endphase gleichgültig wird: ob Heilige, ob Mutter, ob Dame, welcher Art die Phase der Funktionsbefriedigung des Triebausdrucks sein mag, befriedigt oder unbefriedigt, dies allein ist für das Formniveau nicht maßgebend. Es kommt darauf an, daß man den Ausdrucksschichten ansehe, wie oft sie diese Wegperiode zwischen Befriedigung, Umweg und abermaliger Befriedigung durchgemacht haben, in welchem Grade also schon jede einzelne Ausdrucksschicht veredelt ist. Auf dem Bilde der Sixtinischen Madonna (*Tafel V*) hat die heilige Barbara durchaus feine Züge, der heilige Sixtus noch feinere und doch sind beide nicht wurzellos, sondern von tiefer Innerlichkeit erfüllt. Die Madonna hat eher mittelfeine Züge und steht doch dem Formniveau nach höher als die Mädchengestalt; und dasselbe gilt vom Christkind im Vergleich mit den beiden Engelsingestalten zu Füßen.

Noch einmal Wedekind (*VIII, 5*): Schlichteste Alltagsorientierung in den abgedeckten Bezugswendungen, nur der Denkvorhang ist aufgezogen in Brauen und Stirn, wir raten auf Urteilsstellung und innere Zentrierung der Aufmerksamkeit. Daraus aber dürften wir noch immer nicht auf das hohe Formniveau schließen, wenn nicht außerdem die gespannteste Feineinstellung in der Abdeckung bei der klarsten Offenheit der Stirn in die physiognomische Ruhestellung eingegangen wäre; da haben wir ein Beispiel vom Versinken des Ausdrucks in eine tiefere Schicht, und wir deuten auf unbestechlichen Wirklichkeitssinn und großzügiges Urteil. Das sind schon Wertkennzeichnungen eines hohen Niveaus.

Nun noch zu unseren beiden Napoleon-Bildern (*III, 1, 2*): Schon einmal fanden wir, daß der Kaiser in seinem Krönungsornat, aber auch mit seiner Maske zurückstehe hinter dem menschlichen Antlitz des Konsuls, der, mit fühlenden,



doch trotzig-verachtenden Lippen in der Phantasie schon seine Schlachten schlägt, den Feldherrnblick nur vor sich selber tragend. Der Kaiser hält Kontakt mit der Welt, von sich aber ist er durch seine Maske abgeschnitten, sogar seine Aufmerksamkeit ist geteilt, seinem schauenden Blick entfremdet. Wir brauchen von der Maske nichts anderes zu sehen als die Glättung und Ausgleichung des Wangenreliefs auf dem Bilde, es fehlt zugleich der Einblick in ebenso viele Spannungsschichten, deren Relief in dem Konsulbild so viel-sagend ist. Diese Verdeckung der Schichten durch die Maske senkt sogleich das Formniveau.

Gewiß ist nicht nur der Reichtum in der Tiefendimension maßgebend; wenn uns bedeutende Anlitze zur freudigen Versenkung einladen, wie das Goethes (*II, 1—5*), Shakespeares (*II, 7, 8*), Spinozas (*Fig. 25*), so auch deshalb, weil wir uns auf ihrem fruchtbaren Gelände gleichsam ausbreiten können und auch in der Frontaldimension die Beschreibung so ergiebig ist. Und nicht nur auf die Zahl der beschreibbaren Ausdruckszüge kommt es an, sondern auch auf die Konzentration, mit der sie zusammengefaßt sind. Bei Al Capone (*XVI, 8*) fällt es als erschwerend ins Gewicht, daß ihm die straffe Zusammenfassung der Züge gänzlich abgeht, ebenso bei Napoleon (*III, 1*), daß die Kaisermaske die Verbindung mit den Tiefenschichten abschneidet. Hingegen rühmten wir die Physiognomie Offenbachs (*VI, 5*) gerade wegen ihrer Einheit in der Mannigfaltigkeit, und das ist schließlich die Grundformel, welche die Ästhetiker aufgestellt haben, um für Schönheit überhaupt eine Definition zu finden.

Das gibt uns Anlaß, über Schönheit und Häßlichkeit einer Physiognomie überhaupt einiges zu sagen. Dem Ausdrucksforscher gilt allemal das bedeutendste Gesicht als das schönste, die bloße Regelmäßigkeit der Züge verführt ihn ebensowenig wie die Schönheit des übrigen Körpers. Er geht hier den Weg des Christen und nicht den des Grie-

chen. Das schönste Antlitz bedeutet uns wenig, wenn uns seine Züge nicht auch etwas zu sagen haben, und wir brauchen, um im ganzen doch Niveau zu halten, Anny Ondra (X, 8) nur mit Greta Garbo (X, 1, 2) zu vergleichen, die viel weniger regelmäßige Züge besitzt. Freilich, auf den ersten Eindruck hin werden wir von jener rein körperbaulichen Schönheit, die ursprünglich wie andre Ausdruckszüge auch mit Bedeutung verbunden sein mochte, im Lauf der Vererbung sich jedoch tausendfach von ihr getrennt hat, in unserm Urteilsvermögen zunächst aufs stärkste beeinflußt.

Schon im Abschnitt über die Ausdrucksstärke wurde erwähnt, wie sehr der erste Anschein täuscht und wie sich im Verlauf einer Ausdrucksanalyse die Verteilung des Ausdrucks selbst ändert. Es ist nichts anderes als der Übergang von der Resonanz- zur Indizienmethode, der diese Korrekturen veranlaßt. Hier ist nun ein beherzigenswertes Wort zu sagen. Schon von der Graphologie, der Handschriftkunde her ist das Kapitel des Formniveaus als eines der heikelsten bekannt, und nichts ist so schwer einzuschätzen wie ein bedeutendes oder unbedeutendes Gesicht, aus dem Grunde, weil wir es besonders schwer haben, hier in genügendem Maße auf die Indizienmethode zurückzugreifen. Wir sind bei der Beurteilung der Tiefenschichtung und insbesondere des Wertes jeder einzelnen Schicht für sich darauf angewiesen, feinste Spannungsunterschiede zu erkennen, um zu wissen, ob ziselierte körperliche Feinformen noch Funktion und also auch Ausdruck besitzen oder ob sie nur noch nicht ausgemerzte Rückstände der Vererbung sind. Nun ist es gewiß, daß ein bedeutender Mensch auch eine bedeutende Physiognomie besitzen muß. Eine andre Frage ist indes, ob er sie auch immer zur Schau tragen muß; darüber später noch einiges bei der Technik der Ausdrucksdeutung und der Unterscheidung von Physiognomie und momentanem Ausdruck. Wir müssen zunächst voraussetzen, daß wir das

Antlitz in einem fruchtbarsten Moment des Ausdrucks erfassen und es so auch zu einer guten Darstellung bringen. Noch immer — dies wurde schon bei der Auflösung der weiblichen Maske betont — werden wir uns wahrscheinlich auf einem gewissen Punkt der Analyse an der Grenze der Indizienmethode befinden, und wir müssen uns wieder auf Eindruck verlassen.

Ist daran nichts zu ändern? Gewiß, aber nur stufenweise. Wir müssen zufrieden sein, die Grenzen der Indizienmethode immer weiter hinauszuschieben und immer feinere Merkmale sehen und beschreiben zu lernen. Darin besteht ja seit Piderit der Fortschritt der Ausdrucksphysiognomik. Wir sind nicht der Ansicht mancher Forscher der Klages-Schule, daß wir bei der Schätzung des Formniveaus durchaus auf die ganzheitliche Einfühlung angewiesen sind, sondern meinen, daß es dabei wirklich etwas Faßbares zu sehen gibt. Der Vergleich der Spannung mit einer Welle soll uns auch hier wieder zustatten kommen (*Fig. 41*). Eine abwechslungsreiche und vielfach geschichtete Spannung ist mit der Welle zu vergleichen, die ein vielfach komplizierter Orchesterklang auf die Grammophonplatte einritz. Ein ungeübtes Ohr wird das Stimmengewirr auch nur in seiner Masse erfassen und erst mit der Zeit die einzelnen Instrumente und im Einzelklang wieder die Obertöne unterscheiden lernen, und zwar ganz korrespondierend mit der rein geometrischen Auflösung der feinziselierten Welle in ihre reinen, einfachen Wellenlinien. Wir sehen ja auch bei hohen Wasserwogen auf dem Meere, wie auf die große Hauptwelle kleinere aufgesetzt sind, auf diese noch kleinere und so fort.

So wie wir auf rein sachliche, ja möglichst nüchterne Weise den Charakter auch des bedeutendsten Menschen schildern können, wenn wir nur auf alle seine Eigenschaften, sein Verhalten und seine Werke eingehen, so kann es nicht ausbleiben, daß ein reicher Charakter, sich in reichen Zügen

aussprechend, diesen Reichtum vor unserem nach und nach geschärften Auge ausbreite.

### Zusammenfassung über die Verteilung des Ausdrucks

1. *Wir können die Ausdruckszüge in immer komplexere Gruppen zusammenfassen, deren höchste eben der Charakter ist. Es kommt daher bei der Beschreibung des Charakters auch auf die Beziehungen zwischen seinen Teilzügen an, das heißt auf die Verteilung des Ausdrucks. Wir können eine gleichmäßige und eine ungleichmäßige Verteilung des Ausdrucks unterscheiden.*

2. *Die gleichmäßige Verteilung kann entweder gleichmäßig offen, abgedeckt oder verhängt sein. Dies spricht dann auch für einen einheitlichen Grundzug des Charakters in seiner Orientierung zur Umwelt.*

3. *Ungleichmäßige Verteilung kann auf verschiedene Weise zustande kommen: durch Spannungsgegensätze in der Oberflächendimension des Spannungsgeländes, dem Spannungsrelief, oder in der Tiefenschichtung, dem Spannungsprofil, oder in der Maske.*

4. *Bei verschiedener Einstellung des Ober- und Untergesichts sind besonders zwei Gruppen charakteristisch: die Gruppe des Suggestivkontakts mit abgedecktem Blick und offenen, besonders lächelnden Zügen des Mundes; und eine mehr individualistisch wertvolle mit offenem Blick und abgedecktem Munde, empfängliche, aber zurückhaltende Naturen.*

5. *Starke Spannungsgegensätze in der Physiognomie scheinen auf zwiespältige Charakteranlage zu deuten.*

6. *Normalerweise unterscheiden wir in der Tiefendimension drei Ausdrucksschichten, eine Triebsschicht, eine abdeckende Willensschicht und eine Schicht der Feineinstellung auf den Wahrnehmungsreiz.*

7. Die Triebsschicht allein erzeugt rohe, urtümliche (archaische) Ausdrucksformen. In dem Maße jedoch, wie sie durch Versagung zu einer Befriedigung auf Umwegen gelangt, werden die Ausdrucksformen verfeinert und kultiviert und bilden dann die oberen Schichten.

8. Wir können nicht nur auf die Steuerungsschichten des Ausdrucks zurückgehen, sondern auch, je nach seinen Bezugsvendungen, auf seine Orientierung in den drei Sphären des Individuums selbst, des sozialen Milieus oder der Kultur.

9. Die Ausdrucksstärke einer mimischen Partie hängt von der Stärke des einwirkenden Reizes ab, von der Ansprechbarkeit der Steuerungszentren und von der kontaktfördernden oder -hemmenden Wirkung anderer anwesender Personen.

10. Unsymmetrie der Ausdruckszüge deutet auf eine Zweideutigkeit oder Zwiespältigkeit der seelischen Haltung, auf eine Doppelheit oder Halbheit.

11. Die Maske ist eine oberflächlich aufgesetzte Ausdrucksschicht, bewirkt durch die die Anzeichenfunktion verschiebende Signalfunktion des Ausdrucks. Nicht alle Gesichtspartien sind aber der willkürlichen Kontrolle gleich unterworfen; an der Gekünsteltheit der Formen, insbesondere der Mundwinkel und des Augenbogens, kann die Maske entlarvt werden.

12. Die weibliche Maske ist veranlaßt durch die fortwährend auf die Signalfunktion der weiblichen Physiognomie ansprechende Nähe des Mannes, die eine Verschiebung, und die mit Versagungen für das weibliche Geschlecht verbundene geschlechtliche Zuchtwahl, die eine Veredlung des weiblichen Ausdrucks mit sich brachte.

13. Das Formniveau, der Ausdruckswert der Physiognomie ist von dem Reichtum des Spannungsreliefs und Spannungsprofils abhängig. Es kann, je nach den Hilfsmitteln

*und dem Stande der Ausdrucksphysiognomik, nach faßbaren Indizien beschrieben und gemessen werden, doch sind wir von einer allerdings immer weiter hinauszuschiebenden Grenze ab sehr weit auf die Resonanzmethode, also unsre Einfühlung, angewiesen.*

## 2. Kapitel:

### ZUR TYPENLEHRE

Haben wir die Ausdruckszüge der einzelnen Sinnespartien festgestellt und auch ihre Beziehungen zueinander untersucht, so ist es unsere Aufgabe, daraus eine einheitliche Charaktergestalt zu rekonstruieren. Aber auch hier noch finden wir immer wieder gewisse typische Zusammenstellungen vor, und wir können einige solcher Gruppen oder Charaktertypen unterscheiden, in die wir den individuellen Charakter als ganze Gestalt einreihen können, wenn uns auch hier wie anderwärts Typen in Reinform nur selten begegnen und die meisten Charaktere Typenmischungen sind, ebenso wie in der Rassen- und der Konstitutionslehre.

#### *I. Physiognomische Typen*

Außer den Kretschmer- und den Rassentypen sind in der Wissenschaft, insbesondere in der Psychologie, noch zahlreiche Typenextreme aufgestellt worden. Vielfach ist es so, daß bei den verschiedenen Forscherschulen je nach ihrer Methode ihre Typen sozusagen aus dem Arbeitsgebiet herauswachsen. Die Menschen bilden eben Extremgegensätze nach den verschiedensten Richtungen.

Auch uns geht es so; auch aus unsrer Methode der Ausdrucksanalyse sind eigentlich ohne unser Zutun solche Typen hervorgegangen, die sich teilweise mit anderen, insbesondere den Kretschmer-Typen, decken mögen, jedoch auch ihre eigenen Züge bewahren. Es wird uns nicht wundern, daß der so wichtige Begriff des Kontakts sich wieder in den Vordergrund drängt. Der Ausdruck ist eben an sich etwas, das mit dem Kontakt in innigem Zusammenhang steht. Nicht jeder Ausdruck ist, wie wir wissen, auf den Kontakt angelegt, aber auf jeden Fall ist er für uns nur so weit sinnvolles Symptom im Ausdruckssinne, als er deutbar und verständlich ist. Schwächt er sich unter diese Grenze ab, so gibt er uns Rätsel auf. Dasselbe tut er eigentlich, wenn er zu stark über die normale Kontakthaltung hinausgeht und zum Signal wird, denn dann verschiebt sich in anderer Weise der gewohnte Bedeutungszusammenhang.

Wir werden also als normalen Ausdruckstyp jene Physiognomien betrachten, bei denen der Ausdruck als solcher eben noch wohlmotiviert und deutbar erscheint, und wollen ihn den Typ des Normalkontakts nennen. Von diesem unterscheiden wir dann Typen des Überkontakts und solche des Unterkontakts.

Die Abweichung vom Normalkontakt kann wieder in zweierlei Weise geschehen: willkürlich oder unwillkürlich. In diesem Fall haben wir den Stimmungsmenschen, in jenem den Erregungsmenschen vor uns. In extremen Fällen sind diese Typen eines normalen Kontakts überhaupt kaum fähig, sondern fallen aus einem Extrem ins andere. Hingegen weist der Typ des Normalkontakts oft kleinere oder größere Ausschläge nach allen vier Richtungen auf.

Unbekannt sind uns ja diese Typen längst nicht mehr. Der Stimmungsmensch spricht besonders leicht auf Lust und Unlust an, die Gefühlswerte sind für ihn stärker als die Sachwerte und die Wirklichkeit ist ihm durch einen Ge-

fühlsschleier verhängt, erscheint ihm rosig oder düster gefärbt und der Kontakt mit der Welt ist gelockert. Wie offenbart er sich uns physiognomisch? Der Blick schwankt zwischen Offenheit und Verhängtheit, die Nase zwischen offener Einatmungsstellung und verhängter „langer Nase“, die Lippen sind voll, bald locker, bald fest geschlossen, die Mundwinkel pendeln zwischen Auf- und Abwärtsrichtung, von den Mundfurchen sind der untere Teil der Nasenlippenfalte und die verlängerte Mundfurche am stärksten entwickelt (*Selbstporträts Tafel VII; Chevalier XIV, 4; Byron Fig. 13, 14; Paganini IX, 5; Hans Sachs XIII, 6, 7; Schneider vom Steinhof XII, 9*).

Hingegen sind dem Erregungsmenschen die Gefühlswerte Nebensache und der Kontakt ist ihm nicht so sehr Erlebnis als Leistung. Die Willensmimik, die sich auf seinem Antlitz ausprägt, ist denn auch erst in zweiter Linie Ausdruck, in erster aber Signal, und somit ist der Maske typenphysiognomisch ihr Platz angewiesen. Sie kann schwanken zwischen willkürlichem Überkontakt in Suggestivkontakt (*Baldwin XIV, 5*) oder Aggressivkontakt (*Napoleon III, 1, 2*) und willkürlichem Unterkontakt in Zurückhaltung (*Michaela IV, 1*) oder verschleiertem Kontakt (*General Booth XIII, 3*). Die Mimik des Erregungsmenschen ergibt sich daraus von selbst: Abdeckungszüge spielen eine beherrschende Rolle: die Augen sind abgedeckt, in den Extremfällen sogar positiv oder negativ oder auch verschleiert; die Nase in Ausatmungsstellung oder abgedeckt; die Lippen schmal und gepreßt, die Mundwinkel seitlich gerichtet, mit Fletschtonus und senkrechter Mundfurche, auch im Lächelkontakt sind die Mundwinkel seitlich gerichtet.

Ein Schwanken zwischen Extremen, eine gewisse Ausdrucksspannweite ist jedoch fast jedem Typ eigen, so daß ein Mensch in seinen entgegengesetzten Ausdruckszuständen



oft kaum wiederzuerkennen ist. Wenn schon in der physiognomischen Ruhestellung oft Spuren der Extremausschläge dem scharfen Auge nicht entgehen (vgl. das erste Selbstporträt VII, 1 mit den beiden anderen VII, 2, 3 und die Beschreibung bei den Mundwinkelstellungen), so überdeckt doch in jeder der Extremstellungen der Ausdruck so sehr den ihm entgegengesetzten, ja sogar die ausgeglichene Ruhestellung, daß von ihnen aus nur mit großer Vorsicht auf den wirklichen Charakter zu schließen ist. Man vergleiche den düsteren Hans Sachs (*XIII, 7*) mit dem humorvollen (*XIII, 6*) und selbst bei einer guten Legierung, wie unserem Modell (*Michaela IV, 2*), die beiden Extremausschläge IV, 1 und 3.

Beim Menschen vom Typ des Normalkontakts sind Wille und Gefühl gleichmäßig, jedoch nicht übertrieben entwickelt. In der Außenwelt ebenso zu Hause wie in seinem Innenleben, wird er seine Empfindung der Situation anpassen und in seiner Handlungsweise im Einvernehmen mit seinen Mitmenschen vorgehen. Bei hohem Formniveau sind Wille und Gefühl dann so weiter Ausschläge fähig wie sonst nur bei den Extremtypen, der Wille wird zum Triebanteil, das Gefühl zum Leidenschaftsanteil des Affekts, und wir haben den dramatischen Menschen vor uns, der mit höchster Lebhaftigkeit das Leben empfindet und gestaltet. Mimisch herrscht hier keine der drei Bezugswendungen vor, bei großer Beweglichkeit kann der Ausdruck durch alle hindurchgehen, wie wir dies ausführlich an den Bildern von Shakespeare (*II, 8*) oder Spinoza (*Fig. 25*) geschildert haben. Physiognomisch schien sich uns in manchem der untersuchten Fälle dieser Mitteltyp an der kleinen Vertiefung an den Mundwinkeln kundzugeben, aus der noch alles werden kann, die T-Furche oder die verlängerte Mundfurche. Doch dürften sich auch Fälle, bei denen diese Furchen nur leise angedeutet sind, noch dem ausgeglichenen Mitteltyp nähern (*Michaela IV, 1, 2; Lina IV, 7; Goethe II, 1—5; Lessing*

VIII, 2); es scheint die Gruppe mit den offenen Augen und dem leicht abgedeckten Munde zu sein.

Niederes Formniveau zerstört nicht nur die mittlere Einstellung des Normalkontakts, indem der Charakter seiner straffen Zentriertheit beraubt wird und in die Extreme auseinanderfällt, sondern er macht die Rückkehr in diesen Normalzustand schließlich überhaupt unmöglich. Die Psyche erkrankt zu Wahnsinn, Selbstmord, Verbrechen. Alle diese Fälle konsolidieren die zerfallene Psyche in kleineren Teilausschnitten, die in der Welt nicht mehr orientiert sind. Der Kontakt mit diesen Kleinwelten nimmt die Natur einer Fixierung an und verleiht dem Blick etwas Starres, der Übergang zwischen ihnen muß sprunghaft erfolgen und bringt ein unstetes Element in den Blick. Schon bei dem noch gesunden Nietzsche (IX, 3) war uns diese Vereinigung von Starrheit und Unstetheit ein gefährliches Anzeichen, es verliert die letzte lebhafteste Eigenorientierung bei dem Schneider vom Steinhof (XII, 9). Die Fremdheit des Blicks, die für den Wahnsinnigen so charakteristisch ist, wird unterstrichen durch das Hinschauen auf bestimmte Punkte, die doch nicht der realen Außenwelt angehören, also durch Konvergenz der Augachsen bei mangelnder Akkommodation, die bei ruhig lebhaftem Blick (*Carl Löwe VI, 8*) uns so sehr als Zeichen von Phantasie anmuten.

Naturgemäß finden sich in der abnormen Physiognomie besonders häufig urtümliche (archaische) Ausdrucksformen vor, verbunden mit ebensolchen Körperformen. Vor jedem Wettbureau ergibt sich Gelegenheit zu solchen physiognomischen Studien (*Fig. 43*). Kaum ein normales Gesicht: schon körperbaulich trägt der eine eine zu große, gekrümmte Nase, der andre ein vorstehendes Kinn, der dritte einen ganz schmalen Kopf. Ausdrucksmäßig findet man alle Musterbeispiele von Spuren der Leidenschaften: breitgefletschten Mund, ausgewulstete Lippen, unsymmetrische Züge, eingefallene



43. Vor dem Wettbüro

Wangen, tief heruntergezogene Mundwinkel, verwaschene richtungslose Züge, von den Leidenschaften auseinandergerzert, da überall der straffe Wille fehlt, der ihnen durchsichtige Auswahl Gestalt verleihe. Ein andermal gibt es wieder krankhaft verhängte Züge, der Mund ist festgepreßt bis zur Lippenlosigkeit, verschlossen von Geiz und Empfindungslosigkeit. Ebenso verknetete, auseinanderfallende Gesichter, gekrümmte und gewundene Lippen findet man bei Bettlern; nur mit noch mehr verhängten Zügen, mit hängendem Kinn als Zeichen chronischen Leidens und Leides und hoffnungsloser Resignation (*Fig. 44*).

## *II. Berufstypen*

Nicht so sehr durch das Innenleben bedingt als vielmehr von außen aufgeprägt erscheint eine andre Art von Typen,

die uns schon bei der Besprechung der Maske aufgefallen sind: die aus der Lebensrolle sich ergebenden Berufstypen, die dann vielfach der Charakterphysiognomie aufgesetzt sind.

Dies gilt vor allem von den anpassungsfähigen Gesichtern des aktiven Kontakts des Erregungsmenschen. Am Kontaktblick erkennt man den Weltmenschen, den nach außen Orientierten, den naiven Alltagsmenschen, den Redner, den Handlungsreisenden. Wir alle kennen die Figaromasken des Friseurs, des Kellners, des Zauberkünstlers mit den vielbeweglichen Ausdruckshaltungen des Alleskönners, die sich einerseits der Berufsmaske des Schauspielers, anderseits der Suggestivmaske des Politikers (*Baldwin XIV, 5; Napoleon III, 2*) nähern, bis zum verschleierten Kontakt und der schwer enthüllbaren Maske des listigen Betrügers.

Wir lernten auch schon den scharfen Blick des Malers (*Busch XIV, 7*), des Beobachters, den Diagnostikerblick des Arztes kennen, der sich ebenfalls nicht selten hinter dem verschleierten Kontakt verbirgt (*Hofarzt Franz' I. XII, 2*), wie auf der anderen Seite der distanzierte Aristokrat.

Diesen stehen die Berufstypen mit mehr innerlicher Orientierung gegenüber. Viele Dichter und Denker (*Goethe II, 1—5; Lessing VIII, 2; Shakespeare II, 7, 8; Spinoza Fig. 25*) haben weit offene Augen mit umfassenden Kontaktmomenten, und wir unterschieden auch schon die beiden, je nachdem, ob sie nach außen oder nach innen schauen. Das letztere trifft übrigens auch bei vielen weltgewandten Menschen zu, wenn ihre Jagd auf die Einzelziele des Alltags bei abgedecktem Blick sich mit Nachdenken und Berechnung verbindet (*Borsig III, 4*).

Mit alledem ist natürlich nicht gesagt, daß jeder Arzt an seinem Diagnostikerblick, jeder Geschäftsmann an seinem gewinnenden Lächeln und seinem berechnenden Blick, jeder Dichter an seinen großen, vollzugewendeten Augen kenntlich



44. An der Kirchentür

sein müsse. Es bleibt immer noch die Wechselwirkung zwischen Charaktermaske und Berufsmaske, ganz abgesehen von der Frage, ob der Betreffende wirklich zu seinem Beruf paßt und ob nicht vielleicht ein steter Kampf zwischen Charakter und Beruf ganz neue Züge herzutragt. So wie es gewisse Berufshandschriften gibt, so gibt es auch Berufsgesichter. Aber es ist eine undankbare Aufgabe, aus einem Gesicht den Beruf wahrsagen zu wollen. Es gibt Schauspieler, die aussehen wie andere Menschen auch, wenn ihr Rollenfach einer normalen Charakterspannweite entspricht, und es gibt Kellner, die aussehen wie Staatsmänner. In

manchen Fällen ist die Diagnose eindeutig, aber im allgemeinen diagnostizieren wir aus dem Gesicht den Charakter und nicht den Beruf. Über die Gewinnung neuer Erkenntnisse auf diesem Gebiet folgen später noch einige Worte.

### Zusammenfassung zur Typenlehre

1. Die Ergebnisse der Ausdrucksphysiognomik legen uns die Aufstellung zweier Hauptcharaktertypen nahe: des Stimmungsmenschen mit mehr offen-verhängten und des Erregungsmenschen mit mehr abgedeckten Zügen. Eine gute Legierung zwischen beiden stellt der Mensch des Normalkontakts dar, der auf hohem Formniveau als dramatischer Mensch erscheint. Beide Typen schwanken zwischen Über- und Unterkontakt. Im Fall des Stimmungsmenschen zwischen dem eingebildeten Überkontakt der Hochgestimmtheit und dem eingebildeten Unterkontakt der Herabgestimmtheit. Im Fall des Erregungsmenschen zwischen Suggestiv- oder Aggressivkontakt einerseits und Zurückhaltung oder verschleiertem Kontakt anderseits.

2. Diesen Charaktertypen aufgesetzt finden wir vielfach Berufstypen, meist in Gestalt einer zur zweiten Natur gewordenen Rollenmaske in Berufen des sozialen Kontakts. Bei mehr innerlich gewendeten oder den sozialen Kontakt sonstwie lockernden Berufen ist es mehr die Berufsfunktion selbst, welche der Physiognomie eine charakteristische Prägung verleiht.



1. Arbeitsloser an der Seine



2. Schwarzer Arbeitsloser



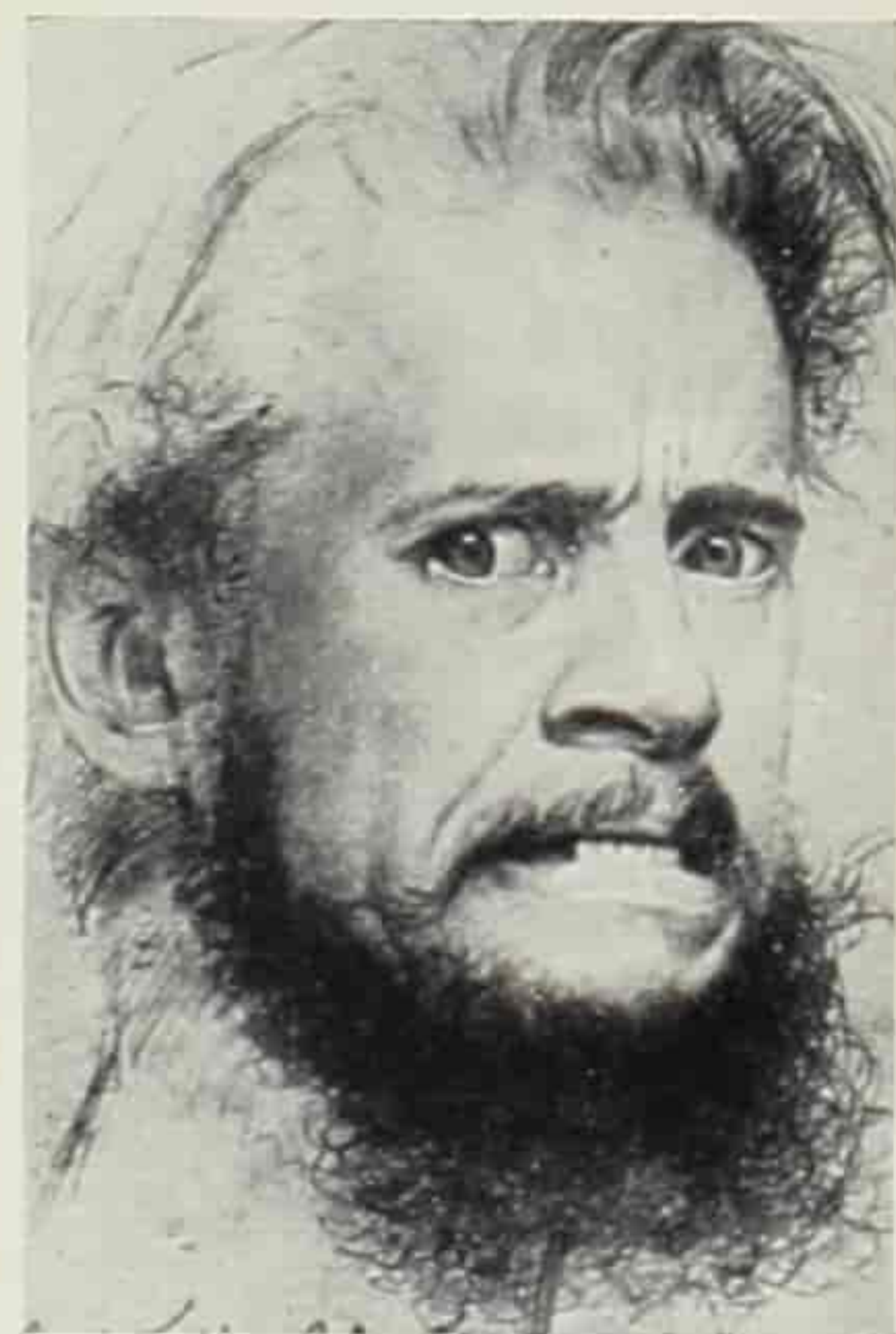
3. Straßenkehrer (Photo Dr. N. Schwarz)



4. Tagelöhner



5. Strotter



6. Der Rachsüchtige (H. Rudolph)



7. Der Mörder Peter Kürten



8. Al Capone



9. Lachender Affe





## ZUR TECHNIK DER AUSDRUCKSDEUTUNG

Nunmehr haben wir alle Ausdrucksgruppen, deren wir auf den uns vorliegenden Physiognomien habhaft werden konnten, nach Verteilung des Ausdrucks und nach Typen zusammengefaßt und schreiten zur Darstellung des individuellen Charakterbildes. Viele Schwierigkeiten haben wir auf unserem Wege zu bewältigen gehabt, manche aber liegen noch vor uns, die teils im Gebiet des Ausdrucks selbst, teils in dem uns zur Deutung vorliegenden Material, teils in objektiven und subjektiven Faktoren der Methode ihren Grund haben. So haben wir, wenn wir ihn auch nicht in jedem einzelnen Fall bis zu Ende gehen können, doch den allgemeinen Weg angedeutet, wie die Maske eines Gesichts aufzulösen oder wie hinter seine Zurückhaltung zu dringen ist. Wir können angeben, was der Gesichtsausdruck, wie er uns unmittelbar anspricht, im gegebenen Augenblick zu bedeuten hat. Nun müssen wir unsere Aufgabe noch weiter spezialisieren und fragen, welcher Charakter im Einzelfall hinter einer bestimmten Ausdruckshaltung stecke, d. h. welcher anderen Ausdruckshaltungen die untersuchte Person wohl noch fähig sein dürfte. Wir müssen uns also zunächst fragen, wodurch sich die dauernde Physiognomie von den flüchtigen Ausdruckszügen unterscheidet.

### *I. Die Unterscheidung zwischen Physiognomie und Mimik*

In der Schichtenfolge des Ausdrucks bilden immer feinere, flüchtigere Ausdruckszüge den Überbau über dauerndere, schwerfälligere, die schließlich im Körperbaulichen wurzeln. Gewiß gehören alle diese Schichten zum Individuum, auch das Körperliche hat entscheidenden Einfluß auf den Cha-

rakter und auch der flüchtigste mimische Zug bewegt sich innerhalb der Möglichkeiten des Charakters. Aber nicht immer sind es, wie wiederholt betont, Ausdruckszusammenhänge, durch die das Körperliche Einfluß auf den Charakter gewinnt, andererseits sind es nicht immer wesentliche Charakterzüge, die in einem flüchtigen Moment das Mienenspiel beleben. Zudem überdeckt gerade das körperlich Physiognomische ebenso wie das rein Ausdrucksmäßige oft das Ausdrucksphysiognomische. War doch die frühere Physiognomik ausschließlich auf die Körperbildung gerichtet und leiten uns doch in allen unseren Sympathien in erster Linie körperliche Regelmäßigkeit und Schönheit. Dagegen hat schon oft ein heiteres Gesicht die Tatsache verdeckt, daß der Lacher auch tiefster Verstimmung fähig sein kann.

### 1. Rasse und Konstitution

Wir bestimmen, so gut es geht, Rasse und Konstitution der Versuchsperson, was für die Hauptrassen manchmal leicht, für feinere Unterschiede zwischen den europäischen Rassen oft sehr schwierig ist, zumal wenn es sich um Mischungen handelt; dann berücksichtigen wir, was uns die Rassen- und Konstitutionslehre über Charakterzuordnungen zu sagen hat. Dabei unterscheiden wir rein anatomisch-physiologische Einflüsse von erstarrter Ausdruckserblichkeit. So gehört die Wulstigkeit der Negerlippe und die Enge der Mongolenlidspalte enger zum Rassentyp als etwa der jüdische verhängte Zug. Unser Schizothymmer von Pettenkofen (*XII, 5*) ist lang und hager; aus dem Körperbau ziehen wir nach den Erfahrungen Kretschmers gewisse Schlüsse; aber unmittelbarer auf unsre Einsicht wirkt die Umsetzung dieses Körperlichen in Ausdruck in dem unsymmetrisch abgedeckten Blick. Wir denken auch daran, wie oft Körperbildung und seelischer Ausdruck in der Vererbung verschiedene Wege gehen.

## 2. Der momentane Ausdruck

Nach Erledigung des Körperbaulichen stehen wir vor den eigentlichen Ausdrucksproblemen. Dahin gehören nun zunächst die Fälle, wo uns aus einem Bilde irgend ein starker Ausdruckszug anspricht, der unmittelbar mit dem Charakter gar nichts zu tun hat, sondern bei allen Menschen auftritt, z. B. Lachen und Weinen oder sonst ein Zug, wie wir ihn zur Illustration der Ausdruckslehre in diesem Buche sehr häufig angewendet haben. Das Lachen der Hille Bobbe (XI, 6), das Grauen der Frau vom Piz Palü (XI, 2), die Schadenfreude des Pastillenmannes (Fig. 12), das Weinen des Kindes „Großes Leid“ (I, 4), der lauernde Ausdruck des Schauspielers Chaplin in einer Rolle (XIV, 1), das Zähnefletschen des Rachsüchtigen (XVI, 6), das lange Gesicht des bei Wasser und Brot Weihnachten Feiernden (XV, 4), sie alle sind so starke mimische Ausschläge, daß wir beim ersten Anblick begreifen, daß ein Mensch sie unmöglich dauernd beibehalten könne und daß sie bald von anderen Ausdruckszügen abgelöst werden müssen. Wir haben also ein natürliches Gefühl für die Grenze, innerhalb welcher eine Ausdrucksstellung keiner näheren Motivierung durch eine äußere oder innere Situation mehr bedarf. Jenseits ihrer werden wir auf eine momentane Seelenlage, aber nicht auf den Charakter schließen, ehe wir uns nicht von der Suggestivkraft dieser obersten Ausdrucksschicht befreit haben.

## 3. Der charakteristische Ausdruck

Dann gibt es Fälle, in denen zwar auch ein gewisser Ausdruckszug dominiert, der jedoch nicht durch die Situation allein bestimmt ist, sondern vom Charakter selbst, dessen Physiognomie er nicht so ganz überdeckt, Motivation und Gestaltung mitempfängt und seinerseits einen wirklich wesentlichen Charakterzug herausstreicht. Hier sind genügend

Momente vorhanden, um den Ausdruck als Dauerhaltung oder wenigstens gewohnheitsmäßig wiederholte Einstellung erscheinen zu lassen. Schon in der Einleitung erkannten wir, daß das Baby (*I*, 2) zwar Mund und Augen aufsperrt, weil ihm momentan etwas Besonderes in die Augen sticht, dennoch aber fanden wir diese Haltung charakteristisch für das empfängliche Kindesalter. So dürfte auch Wilhelm Busch (*XIV*, 7) nicht immer mit dem zugekniffenen Auge einhergegangen sein, und doch saß er so Modell und wir ziehen daraus einen Schluß auf seinen Charakter.

So empfinden wir auch die Unzufriedenheit Grillparzers (*VIII*, 3) als chronische Einstellung, ebenso wie die leidenschaftlichere Liszts (*IX*, 2), weil die oberste Ausdrucksschicht, der diese Haltungen angehören, nicht genügend nach einem momentanen Ereignis orientiert erscheint. Nansens Resignation (*XII*, 4) spricht aus den Hauptsinnesöffnungen, aber auch hier sind die Spuren eines momentanen Schocks längst überwunden und der ganze Hintergrund des Ausdrucks ist zu einer verhältnismäßigen Ruhestellung zurückgekehrt. Dasselbe gilt von dem schmerzlich-edlen, halb jenseitigen Blick Verdis (*VI*, 6), dem idealistischen Trotz des Straßenkehrers (*XVI*, 3), dem aufrichtig gewinnenden Blick der Frau Montessori (*IV*, 8) und dem weniger aufrichtigen Baldwins (*XIV*, 5), von der weiblichen Maske der Martha Eggerth (*X*, 5). Und wenn auch die zwischen Hoffnung und Verzagen zwiespältige Miene des Schwarzen Arbeitslosen (*XVI*, 2) wie die negative Abgedecktheit Toms (*XIV*, 6) durch ein nicht andauerndes Ereignis hervorgerufen sind, so erscheinen sie doch gleichwie bei unserm Baby (*I*, 2) so sehr von der besonderen Art ihrer individuellen Reaktionsweise gefärbt, daß wir fühlen, ein anderer an ihrer Stelle hätte sich mimisch anders verhalten.

#### 4. Die physiognomische Ruhestellung

In den vorhin angeführten Bildern deutete eine gewisse gespannte Einstellung in den Sinnesöffnungen die Herausforderung durch einen Reiz an. Ganz mit sich allein ist nun das Individuum in den folgenden Bildern. Hier sind auch die Sinnesöffnungen selbst, nicht nur ihr Hintergelände beruhigt, und wenn auch diese physiognomische Ruhestellung uns meist keine solchen speziellen Anhaltspunkte mehr bietet, so deckt sie doch andererseits auch keine Züge zu, die für den Charakter vielleicht ebenso wichtig und kennzeichnend wären und nur in der betreffenden Situation nicht zur Geltung kommen; an dieser verhältnismäßig allseitigen Entspannung ist die Ruhestellung auch zu erkennen und sie liefert im allgemeinen, wenn sie sich nicht schon zu sehr der Zurückhaltung oder einer unwillkürlichen Verhängtheit nähert, die verlässlichste Grundlage für eine Charakterbeurteilung. Natürlich werden auch hier oft spezielle Ausdruckszüge besonders hervortreten, wie wir z. B. die etwas seitliche, durch Gefühlsablenkung motivierte Haltung sowohl unsres Modells Michaela (*IV*, 2) wie der Vergleichsperson Rosl (*IV*, 5) durchaus nicht zufällig fanden. Man pflegt in der Regel beim Photographen eine Ruhestellung einzunehmen, um nicht lächerlich zu wirken. Wenn wir aber nach der Methode „Wähle dein Bild!“ 25 Aufnahmen vor uns haben, werden nur wenige dieser Bedingung der Ruhestellung oder auch nur des charakteristischen Ausdrucks genügen, so wie auch unser Modell *IV*, 2 aus einem Dutzend Bilder herausgewählt wurde (vgl. dazu auch das im folgenden Kapitel über den fruchtbaren Moment zu Sagende). Wenn wir schon anschaulich und gefühlsmäßig Form- und Spannungsunterschiede wahrnehmen, so ist unsre Empfindung für Extremlagen, wie die Ruhestellung mit ihrer Entspannung eine ist, besonders ausgebildet. Solche Ruhestellungen boten uns Adolf Loos (*IX*, 4) oder auch Al Capone

(*XVI*, 8). Bei Wedekind (*VIII*, 5) erkannten wir gerade in der Ruhestellung die Gespanntheit seiner Kontakteinstellung als so überaus charakteristisch, denn überall ist die Ruhestellung eine ziemlich tief reichende Ausdrucksschicht; ist sie doch diejenige, welche die körperbaulichen Schichten unmittelbar überlagert, von denen sie, ebenso wie von den aktuellen Ausdrucksschichten, so gut als möglich abzugrenzen ist.

Wenn im übrigen auch hier noch die Spannungen nicht ganz zu beseitigen sind — ein Glück für den Ausdrucksdeuter! — wie z. B. beim Hofarzt Franz' I. (*XII*, 2) der verschleierte Kontakt besonders auffällt, beim Schneider vom Steinhof (*XII*, 9) der ewig in Nacht versenkte Blick und Mund und selbst beim Christkind und den Engeln der Sixtina (*Tafel V*) das Schmollmündchen, so ist doch überall das über den ersten Eindruck und seine Wandlungen bei Gelegenheit der Ausdrucksstärke und des Formniveaus Gesagte zu beachten. Die ideale physiognomische Ruhestellung zeigt die Sixtinische Madonna selbst, was nicht wenig zu ihrer mächtigen Wirkung beiträgt.

##### 5. Die Mehrheit der Extremstellungen

Trotz allen Vorteilen birgt die alleinige Darbietung der Ruhestellung doch auch ihre Gefahren. Der Ausdruck ist in ihr oft zu sehr abgedämpft, so daß man gar nicht vermuten möchte, welcher Ausschläge nach verschiedenen Richtungen sie doch fähig ist. Große Erfahrung und verschiedene noch zu besprechende Anzeichen mögen hier zu Hilfe kommen, besser ist es aber, wenn wir uns außerdem auch die Extremstellungen, zu denen auch die schon besprochenen des charakteristischen Ausdrucks gehören, gegenwärtig halten. So kommt es unsrer Kenntnis vom Charakter unsres Modells Michaela (*IV*, 1—3) sicherlich zustatten, daß wir von ihm drei charakteristische Bilder haben. Dem Porträt *IV*, 1 würden wir

vielleicht gar nicht ansehen, welcher Gefühlsauschläge die dargestellte Person fähig ist, wie IV, 2 oder gar IV, 3 und umgekehrt würde man die Zurückhaltung von IV, 1 aus IV, 2 oder gar IV, 3 nicht herauslesen. Hier kann nur mittelbar die charakterologische, eben an solchen Fällen erworbene Erfahrung mit der Zeit uns zu Hilfe kommen. — Oder man vergleiche die Ruhestellung des ersten Selbstporträts VII, 1 mit den Extremstellungen VII, 2 und 3!

Es müssen nicht immer Typenextremstellungen sein, durch die sich der Deutungsspielraum als tatsächliche Charakterspannweite offenbart, es kann auch die Vielseitigkeit des Charakters selbst oder seiner schauspielerischen Ausdruckshaltungen sein (vgl. *Greta Garbo als Königin Christine* und in „*Wilde Orchideen*“ X, 1, 2). Von besonderem Wert sind Darstellungen aus den verschiedenen Lebensaltern, ohne die wir nur einen einmaligen Querschnitt durch den Charakter des Dargestellten erhielten und uns die Wandlungen des Charakters ganz unbekannt blieben. Ein Vergleich der beiden Bilder des Malers Motz (XIV, 8, 9) belehrt uns darüber, wie seine ehemalige Kontakthaltung von einer mehr skeptisch-individualistischen, jedoch an Empfindungs- und Schaffenskraft bereicherten Isolierung abgelöst wurde. — Bei Shakespeare unterschieden wir an den Bildern den Lyriker (II, 7) und den Dramatiker (II, 8), bei Heine den Lyriker (VIII, 7), den Journalisten (VIII, 8) und den schlichten Menschen (VIII, 9), und bei Goethe (II, 1—5) vollends erzählen uns die Bilder sowohl mit ihren konstanten wie auch mit ihren variablen Zügen eine ganze Charakterbiographie.

#### 6. Die mimische Muskulatur und ihr Tonus

Dennoch läßt uns auch das Einzelbild nicht ganz wehrlos der Vielfalt der Ausdrucksmöglichkeiten gegenüberstehen. Beruht doch die Ausdrucksphysiognomik eben darauf, daß gewohnheitsmäßig wiederholte oder beibehaltene Ausdrucks-

haltungen endlich dauernde Spuren im Angesicht hinterlassen, deren Gesamtheit wir Physiognomie nennen. Daß die mimische Muskulatur dauernd von einer gewissen mittleren Spannung belebt wird, deren Mangel wir als Lähmung, deren Überschuß wir als Überspannung empfinden, lernten wir schon am charakteristischen Ausdruck. Die mimische Muskulatur und ihre Skelettsprünge boten sich uns nun als derjenige Teil der Körperlichkeit dar, dessen Form am unmittelbarsten an die lebende Ausdrucksfunktion gebunden ist, der durch deren Übung gekräftigt wird, durch deren Vernachlässigung verkümmert, durch deren Richtung selbst nach gewissen Seiten stärker als nach anderen entwickelt wird. Hier haben wir es also schon mit echten Ausdruckspuren zu tun, während die physiognomische Dauerhaltung, die die bloße Veranlagung zur Ausdrucksbewegung verdolmetscht, auf solche Spuren nicht angewiesen ist. Keineswegs besteht, sehen wir also, die ganze Physiognomik aus Spurenlehre. Wenn wir an dem Baby (*I, 2*) große Empfänglichkeit konstatieren, so geschieht dies sicherlich nicht auf Grund von Spuren, die bei der großen Jugend dieses Wesens gar nicht vorhanden sein können, sondern auf Grund eines alle Ausdrucksschichten durchwaltenden, also dauerhaften Tonus der mimischen Muskeln. Die auseinandergezogenen und verschwommenen Gesichter vor dem Wettbureau dagegen und der Bettler, die wir im Kapitel über die Typen erwähnten (*Fig. 43, 44*), sind schon ein aufschlußreiches Buch über die Vergangenheit dieser Individuen; ein ähnliches Gesicht bietet uns der alte Tagelöhner (*XVI, 4*) mit der Starrheit und Willenlosigkeit seines Blicks und seiner Mundwinkel, seiner hängenden Lippe und seinem geschrumpften Kinn. Überhaupt sind es vielfach Berufstypen, deren Gesicht auf diese Weise geradezu zur Maske gemodelt wird, so das Gesicht des Handwerkers mit seinem Nahblick und der Peinstellung seiner Aufmerksamkeit (*Weber am Webstuhl XV, 3*) und



ganz besonders die mit ihrer Felderung auf die Mannigfaltigkeit der Ausdruckshaltungen hinweisende Maske des Schauspielers (*Blasel IX, 6; Wagner Fig. 18*).

Das Eigentümliche in allen diesen Fällen ist, daß der ins Körperliche gewandelte Ausdruck etwas aussagt, was im momentanen charakteristischen Ausdruck nicht unmittelbar enthalten sein muß und eben nur Spuren hinterlassen hat.

### 7. Die physiognomischen Falten

Die vornehmsten Ausdrucksspuren sind jedoch die Falten, von denen uns eine ganze Reihe bekannt geworden ist.

Da sind vor allem die Stirnfalten (*Tabelle 7*): die waagrecht, die die Stirn im Sorgen und Sorgen aufreißen, die senkrecht mit ihrer Konzentrationskraft, und die Vereinigung beider, die auf leibliche oder seelische Mühe und Arbeit hinweist. Nirgends graben sich so tief und sicher die Falten ein wie in die Stirn, und auch auf einem vergnügten Gesicht (*Arbeiterkopf XII, 7*), erzählen sie, selbst wenn sie entspannt sind, von einem arbeitsreichen Leben.

Ebenso wichtig wie die Stirnfalten als Anzeichen eines geistigen Lebens sind die Mundfalten (*Fig. 29*) als Symptome der Gemütsbewegungen, ja der physiognomischen Typen. Optimistische Physiognomien vertiefen die Nasenlippenfalte, besonders in ihrem unteren Teil, pessimistische die verlängerte Mundfurchen, gefühlsabgewandte die senkrechte T-Furche. Auch sie wirken noch in der Ruhestellung (*Selbstporträts Tafel VII*) und geben uns auch Aufschlüsse, wenn momentan ganz andere Falten spannungsgeladen sind (*Chevalier XIV, 4; Byron Fig. 13, 14; Paganini IX, 5*).

Ist jedoch der obere Teil der Nasenlippenfalte stark betont, so wissen wir, daß die Peinstellung daran schuld ist (*Weber am Webstuhl XV, 3; Nietzsche IX, 3*).

Lachen und Weinen (*Fig. 38, 39, Tabelle 22*), abgesehen davon, daß sie die Nasenlippenfalte, jenes im unteren, dieses

im oberen Teile ausbilden, drängen das Wangengelände bis gegen die Augen vor und bilden unter den Augen eine nach oben offene bogenförmige Falte, die Augenfalte, und seitlich unterhalb des Auges kleine geschwungene Runzeln, die Krähenfüßchen oder Hasenpfötchen; doch sind diese bei Schmerz und Weinen steiler, weil näher der Nase, beim Lachen mehr waagrecht. Auch sie werden zur physiognomischen Dauerspür und lassen sogar an tief von Arbeit und Beschwerden zerfurchten Gesichtern den unverwüstlichen Humor durchblicken (*Arbeiterkopf XII, 7*). Die Augenfalte wird durch vieles Weinen sackartig überhängend als Tränenfalte und deutet dann auf einen gefühlsschweren Menschen (*Charcot XII, 1; Tagelöhner XVI, 4*). Bei allen diesen Gelegenheiten gräbt sich übrigens auch die kleine Querfalte an der Nasenwurzel ein.

Oft zeigt das Gesicht aber viel mehr Falten als die hier angeführten, von denen wir eine wichtige noch, die Wangenfalte, erwähnen, die in ihrem unteren Teil seitlich von der Nasenlippenfalte, aber ihr parallel den Mundwinkel umzieht und sozusagen den Mundteil vom übrigen Gesicht abgrenzt. Charakteristisch veränderlich ist nun die Richtung ihres oberen Verlaufs: bei offenen Mundstellungen, also beim Lächeln, aber auch beim Küssen zieht sie schief seitlich aufwärts, parallel zum aufsteigenden Ast des Unterkiefers (*Chevalier XIV, 4*). Bei der Peinstellung zieht sie gerade aufwärts und bei hängendem Munde, in der verhängten Naseneinstellung und bei der Schmollstellung zieht sie einwärts, dem oberen Teil der Nasenlippenfalte parallel (*Dostojewskij XIII, 8*). Auch physiognomisch verleihen diese Falten dem Gesicht einen höchst charakteristischen Zug. Man vergleiche daraufhin die drei Selbstporträts (*Tafel VII*) sowie die beiden Porträts von Goethe und von Alba (*Fig. 45*). Dort, beim lebenszugewandten Geist, gliedert die Wangenfalte als schön aufsteigende Kulissenfalte das Gesichtsge-



Goethe



Herzog Alba

(Nach Burger-Villingen)

#### 45. Die Kulissenfalten

lände, den Mundteil mit dem Gesichtsteil verbindend, in breite Kulissen und trägt viel zu dem Eindruck des Lebensreichtums dieser Physiognomie bei. Bei dem Finsterling jedoch trennt sie als eingefallene Wange den Mundteil vom Gesichtsteil ab und besiegelt die Zwiespältigkeit dieser lebensfeindlichen Natur mit ihrer Ranküne. Nichts sehen wir hier vom Munde als nur Bart und Schnurrbart und doch verrät uns der Verlauf der Wangenfalte die Schmollstellung.

Trotzdem darf nicht vergessen werden, daß nicht alle Falten physiognomische Bedeutung haben müssen, sondern daß sie auf zweierlei Weise entstehen können: durch Aufwölbung des Terrains infolge einer Muskelspannung — und nur diese sind echt; oder aber durch schlaffes Überhängen der Haut insbesondere im Alter, und daraus kann die Aus-

druckslehre keine Schlüsse ziehen; hieher gehören die falsche Abgedecktheit des Auges durch die überhängende Lidfalte (*Wagner Fig. 18*) und die senkrechte, weit nach unten vertiefte Altersfurche am Mundwinkel, die oft gerade den gutmütigsten Gesichtern einen rührenden Zug verleiht (*Alte von Pettenkofen XI, 5*), nicht aber einer Hille Bobbe (*XI, 6*), ein Beweis, daß die Falte hier nur eine passive Rolle spielt und an dem Gesamteindruck teilnimmt.

#### Zusammenfassung zur Unterscheidung von Physiognomie und Mimik

1. *Die Physiognomie ist eine ganz bestimmte Ausdrucksschicht, welche sich nach der Tiefe zu gegen die körperlichen Formen, nach der Oberfläche zu gegen den momentanen Ausdruck abzugrenzen hat. Doch sind die Grenzen nicht scharf gezogen. Die Physiognomie selbst stellt eine Ruhestellung des dauernden Ausdrucks dar, der verkörpert ist durch einen sich auf das ganze Ausdrucksgelände erstreckenden und alle Ausdrucksschichten durchwaltenden Muskeltonus. In die Oberflächenschichten jedoch geht sie über durch den charakteristischen Ausdruck, in die körperlichen Schichten durch die Ausdrucksspuren, und zwar durch die veränderten Formen eines besonders gestalteten Muskelreliefs, vor allem aber durch die physiognomischen Falten.*

2. *Am besten ist der Charakter nach der physiognomischen Ruhestellung zu beurteilen, unter Berücksichtigung des charakteristischen Ausdrucks und der Dauerspuren. Doch hinterlassen die Ausschläge nach den verschiedenen Richtungen, oft sogar die Extremstellungen, verhältnismäßig so schwache Spuren, daß es sicherer ist, wenn man mehrere Ausdrucksextreme derselben Person vergleicht, und zwar nicht bloß die sich auf den Typus beziehenden Stimmungs- und Erregungsextreme, sondern auch eine Mehrzahl von Bildern, wie sie der Ausdrucksspannweite des Charakters, aber auch*

*den Wandlungen des Charakters in den verschiedenen Lebensaltern entspricht.*

## *II. Das zur Deutung vorliegende Material*

Nicht genug an den Schwierigkeiten, welche das Sachgebiet der Ausdrucksphysiognomik selbst der Charakterdeutung entgegensetzt, sie werden noch vermehrt durch solche der Form und Darstellung, in denen uns die zu untersuchende Physiognomie gegeben ist. Wir können die Physiognomie einer Person in ihrer lebenden Wirklichkeit studieren oder wir sind auf Abbildungen angewiesen, meist auf Photographien, Zeichnungen oder Gemälde.

### **1. Die lebende Physiognomie**

Das Studium am lebenden Menschen bietet, abgesehen davon, daß es unser Ziel ist, unsere Erfahrung auch im Leben anzuwenden, zu erproben und zu erweitern, manche Vorteile vor dem Studium am dargestellten Objekt. Wir sehen die Mimik in der Bewegung in viel mehr Phasen, als sie das Bild uns bieten kann, wir spielen selbst auf die fruchtbaren Momente des Ausdrucks ein, wir sehen die Person in die Situation des Orts, der Zeit und der Handlung eingereiht; durch alle diese Momente wird der Deutungsspielraum eingeeengt, abgesehen davon, um wie viel mehr unsere Einfühlung und Resonanz in der natürlichen Lebenssituation angeregt wird. Einiges hierüber noch im Schlußwort.

Von wesentlichem Wert ist es, eine Person öfter und durch längere Zeit zu beobachten; bei flüchtigem Kontakt läuft man zu sehr Gefahr, auf den ersten Eindruck mit bloßer Resonanz anzusprechen; die richtige Analyse durchzuführen, dazu gehört schon ein Stück Übung und Geistesgegenwart. Geschieht es im Gespräch, so ist man gezwungen, seine Aufmerksamkeit zu teilen, wenn nicht, so muß die Beobachtung

unauffällig, also unter verschleiertem Kontakt geschehen, denn nicht ganz mit Unrecht empfinden die Menschen den direkten Versuch einer Durchschauung als einen Eingriff in ihr Privatleben und lassen sich nicht gern anstarren. Sie wenden sich dann weg und verändern ihren Ausdruck, lassen Zurückhaltung und Maske in verstärktem Grade spielen, es sei denn, daß die Beobachtung im Einverständnis mit ihnen geschehe. Über die ethische Zulässigkeit, tiefer in das Innere des Nebenmenschen einzudringen, soll gleichfalls im Schlußwort noch gesprochen werden.

## 2. Bildliche Darstellungen

Unser Hauptstudium wird sich an Bildern vollziehen. Man hat sie bequem zur Hand, kann sie beliebig oft und lange und sogar mit der Lupe untersuchen und hat Muße, den ersten Resonanzeindruck zu korrigieren, die Analyse durchzuführen, sie möglichst weit zu bringen und sie neuerlich zu kontrollieren. Dennoch haften der Arbeitsweise an Bildern andere schwerwiegende Nachteile an. Sie stehen nicht mehr in der lebenden Funktion, daher kann man nicht hinter sie zurückgehen, sie sind ein ein für allemal Fertiges. Als Abbildungen können sie nicht alles bieten, was das Leben bietet, ihre Unbestimmtheit von einer gewissen Grenze an, also auch die Weite ihres Deutungsspielraums läßt sich nicht weglegen, und so sei denn mit allem Nachdruck nochmals auf den beherzigenswerten ersten Leitsatz unsres Verfahrens hingewiesen: Aus einem Bilde soll man nicht mehr herauslesen wollen, als darin steckt.

Gerade deshalb freilich sind nicht alle Bilder zur Analyse gleich gut geeignet, und so ist eine richtige Auswahl von höchster Wichtigkeit. Am idealsten ist natürlich die filmische Bildabfolge, der einwandfreieste Ersatz für das Leben, besonders wenn sie durch die Zeitlupe unterstützt wird. Leider ist auch die Benutzung dieses Verfahrens beschränkt,

und was uns sonst zur Verfügung steht, sind Photographien und andere Bilder. Die Photos sind meist die unsrer Verwandten und Bekannten, seltener schon gelangt man zu echten Photoaufnahmen von Fremden oder von berühmten Personen, etwa von Künstlern oder Staatsmännern, es sei denn durch eine Filmgesellschaft oder eine Bildagentur, die sich ihre Ware bezahlen lassen. Auch Gemälde sind im Original nicht so leicht und nur in beschränkter Auswahl zur Hand.

So sind wir für den größten Teil unsrer Studienobjekte auf Reproduktionen angewiesen, auf Buch- und Zeitungsillustrationen mit allen durch ihre Technik bedingten Unvollkommenheiten. Weder beim Tiefdruck noch gar bei der Autotypie mit ihrem mehr oder weniger groben Raster, die ja den Hauptbedarf an Illustrationen decken muß, wird das feine Korn der photographischen Platte erreicht, und auch die Lupenvergrößerung kann nicht viele Neuigkeiten mehr zutage fördern. Das Strichklischee und die freie Zeichnung endlich schränken eigenmächtig auch die optische Übersetzung von Flächen und Farben zu Strichen und Konturen ein und schieben noch subjektive Willkürlichkeiten zwischen den Deuter und seinen Gegenstand.

Unvollkommenheiten der Technik und die Subjektivität der vermittelnden, darstellenden Augen und Hände spielen uns also ein Material von sehr ungleichem Wert in die Hände. Aber auch wenn wir die vollkommene Zuverlässigkeit des uns Dargebotenen voraussetzen, ist noch immer nicht alles für die Ausdrucksdeutung gleich gut geeignet. Hier ist die erste Frage: Gemälde oder Photographien? Im allgemeinen möchte man diese als die weitaus naturtreuesten allen anderen Darstellungen vorziehen. Allein die Platte ist zwar naturtreu, aber absolut auswahlunfähig, sie bringt einen beliebigen Querschnitt. Nicht in jedem aber enthüllt sich der Ausdruck gleichmäßig. Bei unsren Untersuchungen über das Bewegungsehen haben wir schon erfahren, daß sich unter

der Zeitlupe der Ausdruck aus fast unkenntlichen Vorbereitungen nur allmählich zum fruchtbaren Moment entwickelt, und übel wäre beraten, wer aus einem unfruchtbaren den Ausdruck deuten wollte! Außerdem ist die Platte zwar naturtreu, aber sie sieht nicht so wie das menschliche Auge! Dieses macht durchaus keine Rekordmomentaufnahmen, sondern kopiert sozusagen alle Bilder, die im Verlauf einer sechzehntel Sekunde auf seine Netzhaut fallen, übereinander, daher sind seine Aufnahmen um so viel voller, lebendiger und bewegter als die einer Momentaufnahme, die das Leben in der Erstarrung zeigt. Dadurch aber wird anderseits der subjektive Faktor bei Zeichnungen und Gemälden ausgeglichen. Schon eine gute Zeitaufnahme, die die Arbeitsweise der photographischen Platte der des menschlichen Auges annähert, wie auch die Auswahl des fruchtbaren Moments zeigen den subjektiven Faktor als nicht ganz entbehrlich, weil eben der Ausdruck selbst erst im aufnehmenden Menschen zum Ausdruck wird und nur der Mensch das Menschliche ganz vermitteln kann. So gereicht auch die Selbstherrlichkeit des Zeichners und Malers dem dargestellten Ausdruck durchaus nicht immer zum Nachteil. Oft ist der Zeichner einer, der schärfer sieht als wir selber. Er kennt seine Gesichter, hat sie studiert, versteht sie und trennt die Hauptkennzeichen des Ausdrucks vom Unwesentlichen. Die größten Leistungen entstehen, wenn der Maler sein Objekt lange treu beobachtet hat und nun die fruchtbaren Momente vieler Ausdruckshaltungen so in einem Gemälde zu vereinigen weiß, daß sie, weit entfernt davon, einander zu widersprechen, sich vielmehr gegenseitig steigern und einen Effekt hervorbringen, der, vom lebenden Original selbst nur in begnadeten Lebensaugenblicken erreicht, gleichsam die Natur übertrifft. Gemälde und Naturaufnahmen in solchen Augenblicken sind es, nach denen sich der Physiognomiker sehnt, wenn er schon genötigt ist, nach Bildern zu arbeiten.



Wir kommen also zu dem Resultat, daß, solange es sich nur um ergiebige Objekte für unsre physiognomische Analyse und nicht um die Diagnose in einem praktischen Fall aus dem Leben handelt (vgl. den Absatz über die Verfahrensweisen des Physiognomikers), es uns ganz einerlei sein kann, was wir vor uns haben, ob eine Photographie oder ein Gemälde oder eine Zeichnung oder eine Buchreproduktion, um so mehr als viele Bilder, die wir bearbeiten, schon einigen dieser Verfahren nacheinander unterzogen wurden. Meist geht natürlich durch die Reproduktion auch etwas vom Ausdruck verloren, so daß das Bild immer unbestimmter und der Deutungsspielraum immer mehr erweitert wird.

Das weitaus meiste, was uns unterkommt, ist ein Mittelgut des oberflächlichen Ausdrucks, ungefähr wie bei der Tonwiedergabe durch die gewöhnlichen Schallplatten oder Lautsprecher, bei der so und so viel Obertöne verloren gehen. Und dies ist zuletzt auch der Maßstab, nach dem wir unser Bilderarchiv ordnen. Es haben uns aber, um gerecht zu sein, auch mittelmäßige Bilder oft ganz gute Dienste geleistet, da es uns ja nicht in jedem Fall auf eine erschöpfende Analyse ankam. Ein Minimum an Ansprüchen freilich werden wir stellen müssen, alle grobrastrierten Zeitungsklischees wie auch schlechte und leblose Zeichnungen scheiden von vornherein aus. Wie wir aber auch solchen schlechten Bildern noch etwas abgewinnen können, werden wir im nächsten Abschnitt sehen.

Auch ausdrucksmäßig nicht sehr brauchbare Bilder können für uns rein theoretisch lehrreich werden. Wir können, um den Gegensatz zu zeigen, unfruchtbare Momente des Ausdrucks (*Fußballer XV, 1*) fruchtbaren gegenüberstellen (*Straßenmusikanten XV, 2*). Einer allzu glatten Wiedergabe, wie der Kaisermaske Napoleons (*III, 2*) müssen wir wegen der Unterschlagung des Ausdrucksreliefs mißtrauen, das

möglicherweise auf dem Originalgemälde, wahrscheinlich aber doch auf dem Originalgesicht vorhanden war, wie wir allen Retuschen, Schminken und Verkleidungen mißtrauen.

In zweiter Linie kommt das Heer der mittelguten Reproduktionen und Zeichnungen, die doch irgendwie die wesentlichen Ausdruckszüge erraten lassen. Bei Bildern, wie dem lauernden Chaplin in „Die neue Zeit“ (XIV, 1) oder der Reproduktion des Porträts des Hofarztes Franz' I. (XII, 2) sind sicherlich viele feinere Schwingungen verloren gegangen, und sie dienen uns hauptsächlich als Beispiele für ganz bestimmte Ausdruckshaltungen; dasselbe gilt von einer einfachen Holzschnittzeichnung, wie dem Schubert im Profil von Plachy (Fig. 36). Dagegen werden wir wieder eine schlechte Karikatur, wie den Schopenhauer von Csato (Fig. 24), einer guten Ausdruckszeichnung desselben Künstlers, wie der des Spinoza (Fig. 25), oder einer ebensolchen Schopenhauers (Fig. 23) von einem anderen Zeichner (Burger-Villingen) gegenüberstellen, um zu zeigen, daß es zweierlei Arten des Lächerlichen gibt, von denen die eine auf den Lacher selbst zurückfällt (vgl. den Abschnitt über das Lachen).

Recht verwendbar sind viele Photoaufnahmen, die uns ordentlich analysierbare Porträts liefern (*Schmedes IX, 1; Chevalier XIV, 4; Frau Montessori IV, 8; unser Modell Michaela IV, 1—3; Lina IV, 7*). Ebenso können uns einfache Zeichnungen, wie die Maske des Pastillenmannes (Fig. 12) schon recht hintergründige Physiognomien vor Augen stellen.

Den Wert von Originaldokumenten haben für uns jedoch viele der großen Gemälde aller Zeiten, durch die uns die Physiognomien bedeutender Männer und Frauen vielfach einzig überliefert sind. Ehrfüchtig stehen wir vor dem Schatz der Goethe-Bilder (II, 1—5), aber nicht minder vor den getreuen Porträtplastiken aller Zeiten. Reichstes Leben spricht uns aus dem Porträt Richard Strauß' von Krauß

(IX, 7) oder der Porträtzeichnung Adolf Loos' durch Koschka (IX, 4) an.

Nicht unerwähnt aber darf eine Naturaufnahme wie die Bismarcks (III, 7) bleiben, in der die Photoplatte sich den besten Leistungen der Porträtmalerei an die Seite stellt und von der man sagen kann, hier habe einmal die Natur die Kunst erreicht.

### Zusammenfassung zum Deutungsmaterial

1. *Wir können Ausdrucksstudien machen an lebenden Personen oder an bildlichen Darstellungen. Der Vorteil des lebenden Objekts liegt in seiner Naturgegebenheit, seiner lebendigen Tiefe und Bewegtheit, ferner in seiner Eingliederung in eine Situation. Die Nachteile hauptsächlich in den Abwehr- und Signalreaktionen, die durch die Beobachtung hervorgerufen werden. Die Bilder haben den Vorzug der leichten Beobachtbarkeit, lassen aber einen Deutungsspielraum offen, der über ein gewisses Maß nicht eingeengt werden kann.*

2. *Die ideale Reproduktion ist der Film, besonders in Verbindung mit der Zeitlupe. Ansonsten ist es meistens gleichgültig, in welcher Form eine Reproduktion vorliegt, und man kann in ihnen allen eine Stufenleiter von der notdürftigsten Schablone bis zu einem schier unerschöpflichen Überfluß an fruchtbaren Momenten aufstellen.*

### III. Vergleichende Physiognomik

Kann man immer wieder auf das lebende Objekt zurückgehen, so ist auch der Deutungsspielraum mit der Zeit beliebig einzuengen. Bei ein für allemal gegebenen Bildern ist das natürlich nicht möglich. Doch auch hier ist man überrascht, wie tief man eigentlich schürfen kann, wenn man sich neben der Tabellenmethode noch anderer Hilfsmittel bedient,

als deren wichtigstes wir die Methode der Vergleichung hervorheben. Oft und oft auf den vorhergehenden Blättern verglichen wir die Spannung einer Sinnesöffnung mit der ihrer Umgebung — das Kapitel von der Verteilung der Mimik wäre ohne Vergleichung undurchführbar —, aber auch zwischen verschiedenen Köpfen suchten wir Vergleichsmomente auf und zogen daraus unsere Schlüsse.

Sehr oft kommt nun der vergleichenden Methode besondere Bedeutung zu, und zwar dann, wenn wir aus irgendwelchen Gründen am Ende unsrer Weisheit sind, bei ausdruckschwachen oder verstellten Gesichtern, besonders auch bei nichtssagenden Durchschnittsgesichtern. Dann hält man — genügende Reichhaltigkeit des Archivs vorausgesetzt — ein anderes Durchschnittsgesicht dagegen, das dem ersteren möglichst ähnlich ist: sogleich werden durch die Kontrastierung die beiden Physiognomien auseinandertreten und geben nun in der Untersuchung neue Merkmale frei, die Analyse läßt sich wieder fortsetzen, natürlich aber niemals über die in dem Bild enthaltenen Indizien hinaus.

Besonders wird die vergleichende Methode dort anzuwenden sein, wo die Deutung durch Verhüllung oder Verdeckung eines Gesichtsteils erschwert wird, etwa der Augen durch Brillen oder des Mundes durch Bart und Schnurrbart. Auch dort wird man durch Nebeneinanderstellung von Gesichtern mit derselben Art der Verdeckung die Analyse weitertreiben können. Man gelangt dann zu einer Übung von Indizien durch Brille, Bart und Schnurrbart hindurch: sie selber werden physiognomisch verändert und zu Trägern von Indizien.

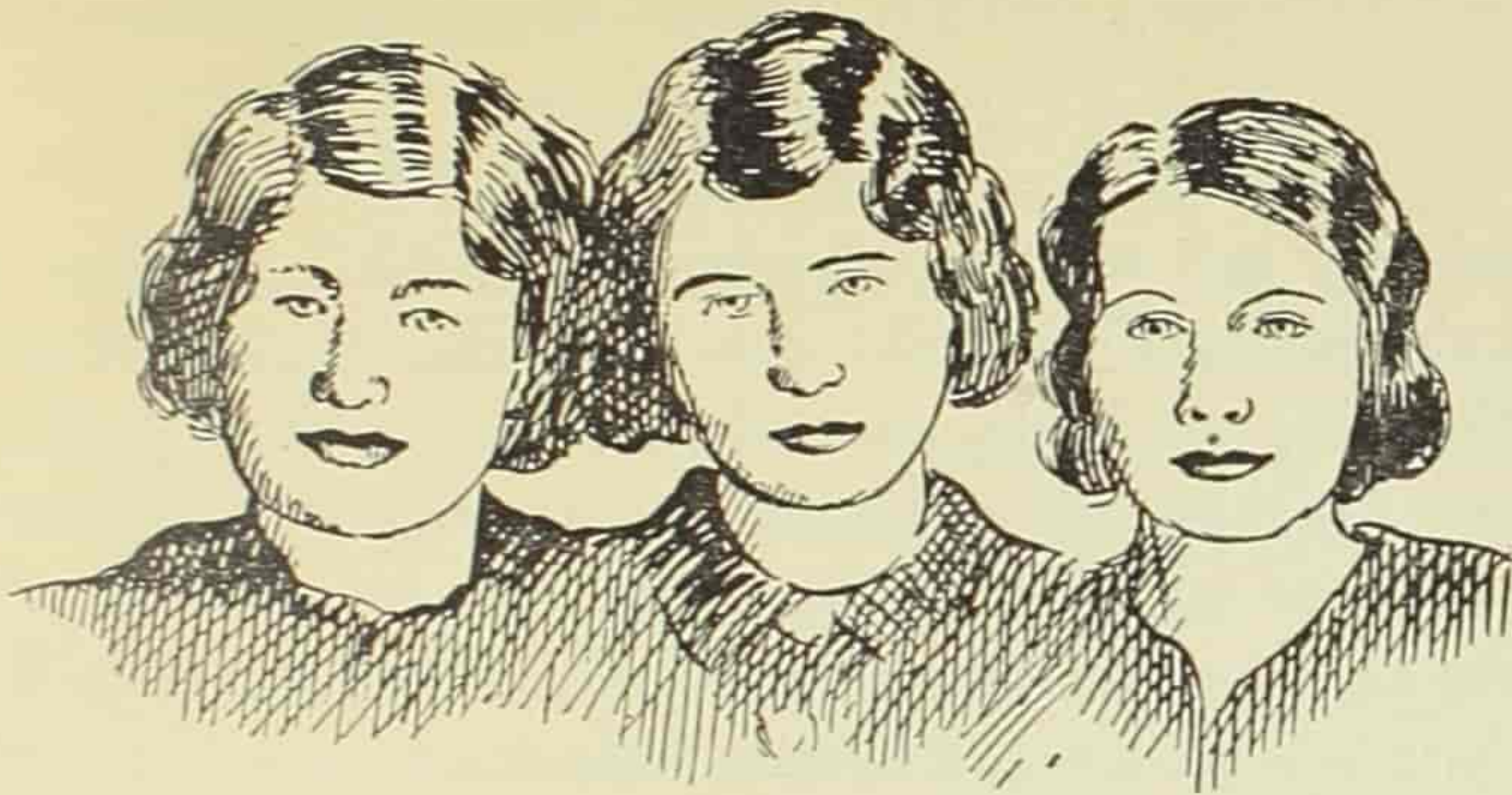
So ist der Mund Walt Whitmans auf dem zweiten Bilde (*XIII, 2*) durch Bart und Schnurrbart verhüllt. Wir haben aber zwei gute Vergleichsköpfe: erstens seinen uns schon bekannten (*XIII, 1*) aus einer vermutlich jüngeren Altersperiode mit weitaus kürzerem Bart, zweitens den des Ge-

nerals Booth (*XIII*, 3) mit ebensolchem langwallenden Bart. Das Altersbild läßt zunächst eine Unsymmetrie des Blicks stärker hervortreten, die uns auf dem anderen beinahe entging; der verschleierte Kontakt wird unterstützt durch die Verteilung auf beide Augen: das linke Auge ist stärker verhängt, das rechte mehr offen. Es deutet auf zwei Seiten seiner Natur, die etwas Widersprüchliches an sich tragen: die leidenschaftliche Hingabe an die Sinneswelt und die aller Opfer fähige Selbstentäußerung. Derselbe Kontrast spricht uns an aus der Saugstellung des Mundes und den entspannten Mundwinkeln einerseits, deren wir nun auch an dem verhüllten Munde ganz gewiß geworden sind, und der Vertiefung des oberen Teils der Nasenlippenfalte andererseits, die auf eine leise Schmerzstellung hinweist, welche sich mit der Saugstellung zu einem schmachtenden Zug verbindet; wir verglichen dieses Gesicht früher mit dem Al Capones (*XVI*, 8) und stellten dessen archaischen, rohen Formen, z. B. dem Fehlen der Schmachstellung, das edle Antlitz Whitmans gegenüber. — Nun vergleichen wir noch mit dem General Booth (*XIII*, 3) und unterschätzen die Ähnlichkeit der langen Bärte nicht; oft gehören sie zu jenen ersten Eindrücken, die uns auf lächerlich beschämende Weise über sonstige tiefe Unähnlichkeiten hinwegtäuschen. Auch bei Booth verschleierter Kontakt und Unsymmetrie des Ausdrucks; die eine Seite ist um vieles verhängter. Aber im allgemeinen ist der ganze Gesichtsausdruck mehr abgedeckt, und schon der erste Blick lehrt, allerdings erst bei der Vergleichung, daß wir es bei Whitman mit der kontemplativen Verhängtheit des Stimmungsmenschen, bei Booth hingegen mit dem verschleierten Suggestivkontakt des Erregungsmenschen zu tun haben. Bei Whitman wie bei Booth Blick zum Beschauer aus seitlicher Haltung; aber bei jenem noch immer aus weich gelöster Lässigkeit inbrünstige Zuwendung; bei Booth geht der Blick am Beschauer vorbei und unterstützt auch hiedurch

die Maskierung des Kontakts. Dem Leser wird es nicht schwer fallen, noch weitere Vergleichszüge ausfindig zu machen.

Noch ein Beispiel. In Fig. 46 sind drei Schwestern dargestellt, die einander körperbaulich ziemlich ähnlich sind, insbesondere die erste der zweiten in Augen und Nase, die erste der dritten in der Mundform. Doch sind die Brauen bei der ersten gehobener als bei der zweiten und lassen diese konzentrierter erscheinen. Die erste schaut mehr nach außen, die zweite mehr nach innen, die Naseneinstellung der ersten ist mehr offen, die der zweiten mehr verhängt. Die Lippen der ersten sind voll, die der zweiten höchstens mittelvoll mit lange nicht so ausgeprägt genießerischem Geschmacksgemisch. Kurz, die erste ist ein munteres, sinnlich-empfindliches Alltagsmädchen, dabei doch kein Stimmungsmensch, höchstens etwas empfindlich, egoistisch auf sich bedacht, die zweite weicher und zarter in ihrer Empfindlichkeit, mehr stimmungsmäßig nach innen gekehrt, ernster, weniger lebhaft, aber sanfter und gefühlvoller. Die Augen der dritten sind eher offen, aber mit schwacher Spannung, also etwas verschleiert; auch die Augachsen sind nicht so konvergent wie bei den beiden ersten, im Blick ist etwas Vibrierendes, kurz, wir haben eine verhängte Art des Sex appeal, der, weil die Augen wenig abgedeckt sind, nicht als Maske wirkt, sondern naivere, echte Erotik verrät; sie wird bestätigt durch die offene Schnüffelstellung der Nase und die Schmachstellung der wie bei der ersten Schwester vollen Lippen, von denen aber die Unterlippe nicht so sehr dominiert; bald reife, erotische Empfangsbereitschaft spricht aus dieser Physiognomie. Schon jetzt sind, wie wir meinen, die Charaktere der drei Mädchen genügend auseinandergetreten.

Indessen, die vergleichende Methode hat noch eine umfassendere, prinzipielle Bedeutung. Es ist begreiflich, daß



46. Die drei Schwestern

(Nach einer Photographie)

durch ihre beständige Anwendung das Feingefühl für physiognomische Unterschiede, das dann der Menschenkenntnis unmittelbar dient, ungemein wächst, ja daß ohne sie eine systematische Analyse überhaupt unmöglich wäre. Erst das Weitertreiben der Analyse durch Vergleichung hilft immer differenziertere Ausdruckszüge auffinden, und man kann ruhig sagen, daß die ganze Bereicherung der Tabellen, wie sie hier gegeben ist, im wesentlichen ein solches Ergebnis der vergleichenden Physiognomik ist.

#### Zusammenfassung zur vergleichenden Physiognomik

1. Um auch nur den Bereich des Deutungsspielraums eines Bildes auszuschöpfen, bediene man sich der vergleichenden Methode. Besonders angebracht ist sie in Fällen erschwerter Deutung, also bei ausdruckschwachen, zurückhaltenden, maskierten Gesichtern, bei Verhüllung durch Bart, Brille, Schminke, aber auch bei nichtssagenden Alltagsgesichtern.

2. Die vergleichende Methode ist das beste Mittel zur Auffindung neuer Ausdruckszüge und die Ausdrucksphysiognomik ist so ihrem innersten Wesen nach vergleichende Physiognomik.

#### *IV. Heranziehung anderer Zweige der Charakterforschung.*

##### *Die Graphologie*

Sind wir mit unsrem physiognomischen Latein (zu dem nunmehr unser Fibel-ABC der Einleitung immerhin schon gediehen ist) zu Ende, so sind wir noch immer nicht mit unserer Aufgabe fertig. Es handelt sich uns ja nicht um ein Steckenpferd oder Gesellschaftsspiel, unser Zweck ist, Charaktere zu erforschen, und hieran müssen wir eben alle Mühe wenden; wir sind sogar bereit, über die Grenzen der Physiognomik hinauszugehen. Gewöhnlich aber kehrt man nach jedem solchem Streifzug durch andere Gebiete mit neuen Erfahrungen auch wieder zur Physiognomik zurück.

Es ist eine selbstverständliche Forderung, daß wir auch sonst das Verhalten unsrer Versuchsobjekte beobachten, uns mit ihrer Lebensgeschichte vertraut machen, uns in ihre Leistungen vertiefen. Wir werden, wenn dies angeht, ihnen auch tiefenpsychologisch nähertreten. All dies nicht aus müßigem Spiel oder Leichtfertigkeit, denn man möge nicht glauben, daß sich in einer einzigen Erscheinungsweise der Charakter erschöpfend offenbaren könne, und die verschiedenen Erscheinungsweisen sind so wenig restlos in einander übersetzbar wie die einzelnen Sprachen des Erdkreises. Der menschliche Ausdruck ist steuerungscentriert und reizorientiert (vgl. über die Verteilung des Ausdrucks), d. h. wir können in günstigen Fällen die Trieb- und Willenseigenschaften, die Gefühls- und Wahrnehmungsfähigkeit eines Individuums und viel von seinen geistigen Fähigkeiten erdeuten, ebenso auf der anderen Seite die Natur der Reize, welche gewöhnlich auf die Persönlichkeit einwirken, sowie den Kreis, dem sie angehören, sei es die Persönlichkeit selber, die soziale Umgebung, die erweiterte Kultursphäre. Wir werden angeben können, ob mehr bewußte oder mehr unbewußte Reize die Physiognomie bilden geholfen haben, wir



können Zwiespältigkeiten der Persönlichkeit feststellen. Aber all das erschöpft nicht die speziellen Daten der Lebensgeschichte eines Menschen, die oft so höchst bedeutsam für das Getriebe des Charakterorganismus sind, für seine Hemmungen und seine Erlösungen. Wenn, um alles dieses zu ergründen, die Physiognomik ausreichte, dann brauchten wir keine Psychoanalyse und keine Individualpsychologie. Vorläufig halten wir noch nicht so weit, und wir werden vernünftigerweise den Standpunkt beziehen, die Physiognomik selbst zu einem der nicht allzu zahlreichen Hilfsmittel der Charakterforschung so brauchbar als möglich auszugestalten.

Wir greifen zur Vergleichung noch einen Zweig der Charakterkunde heraus, die Schwesterwissenschaft der Physiognomik des Gesichts, zugleich die Schwesterkunst, Vorläuferin und Vorbild in der Deutung: die Handschriftkunde oder Graphologie, und fügen, neben dem im historischen Kapitel des ersten Teils Gesagten, einige Worte für die hinzu, die sich schon einigermaßen in die Handschriftdeutung vertieft haben.

Die Handschrift ist sozusagen geronnene Ausdrucksbewegung, losgelöst von allen körperbaulichen Faktoren, die in der Physiognomik manchmal so störend wirken, und sie wäre ein ideales Objekt der Ausdrucksdeutung, wenn sie nicht andererseits mit technischen Faktoren verquickt wäre, mit dem Schreibmaterial, mit der Schreibvorlage, aber auch mit der Schreibübung, so daß hiedurch der Vorteil wieder wettgemacht wird. Man schreibt nicht immer und nicht jeder kann schreiben, aber jeder hat ein Gesicht und macht immer eines.

Unsre Tabellen sind durchaus analog den von Klages zur Handschriftdeutung aufgestellten, und auch ihr Gebrauch ist ganz ähnlich; hier wie dort sind Indizienmethode und Resonanzmethode auf sinngemäße Weise zu verbinden, nur daß uns allen die Formen des Gesichts zur Einfühlung durch

ihre Allgemeinmenschlichkeit ungleich näher stehen als die an konventionelle Zeichen gebundene Schrift.

In der Gesichtsphysiognomik wie in der Handschrift ist die Entscheidung nach den Tabellen mehrdeutig und wird durch die übrigen Ausdruckszüge mitbestimmt. Hier wie dort können wir Gefühls- und Willenszüge unterscheiden, so z. B. äußert sich der Wille, analog der Abdeckung, in der Handschrift durch Regelmäßigkeit, Druckstärke, Winkelbindung usw. Auch sonst können Analogiezuordnungen zur Genüge gefunden werden. So z. B. äußert sich der Charakterzug Vieldeutigkeit - Unbestimmtheit in der Handschrift durch die sogenannte Fadenbindung, in den Gesichtszügen durch das Vibrieren der Augenlider und Mundwinkel beim verschleierten Kontakt (vgl. das hierüber bei Besprechung der Maske Gesagte). Fast uneingeschränkt stimmt es auch in der Physiognomik der Gesichtszüge, daß jedes Erkennungsmerkmal positive und negative Bedeutungen haben kann, so wie in dem oben angegebenen Beispiel der Analogiezuordnung von Fadenbindung und verschleiertem Kontakt Vieldeutigkeit der Ausdruckshaltung ein positives, Unbestimmtheit ein negatives Merkmal ist, z. B. jenes bei Whitman (*XIII*, 1, 2), dieses bei Heine (*VIII*, 7, 8). Von positiven und negativen Merkmalen sprachen wir besonders bei den Kontaktmomenten des Auges; so kann der offene Blick umfassenden Kontakt, aber auch Kontaktlosigkeit bedeuten. — Man kann ferner seine Miene ebenso verstellen wie seine Handschrift, aber hier wie dort erstrecken sich Willkür und Kontrolle nicht auf alle Teile des Schriftbildes wie des Mienenspiels gleichmäßig, und an der Vernachlässigung schwacher, schwer verstellbarer Punkte, wie der Haarstriche, der Wortenden, der Oberzeichen in der Schrift, der Augenbögen und der Mundwinkel in der Physiognomie, können beide, verstellte Handschrift wie Maske, entlarvt werden.

Wir bringen als veranschaulichendes Beispiel eine kleine

Wenn ich nun  
schreibe, achte ich zu sehr  
auf Herzenerguss!

47. Schriftprobe Michaelas

Schriftprobe unsres Versuchsmodells (*Fig. 47*) und finden in der Schrift dieselbe kristallklare Einfachheit wie in den Gesichtszügen wieder, insbesondere der Einstellung IV, 1, und sind begierig, wie sich die aufgefundenen Hauptcharakterzüge einmal in der Schrift, das andermal in der Miene kundgeben. Willensstärke, Festigkeit und Beständigkeit lernten wir als hervorstechenden Charakterzug kennen, er äußert sich in der Regelmäßigkeit und Druckstärke der Schrift, ebenso wie in der Abgedecktheit des Blicks und den ziemlich schmalen, geschlossenen Lippen mit dem ganz leicht sauren Zug. Gelassenheit, Harmonie und Heiterkeit sprechen aus der ebenmäßigen Verteilung der Schriftzüge wie der Gesichtszüge; hier ist die Analogie vollkommen. Feingefühl und Sauberkeit verraten sich durch die Schärfe der Schrift wie durch die Feinheit der Züge. Der Idealismus und die Begeisterungsfähigkeit in den ziemlich großen Schriftzügen finden ihr Widerspiel allerdings mehr im Porträt IV, 2, und zwar in der doch ziemlich weiten Blicköffnung und den leicht aufwärts gedrehten Augäpfeln. Die Schlankheit der Schrift ist ein Ausdruck der Kontaktsicherheit, ebenso wie der gerade Kontaktblick. Selbstbeherrschung, Ruhe und Mäßigung, langsam Buchstaben neben Buchstaben setzend, mäßigen auch den genießerischen Zug des Mundes (vgl. Einleitung). Das Wohlwollen bei aller Festigkeit mischt Girlanden in die Winkelbindung und bewirkt die etwas seit-

liche Haltung und den durch eine starke Gefühlskomponente nach innen gekehrten Blick auf dem Bilde IV, 2. Umgekehrt sind Züge der Zurückhaltung und Selbstbehauptung in der Schrift die linksläufigen Schlußzüge der isolierten großen Anfangsbuchstaben, in der Physiognomie die seitliche Stellung der Mundwinkel.

Es läßt sich denken, wie sich Schrift- und Gesichtszüge bei der Ausdrucks- und Charakteranalyse gegenseitig stützen und um wieviel ergiebiger unsre Analysen ausfallen, wenn wir außer dem Porträt auch noch die Handschrift untersuchen können.

#### Zusammenfassung zur Heranziehung anderer Zweige der Charakterforschung

1. *Wir betrachten die Physiognomik der Gesichtszüge als ein Hilfsmittel zur Charakterforschung neben anderen Hilfsmitteln, z. B. der Tiefenpsychologie, insbesondere aber anderen Zweigen der Ausdrucksdeutung, hauptsächlich der Graphologie.*

2. *Die Analogiezuordnung der mimischen Physiognomik und der Handschriftphysiognomik bezieht sich auf die Tabellenmethode überhaupt, die Mehrdeutigkeit der Zuordnung von Ausdrucks- und Charakterzügen, die Gegensätzlichkeit von Gefühls- und Willenszügen, die Teilung in positive und negative Bedeutungen und die beschränkte Verstellbarkeit.*

#### V. Die Verfahrensweisen des Physiognomikers

Wenn wir nun die Schwierigkeiten zu behandeln wissen, die im Stoff der Ausdrucksphysiognomik selbst und in der Form seiner Darbietung gelegen sind, haben wir dann alle Mühe hinter uns, können wir frisch und fröhlich drauflosdeuten? Das wäre noch immer sehr unvorsichtig und vor allem unwissenschaftlich. Wir müssen vielmehr auch lernen, den

Wert unsrer Resultate mit angemessener Vorsicht abzuschätzen und danach unsre Arbeitsweise einzurichten. Es bleiben also noch immer Schwierigkeiten der Methode selbst und ihrer Anwendung durch den Physiognomiker.

Die erste dieser Schwierigkeiten knüpft noch an die Form der Darstellung an. Von Zeit zu Zeit wird der Einwand laut: Aus einem Bild kann man nichts beweisen, denn wer weiß, ob es wirklich porträtgetreu ist?

Hier ist ein wichtiger Unterschied festzuhalten. Wenn jemand die Charakterbeurteilung nach dem Porträt einer wirklichen Person verlangt, so ist Porträttreue selbstverständlich die erste Voraussetzung. Nicht notwendig ist diese Treue jedoch dort, wo es sich um bloße Demonstrationzwecke handelt, z. B. in einem Lehrkurs. Ich kann den bitteren Zug des Mundes an einem Phantasiebild, ja einem Schema (*Tabelle 18*) ebenso gut demonstrieren wie an einem Porträt (*Nansen XII, 4*), sonst hätten unsre Tabellenillustrationen samt und sonders keinen Wert.

Ja, wenn die Bedeutung der elementaren Ausdruckszüge einmal, wenn auch in einer gewissen Vieldeutigkeit, feststeht, dann kann man sogar ein Angesicht deuten, das einer völlig unbekanntem Person angehört, oder einer, die längst, oder schließlich einer, die überhaupt nie gelebt hat. Es ist einerlei, ob die Zeichnung der drei Schwestern (*Fig. 46*) nach der Natur oder nach einem Porträt gearbeitet ist, ob sie davon abweicht oder frei erfunden ist. Eine Kontrolle ist hier freilich unmöglich, aber sie ist auch überflüssig. Denn wenn die angenommenen Grundbedeutungen der Ausdruckszüge richtig sind, muß auch das Endresultat, der Charakter, richtig getroffen sein. Wir gehen hier lediglich gestaltend und aufbauend vor.

Anders liegt die Sache in der praktischen Analyse, die einerseits der wirklichen Charakterbeurteilung dienen, anderseits neue Resultate der Physiognomik liefern soll. Hier ist,

wenn es sich um Bilder handelt, nicht nur Porträtstreue, sondern auch Kontrolle unbedingt nötig. Denn es verhält sich hier wie mit allen Voraussetzungen exakter Wissenschaft: wir sind nie völlig sicher, ob sie wirklich richtig sind, wir müssen sie ebenso sehr ständig an der Wirklichkeit überprüfen wie der Astronom die Entfernung des Mondes von der Erde. In dieser ständigen Kontrolle liegt ja zugleich das Geheimnis der Fruchtbarkeit an neuen Resultaten. Man darf sicher rechnen, daß mit zwanzig neuen durchgeführten Analysen die Ausdrucksphysiognomik um einen neuen Satz bereichert wird.

Was heißt nun Porträtstreue? Wir hörten schon, daß nicht jede Photographie porträtgetreu ist, vor allem nicht eine retuschierte, in der oft wichtige physiognomische Merkmale, besonders Falten, einfach wegeskamotiert sind, so daß die Charakterbeschreibung unvollständig bleiben muß, wenn nicht gar verfälscht, zumindest aber so „idealisiert“ wie das Bild selbst. Die betreffenden Personen sind dann überrascht, daß die Charakterbeschreibung „zu gut“ ausgefallen ist. Wie es andererseits mit der Erfassung des fruchtbaren Ausdrucksmoments zusammenhängt, daß ein Gemälde oft viel porträt-echter sein kann als ein Photo, wurde schon ausführlich besprochen.

Wir haben uns kritisch mit dem Wert unserer Resultate beschäftigt. Nun tut ein gleiches in bezug auf unsere Methode not. Wir dürfen keinen Augenblick vergessen, daß sie eine Indizienmethode ist, die die Resonanzmethode zwar bei keinem ihrer Schritte als Kontrolle entbehren möchte, die sich aber doch über jeden ihrer Sprüche vernünftige Rechenschaft zu geben hat. Nur zu oft fühlt sich der einigermaßen Geschulte vor einer Person oder einem Porträt versucht, seine Kunst zu erproben und rasch ein Urteil abzugeben, oft auch wird, weil man ja gar zu gern jede Deutungskunst als ein Gesellschaftsspiel ansieht, an den Physio-

gnomiker das Ansinnen gestellt, auf der Stelle ein Porträt zu deuten. Man lehne solche Blitzdiagnosen ab und überlasse sie den Hellsehern, denn es kann naturgemäß nichts dabei herauskommen als ein Resonanzurteil, bei dem wir auf unsre Indizienmethode verzichten müßten. Kommt nun noch gar Nichtbeachtung der besprochenen Schwierigkeiten in Stoff und Form unserer Objekte hinzu, wie z. B. Diagnose nach bloß einem Porträt und vielleicht gar nach einer wahllos herausgegriffenen Momentaufnahme, so kann man sich das Ergebnis leicht vorstellen; man wird sich nur lächerlich machen. In Amerika wurden \*) auf breitester Basis und mit allen statistischen Finessen Versuche angestellt, indem man eine größere Anzahl von genau bekannten Versuchspersonen, erfahrene und gelehrte Menschen ebenso wie völlig einfache und ungeschulte, nach dem ersten flüchtigen Eindruck ein Urteil über die Frage der Intelligenz und der sympathischen Erscheinung anderer Personen, die ihnen auf einem Podium vorgeführt wurden, sowie über eine Anzahl von wahllos zusammengestellten Momentphotographien abgeben ließ. Das Resultat an Treffern war, wie die Amerikaner sich drastisch ausdrückten, 0,000 (null Komma null null null). Es wurden nebeneinander ein Schwachsinniger und der Direktor einer großen Eisenbahngesellschaft vorgeführt und „die Menge konnte nicht sagen, welcher welcher sei“. Kein Wunder: es waren hier rein resonanzmäßig Urteile zu fällen, in dem einen Fall sogar nach Momentaufnahmen, welche die Gesetze des fruchtbaren Moments gänzlich außer acht ließen. Es kommt die Beeinflussung durch die Körperformen hinzu, die uns geneigt macht, Menschen mit den regelmäßigsten Zügen auch den besten Charakter zuzutrauen (Heiligenschein-Effekt der Amerikaner). Flüchtige Ähnlichkeiten mit anderen, bekannten Personen usw. bewir-

---

\*) Nach einem Bericht von Dr. Egon Brunswik.

ken, daß selbst geborene Menschenkenner, die sich mit Recht ein Urteil zutrauen dürfen, den Ausspruch tun, daß sie hie und da einmal um so gründlicher daneben treffen.

Demgegenüber arbeitet unsre Methode zunächst viel weniger verblüffend, nämlich umständlich und behutsam. Wenn uns ein Bild vorgelegt wird mit der Frage: „Was sagt Ihnen dieses Gesicht?“ werden wir ruhig antworten, daß wir noch keinen bestimmten Eindruck haben. Wir werden mehrere Bilder derselben Person verlangen, womöglich in Stimmungsextremen und aus verschiedenen Lebensaltern, und sie, wenn es angeht, mit dem lebenden Original vergleichen. Wir werden aus mehreren Bildern die mit den fruchtbarsten Ausdrucksmomenten herausgreifen. Dann werden wir die Analyse sorgsam der Reihe nach durchführen, wenigstens im Anfang stets an Hand unsrer Tabellen. Es sind einfache Ausdrucks- und Charakterzüge, welche uns die Tabellen liefern, und wir werden daraus, nach Maßgabe unsrer Erfahrung und unsrer Kenntnisse aus der Charakterkunde, auf kompliziertere Charakterzüge schließen, immer dessen eingedenk, daß es eben der Charakter ist, den wir erraten, und nicht Alter, Beruf, Krankheit und Lebensgeschichte, es sei denn, daß sie Ausdruck und Charakter beeinflussen. Um Rasse und Konstitution zu diagnostizieren, dazu benötigt man Spezialkenntnisse. Freilich wird man, so gut es geht, diese zurate ziehen, wird mit der Handschrift vergleichen usw. Überdies muß man sich bei jedem Schritt bewußt bleiben, wieviel von dem abgegebenen Urteil man nur aus den Tabellen geschöpft hat und wieviel man der Kenntnis der Handschrift, biographischer Daten und des persönlichen Verhaltens der Versuchsperson verdankt, also außerphysiognomischen Indizien, die erst nachträglich für die Physiognomik fruchtbar zu machen sind.

Bei Einhaltung dieser Vorsichtsmaßregeln aber wird man zu Resultaten gelangen, die schon recht zuverlässig sind und



es durchaus mit der graphologischen Methode aufnehmen können, jedenfalls der bloßen Resonanzmethode um ein Vielfaches überlegen sind. Wo sich dennoch bei der Kontrolle Irrtümer herausstellen, können sie nicht anders als neue, fruchtbare Resultate zeitigen. Wir bleiben nicht ratlos, sondern forschen genau dem Grunde unsres Irrtums nach, untersuchen, ob wir uns vielleicht von körperlichen Momenten haben bestechen lassen, entdecken neue Ausdruckszüge, die uns entgangen waren, neue Bedeutungen der schon bekannten, und bereichern und korrigieren auf diese Weise die Tabellen. Was die vergleichende Physiognomik für die stoffliche Entstehungsgeschichte der Tabellen leistet, leistet die Kontrolle für die methodische.

Man kann die Vorsicht noch weiter treiben und die Subjektivität des Beurteilers überhaupt ausschalten oder wenigstens ausgleichen, indem man das Urteil seiner Alleinkompetenz entzieht. So geschieht es in den Seminaren der psychologischen Institute an den Universitäten. Sie gehen, ähnlich wie in den vorhin erwähnten Fällen, nach einem objektiven Verfahren vor, in welchem über jedes Porträt einem ganzen Stab von Versuchspersonen ein Fragebogen vorgelegt wird; über jede einzelne Einstellung jeder Gesichtspartie müssen sie sozusagen abstimmen. Darauf werden die Antworten gesammelt und einer statistischen Bearbeitung unterzogen. Dieses Verfahren hat den Vorteil, daß hier am wenigsten subjektive Willkür herrscht, daß die Diagnose, die am öftesten in den Antworten vertreten ist, wahrscheinlich die zutreffendste sein wird und daß schließlich dem ausdrucksphysiognomisch geschulten Bearbeiter noch immer genug Spielraum bleibt, die einzelnen Stimmen nicht nur zu zählen, sondern auch zu wägen und damit auch seine vielleicht gewichtigere Meinung zur Geltung zu bringen.

Der praktische Physiognomiker, der den größten Teil seiner Diagnosenarbeit fast ohne fremde Hilfe verrichten

muß, hat es freilich schwerer — und leichter zugleich. Schwerer: er hat keinen geschulten Stab zur Verfügung und kann höchstens Kurs- und Vortragsauditorien zurate ziehen oder sonst gelegentlich Personen, deren Hilfe ihm nahe zur Hand ist. Leichter: dafür wird seine eigene Verantwortlichkeit ihrer Kraft bewußter, seine Übung feiner und schärfer, die Stoßkraft seiner Phantasie, die schließlich auch der exakteste Forscher, wenn er neue Wege finden will, nicht entbehren kann, unbeschwerter und freudiger. Er bezieht so eine Mittelstellung zwischen dem praktischen Menschenkenner, der, im Kampf ums Dasein stehend, und zwar nicht selten an leitender Stelle, bloß seine angeborene Begabung an natürlicher Durchschauungskraft walten läßt, und dem Universitätsdozenten, der eine große Zahl von Dissertationen und Spezialarbeiten nach dem objektiv statistischen Verfahren verarbeitet. Der praktische Physiognomiker ist dem natürlichen Menschenkenner überlegen durch die Systematik seiner Methode und dem vorsichtig tastenden Akademiker nicht selten durch die Stärke seines intuitiven Urteilsvermögens.

Dennoch sind die Verfahrensweisen hiemit noch nicht erschöpft, und es gibt — zum Trost des eingeschüchterten Laien sei es gesagt — Fragen, die dringend nach der Mitarbeit sehr weiter, auch privater Kreise verlangen, z. B. die Frage der Berufsphysiognomie. Wir würden hier einem großen Vorbild folgen, Charles Darwin, der, wie wir hörten, auf unserm ureigenen Arbeitsgebiet, der Lehre vom menschlichen Ausdruck, Fragebogen in alle Welt versandte und, weit entfernt davon, sich auf akademische Kreise zu beschränken, aus den Antworten wichtige Resultate erarbeitete. In der Physiognomik ist dies möglich, weil es sich um ein so überaus lebensnahes Gebiet handelt. So sehr analysiert und zergliedert wird, so schnell läßt sich wieder zusammensetzen, und die Physiognomie ist, wie wir lernten, eine der

wenigen „Gestalten“, in denen Teil und Ganzes offen vor dem Blick daliegen, geheimnisvoll am lichten Tag. Und das, was der Physiognomiker tut, schauen und beobachten, vor allem in den Situationen des wirklichen Lebens, das kann auch der geschulte Laie, wenn auch in weniger fruchtbarer Weise, nach Maßgabe seines Interesses, seiner natürlichen Begabung, seiner Schulung und seines Verantwortungsgefühls. Es sei daher zur Erforschung des Berufsgesichts jeder Leser, der sich unsre Tabellen zu eigen gemacht hat und nach gewissenhafter Selbstprüfung sich die Fähigkeit zu physiognomischer Analyse in gewissem Grade zutraut, aufgefordert, an dieser Arbeit teilzunehmen. Wir analysieren die Physiognomie des Schusters, des Kellners, des Friseurs, des Beamten, nicht nur im Hinblick auf das Privatleben, sondern auch auf den Beruf. Nur auf diese Art könnte bald eine genügend große Anzahl von Analysen die Frage des Berufsgesichts in ein wissenschaftlich fundiertes Stadium rücken.

Daß im übrigen die völlige Objektivierung, die gänzliche Ausschaltung der eigenwilligen Persönlichkeit in unsrem Fall auch ihre Gefahren birgt, wurde schon bei der vielfachen Überlegenheit des Malers über den Photographen hervorgehoben. Kann schon die photographische Platte nicht so sehen wie die von einer Seele gesteuerte Netzhaut, so kann noch weniger ein Unpersönliches, ein Instrument, einen Charakter erfassen. Mehr als je wird hier Gleiches nur von Gleichem wenigstens dem Niveau nach erkannt, und hier sind wir an dem Punkt, wo es sich nicht mehr um spezialisiertes Fachstudium, sondern um rein menschliche Faktoren handelt. In sie hat denn unsre Schlußbetrachtung einzumünden.

Zu all den Schwierigkeiten also, die uns Stoff und Form der dargebotenen Physiognomie, die uns Art der Resultate und Methode entgegensetzen, gesellen sich noch die aus der

Persönlichkeit des Beurteilers erfließenden. Aber gerade in dieser Schwierigkeit steht die Ausdrucksphysiognomik keineswegs allein da. Wissen, um voraussagen zu können, ist die Aufgabe aller Wissenschaft. Das heißt, alle Wissenschaft muß so beschaffen sein, daß sie auf den Einzelfall angewendet werden kann; es muß also aus ihr eine gewisse Anwendungstechnik hervorgehen. Dies gilt insbesondere für die diagnostischen Wissenschaften im engeren Sinne, die also einen Einzelfall zu beurteilen haben. Dahin gehört z. B. die ärztliche Wissenschaft, dahin aber auch die Wissenschaft der Menschenkenntnis. Alle diagnostischen Wissenschaften haben das gemein, daß manchmal die Meinungen der Begutachter über den einzelnen Fall auseinandergehen. Es wäre offenbar töricht, daraus der Wissenschaft selbst einen Vorwurf zu machen, da es ja eben ihr Bestreben sein muß, die Kennzeichen, nach denen sich eine Diagnose richtet, stets zu vermehren und immer feiner und genauer zu beschreiben, damit sich viele Praktiker, ohne in subjektive Willkür zu verfallen, ihrer bedienen können. Nur bleibt es natürlich wahr, daß sehr viel auch auf den einzelnen Beurteiler selbst ankommt. Je reicher seine eigene Natur ist, desto verständnisvoller wird er sich in fremde Seelen einleben können, und zuletzt wird in aller Charaktererforschung und Charakterdeutung nur der Bedeutendes leisten, der selbst ein ganzer Charakter ist.

#### Zusammenfassung zu den Verfahrensweisen des Physiognomikers

1. *Zu den Schwierigkeiten von Stoff und Form in der Physiognomik treten noch solche, welche aus der Natur der Resultate, aus der Methode und aus der Persönlichkeit des Beurteilers erfließen.*

2. *Die Resultate der physiognomischen Deutung können von der Wirklichkeit abhängig gemacht werden oder auch*

nicht. Im letzteren Falle werden die Bedeutungen der elementaren Ausdruckszüge als richtig vorausgesetzt und der Charakter wird aus ihnen aufgebaut als eine Gestalt, die weiter keiner Kontrolle bedarf, so wenig wie eine konstruierte geometrische Figur oder ein Tonstück. Soweit jedoch die Physiognomik Urteile über den Charakter wirklicher Personen abgibt, so weit ist sie nicht mehr eine konstruktive, sondern eine Erfahrungswissenschaft und hat sich jederzeit an der Wirklichkeit zu bewähren; auch sind die Grundbedeutungen ihrer Elemente immer wieder nachzuprüfen.

3. Die Ausdrucksphysiognomik hat in höchstmöglichem Maß Indizienmethode und nur so viel als notwendig Resonanzmethode zu sein. Nur so kann sie insbesondere die störenden Einflüsse des ersten Eindrucks überwinden.

4. Die Ausdrucksphysiognomik ist eine diagnostische Wissenschaft; sie kann zu ihren Resultaten auf objektivem oder auf subjektivem Wege gelangen. Sie kann ihre Urteile von einer großen Anzahl von Versuchspersonen abgeben lassen und jene statistisch bearbeiten. So verlässlich diese Methode ist, so wird sie doch leicht seicht in ihren Resultaten und eine menschliche Persönlichkeit kann wieder nur von einer ihr ebenbürtigen, genügend vielseitigen und einfühlungsfähigen verstanden werden, und zwar unbeschadet aller Indizienmethode.

## VI. Wozu treiben wir Physiognomik?

Wir sind in der Untersuchung von einfacheren Ausdruckszügen zu komplizierteren, zur Verteilung des Ausdrucks und zu Ausdruckstypen vorgeschritten, ehe wir uns an eine Erfassung des Charakters in seiner eigenartigen und einzigartigen Ganzheit wagen durften. Dieselbe Reihenfolge halten wir bei der Analyse nach den Tabellen ein. Indem wir

trachten, solange als möglich die objektive Methode zu befolgen, können wir über die einfachen Ausdruckszüge ruhig abstimmen lassen. Aber je höher in den Kombinationen des Ausdrucks, desto verschiedenwertiger werden die Stimmen, und an oberster Stelle mag wohl die Statistik einer mindestens ebenbürtigen subjektiven Instanz nicht entraten. Den Hochmut einer absoluten Selbstbeschränkung gaben wir ja schon auf, als wir neben den facheigenen Methoden der Ausdrucksphysiognomik noch andre Hilfsmittel der Ausdruckslehre und zuletzt der Charakterkunde überhaupt zurate zogen.

So machen wir auch hier nicht halt, sondern besinnen uns auf unseren Ausgangspunkt, ein altes Wort ins Positive variierend: vom Leben sind wir genommen, zum Leben kehren wir zurück. Wem die Physiognomik bloß eine allenfalls exakte Wissenschaft ist, der verlasse uns hier, dem bloßen Fachgelehrten haben wir genug gesagt und wenden uns nun an den Menschen. Nicht aus müßiger Neugier und auch nicht aus bloßer Wißbegierde haben wir uns auf die Erforschung der Spuren in den Gesichtszügen geworfen, sondern aus dem leidenschaftlichen Verlangen, einige von den Schranken zu durchbrechen, die die Seele von der Seele, die Außenseite von der Innenseite, ja uns von uns selber trennen. Kein Sport auch, nur wieder jener sehnsüchtige Drang der Werbung um den Kontakt mit denen, die der Mensch braucht, um nicht allein zu sein, kann jenen Eingriff ins Privatleben entschuldigen, mit welchem die Durchschauungskunst dem Nebenmenschen zu nahe tritt. Irgend einmal wird uns die Welt zu eng, wir finden uns in den Bezirk unsres Ich eingesperrt und suchen, ruhelos wie der fliegende Holländer, die Seele, die uns erlöse.

Es wird uns nicht wundern, daß wir auch hier wieder auf unser altvertrautes Wort vom Kontakt stoßen. Wir lernten bei unsrer kurzen Betrachtung der physiognomischen Typen,

daß sowohl der Stimmungs- wie der Erregungsmensch, wenn sie nur der Extreme und nicht auch des Normalkontakts fähig sind, ewig ungleichgewichtige Formen darstellen; der Normalkontakt hingegen ist eine stabile Gleichgewichtsform und nur in ihm ist die dauernde physiognomische Ruhestellung möglich. Aber es gibt noch Unterschiede des Formniveaus, und der dramatische Mensch erreicht, nicht immer auf die friedlichste Art, diese Ruhestellung aus einem viel lebhafteren Kontakt mit den Mitmenschen heraus. Die Triebe und Leidenschaften des Urmenschen sind im Kulturmenschen nicht erloschen, nur auf andre Ziele hingelenkt, verwendet zur Verbreiterung des Kontakts mit den Mitmenschen, der aus einem Angriffskontakt immer mehr in einen solchen der offenen Zuwendung übergeht. Ist doch die Differenzierung seines Innenlebens wieder nur die Folge gesteigerter sozialer Beziehungen! Die Steuerungscentren der Seele, um in unserer Sprache zu bleiben, und die Reizzentren der äußeren Welt der Gegenstände bedingen und steigern einander gegenseitig, und wie wir wissen, kann der Reizhunger des hochentwickelten Menschen aus dreierlei Sphären gespeist und gesättigt werden: aus der Region des Individuums selber, aus der des sozialen Milieus und aus der der Kultur. Kultur im höchsten Sinne aber ist nicht bloß der Inbegriff vollendeter und von ihren Schöpfern losgelöster Werke, sondern die schöpferische Beziehung zwischen den Menschen selbst, der Kontakt, durch den sie aufeinander wirken und einander gestalten. Das Kunstmaterial ist hier die Seele des Menschen selbst, die Kunstelemente sind die Charakterelemente der durch den sozialen Kontakt hochdifferenzierten Seele, das Werk ist das Kunstwerk des Charakters.

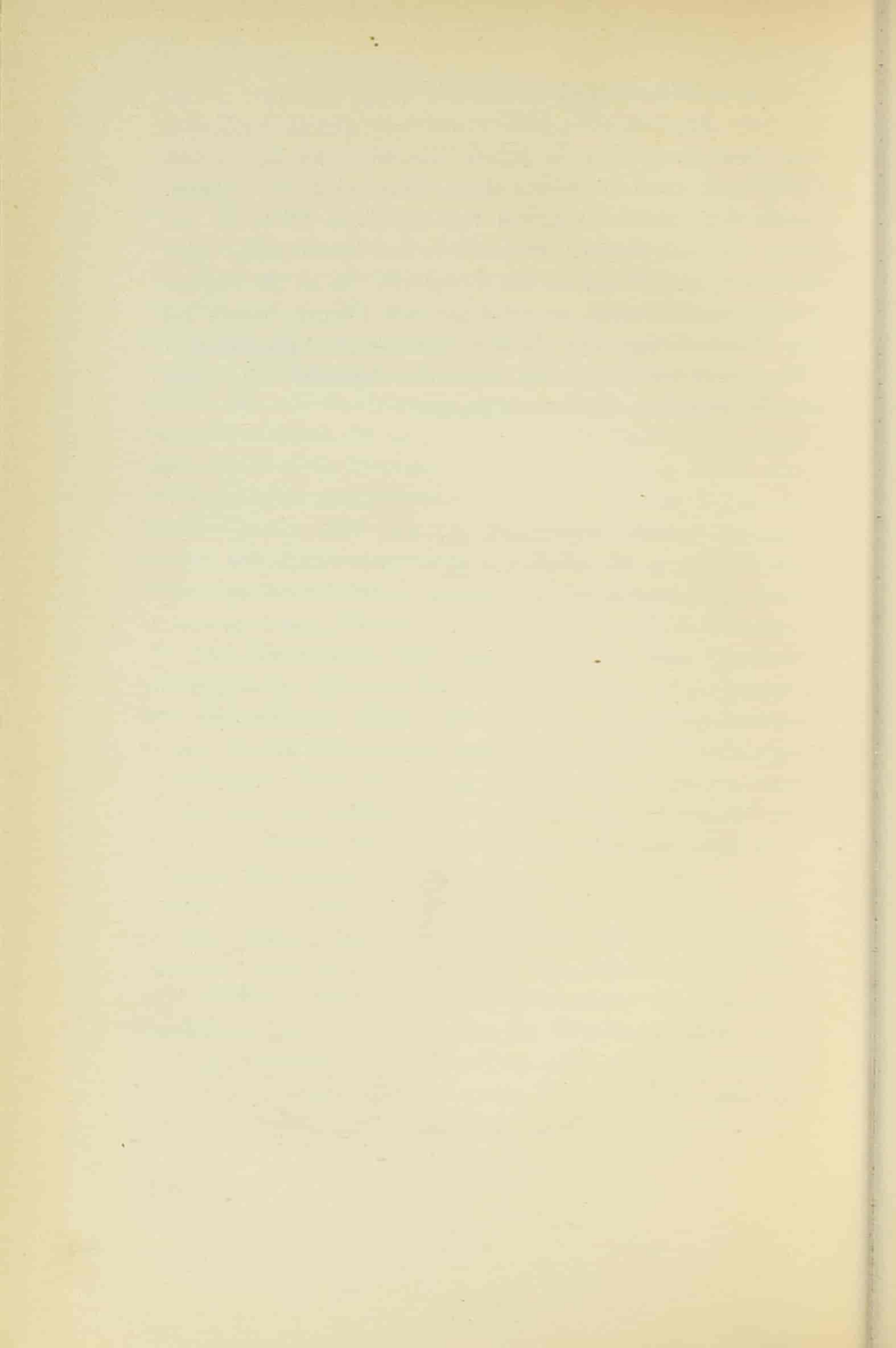
Es gibt nicht bloß einen materiellen, es gibt auch einen seelischen Stoffwechsel, und so wie die ganze Kulturwelt, trotz aller Rückschläge, immer mehr zu einem Gebiet einheitlicher Weltwirtschaft wird, so durchpulst ein einheit-

licher Lebensstrom des Kulturkontakts die ganze Menschheit. Auch der Mensch, der sich seelisch völlig isolieren wollte, müßte zugrunde gehen. Glücklich der, der an diesem Lebensstrom geboren ist, unglücklich, wer abseits von ihm steht! Wen nun gar eine Ahnung davon befällt, daß es der Kontakt ist, der ihm da fehlt, und daß die Zeichen, die die Menschen in ihren Zügen tragen, Kontaktzeichen sind, die sich einmal auf jenen Lebensstrom öffnen könnten, der hat die physiognomische Ruhestellung wohl auf eine Zeitlang verloren. Daß er sie verloren hat, das wird ihm der Spiegel zeigen, der zur Analyse der eigenen Züge und des eigenen Charakters führt. Er macht sich auf die Suche, und nicht eher, als bis er die Menschen gefunden hat, die er lieben, mit denen er leben und arbeiten kann und die ihm selber als Repräsentanten der ganzen Menschheit dienen können, kommt sein Expansionsdrang zur Ruhe, ist er wieder ein Ganzes geworden. Somit können wir den ganzen Charakter in unsrem Sinne erklären als einen, der im Normalkontakt mit dem Lebensstrom, dem Inbegriff der in ihre Elemente differenzierten menschlichen Charaktere, die physiognomische Ruhestellung bezieht. Er liest jene Charakterelemente in den Ausdruckselementen, und da im letzten Grunde eine schöpferische Wechselwirkung daraus wird, begreifen wir, warum nur ein solcher ganzer, vielseitiger Charakter die beste Gabe haben wird, sich in seine Nebenmenschen einzufühlen und sie zu verstehen.

Dort am Strome angesiedelt sein, dort empfinden, dort handeln können, das befriedigt alle unsre ungebrochenen Urtriebe. Und auf einmal wird die Signalfunktion der menschlichen Physiognomie noch interessanter als ihre Ausdrucksfunktion. Wir greifen an die fremden Masken, und auch sie verlieren die Ruhestellung, wie ein Film werden sie aufgerollt, und nicht aus armer Neugier heftet sich das Auge auf immer neue, vielmehr aus der Angst, die dem



Holländer beim Anblick Sentas die Frage entringt: „Wird sie mein Engel sein?“ Aber etwas von diesem Verlangen und dieser Angst lebt in jedem Einsamen, der mit reinem Gefühl sich nach Gefährten sehnt. Ihm wird eine Wissenschaft der Menschenkenntnis nur zu einem Glied in der Kette der Bestrebungen, in denen er den Mitmenschen seine Mitarbeit anträgt und um die ihre wirbt. So ist die Physiognomik gerechtfertigt, so wird sie ihre Dienste leisten bei der Beantwortung der beiden wichtigsten Lebensfragen: „Wie werde ich ein ganzer, wertvoller Mensch? Wie finde ich die Menschen, die zu mir passen?“



# REGISTER

Verbindungen von Hauptwort und Eigenschaftswort sind unter beiden nachzuschlagen, ebenso die Bestandteile zusammengesetzter Hauptwörter. Auch viele Begriffe mit ähnlicher Bedeutung sind oft nur unter einem Schlagwort gebracht.

Abkürzungen: f = folgende, ff = die beiden folgenden Seiten, bzw. Tabellen. T = Tabelle. Bild- und Tabellenhinweise fett gedruckt. **II, 8** bedeutet: Tafel II, Bild 8; **Fig. 21, 109** bedeutet: Fig. 21 auf Seite 109.

## A

- Abdeckung, s. Bezugswendung, abgedeckte  
— der Lider, s. Blick, abgedeckter
- Ablehnung, s. Abwehr
- Abstammung des Ausdrucks, s. Entstehung d. A.
- Abwehr (-stellung, negative Abgedecktheit, Ablehnung, Abweisung) 14 f, 19, 34, 55, 66, 95 ff, 116, 121, 130, 138 ff, 144 f, 166 f, 174, 184 f, 190, 195, 200, 204, 218, 225 f, 228, 240, 242—245, 266, 276, 291; **T 1, 6—9, 16—19, 21**
- Abweisung, s. Abwehr
- Abwendung 15, 113 f, 253 ff, 286; **T 4, 16**
- Affe 149 f, **XVI, 9**, 209, 215 f
- Affekte (Leidenschaften) 11, 18, 84, 86, 89, 129, 148 f, 151, 165, 167, 172, 175, 177 f, 183, 190, 199, 201, 208 f, 267 ff, 311; **T 1, 10, 13 ff.**
- Affektladung, s. Gefühlsbetonung
- Aggression, s. Angriff
- Aggressivkontakt 266, 272
- Ähnlichkeit des Ausdrucks, der Züge 26, 230, 242, 255, 292 ff, 303  
— der Mundstellungen 159 f, 190—195, 200, 222
- Akkommodation der Linse 106—110, **Fig. 21, 109**, 118, 120, 123, 125 f, 188, 268; **T 3**
- Aktivität, s. Tatkraft
- Alba, Herzog von 282 f **Fig. 45**
- Al Capone **XVI, 8**, 90, 112, 121, 140, 188, 208, 228, 230, 232 ff, 243, 255 ff, 259, 277, 293
- Alltagseinstellung 75, 90, 97, 106, 238, 258, 270, 294 f; **T 1 f, 22**
- „Alte“ von Pettenkofen **XI, 5**, 110, 158, 177, 284
- Alter 130, 132, 134, 154, 159, 181, 198, 283; **T 7, 10 ff, 18**
- Ambivalenz (Gefühlszwiespältigkeit) 184; **T 18, 20 f**
- Amorbogen 207 f, 221 f; **T 20**
- Analyse, physiognomische 25, 54, 59, 78, 80, 88, 147, 178, 223, 242, 260 f, 264, 285 f, 289 f, 292, 295, 301, 304, 306 f, 309, 312
- Angeborene Form, s. Körperform
- Angenehmer Eindruck, s. Lust
- Angriff (Angriffsstellung, -lust, -kontakt, Aggression) 14 f, 19, 34, 55, 66, 81 f, 86, 89, 91—94, 97, 112, 116, 119, 139, 143, 149, 157, 160 f, 165—168, 171—175, 177 f, 184, 191, 196 ff, 200, 206, 209 f, 214 ff, 218, 220, 229, 231, 234, 240, 251, 266, 272, 311; **T 1, 4—7, 9, 11, 13, 16 f, 21, 23**
- Angst, Ängstlichkeit 83; **T 1, 4—7, 14, 19, 21**
- Anpassungsfähigkeit 247 ff, 267, 270; **T 14, 23**

- Ansatz der Muskeln 59, 179, 207  
 Anstrengung 202, 205, 213, 218; T 7, 18 f  
 Antagonismus (Spannungsggensatz) 60, 76, 78, 82 f, 94 ff, 111, 118, 148, 167 f, 196, 198, 205, 207 f, 216, 235; T 1, 15—20  
 Anzeichen, s. Ausdruck als Zeichen, Indizienmethode  
 Arbeit 132, 180, 188, 202, 281 f; T 4  
 Arbeiterkopf XII, 7, 133, 175, 188, 252, 281 f  
 Arbeitsloser an der Seine XVI, 1, 74, 87, 90, 101, 225, 231  
 —, Schwarzer XVI, 2, 139, 153, 188, 208, 230, 236, 242, 257, 276  
 Archaische (urtümliche) Züge 151, 161, 187 f, 190, 208, 211, 215 f, 219 f, 222, 233—236, 256 f, 262, 268, 293; T 21 f  
 Ärger 209, T 16 f, 19  
 Aristoteles 26, 41, 57  
 Ärzte 92, 247, 270  
 Athletischer Typ, s. Typ, athletischer  
 Atmungseinstellungen des Mundes 209—222  
 — der Nase 136 f, 140—146; T 9  
 — — abgedeckte 143—146, 166, 249, 266; T 9  
 — — offene 141 ff, 145 f, 224, 235, 265, 294; T 9  
 — — verhängte 144 ff, 225, 231, 265, 282, 294; T 9, 19  
 Auber VI, 7, 50, 159, 168 f  
 Aufmerksamkeit 15 f, 75, 78, 81, 90, 94, 97, 99—102, 107—110, 116 ff, 122—126, 128 f, 155, 193, 202, 205, 225 f, 230, 236 ff, 244, 258; T 1, 3, 6 f, 10, 19, 22  
 — geteilte (geteilter Blick) 116 f, 122—125, 238, 244, 259, 285; T 21, 23  
 Aufrichtigkeit 251, 276; T 5  
 Aufwölbung der Oberlippe, s. Lippenspitzen  
 Augachsen 102—106, 188, 225, 228, 243; T 2  
 Augapfel 15, 20, 94, Fig. 21, 109, 111, 118, 299  
 Auge, aufgerissenes 82, Fig. 15, 83, 89, 95, 130, 201, 210  
 — geschlossenes 96, 98, 219, 225  
 Augenbogen 12, 20, 75, 81 f, 86, 91, 252, 263, 298  
 Augenbrauen 13 ff, 62, 77 f, 84, 86, 88, 90, 94—97, 127—135, 156, 166 f, 238, 242, 258; T 1, 7, 23  
 Augenbrauenrunzler 62, 77, 84, 128, 130, 135; T 7  
 Augendeckelheber 62, 76, 82, 94  
 Augeneinstellungen 13—15, 55 f, 72—127, 134, 137, 147, 224 f, 242 f, 248, 256; T 1—6  
 Augenfalte 201, 282; T 19  
 Augenlider, s. Lideinstellungen  
 Augenlinse, s. Akkommodation  
 Augenmuskeln 60 f, 94, 111, Fig. 22, 113, 118, 125 f  
 Augenschließmuskel 60, 63  
 Ausatmung, Ausatemstellung (Expiration) 136, 140—143, 145, 202 f, 214, 218; T 8, 9  
 Ausdruck 9, 13, 16, 26 f, 46 ff, 53, 55, 57, 66, 118, 126, 179, 202, 222 f, 239, 260, 265, 289  
 — als Handlung 13, 32, 34, 38, 55, 57 f, 65, 72, 136, 138, 145 f, 153, 155, 164, 174, 179, 181 f, 191, 204, 297  
 — als Zeichen (Anzeichen, Indizien, Signal) 7 f, 34, 55, 57, 176, 207, 245, 251, 254, 263 f, 266, 277 f, 312; T 23  
 Ausdrucksbewegung, s. Ausdruck als Handlung  
 Ausdrucksfähigkeit 16, 48 f, 100, 136, 147, 231, 234, 254, 259 f; T 14, 20, 23

Ausdrucksforscher 26, 32, 41,  
 52—58, 147, 152, 305, 306  
 Ausdruckslosigkeit (Leere) 87,  
 104, 109, 125, 225, 231, 241,  
 292; T 1 f  
 Ausdrucksphysiognomik 9, 24,  
 32, 34—41, 44 f, 48, 52—58,  
 219, 242, 259, 261, 264, 279,  
 285, 295, 300, 302, 306, 309 f  
 Ausdrucksstärke 136, 164, 166,  
 175, 238—242, 256, 260, 263 f,  
 278, 292  
 Ausdruckstheorie 56, 58  
 Ausgeglichenheit, s. Harmonie  
 Auslachen (Schadenfreude) 82,  
 112, 162, 210, 215 f, 239, 275;  
 T 13  
 Außenspannungen, Auswärts-  
 spannungen, s. Öffnungs-  
 spannungen  
 Außenwelt, äußere Reize 84,  
 86, 237 f, 243, 267  
 Äußeres Schauen, s. Schauen  
 nach außen  
 Ausstoßungsstellungen 186,  
 193—205, 218, 222; T 16 f, 19  
 Ausstülpung der Lippen 152—  
 194, 196—200, 204, 221; T 10,  
 15 f  
 Auswahlbarkeit 182, 256,  
 269, 287 f; T 1, 8, 17 f

## B

Baby I, 2, 15, 40, 74 f, 81 f, 86,  
 96, 106, 108, 115, 129, 142,  
 153, 155, 181, 193, 207, 224,  
 276, 280  
 Bach, Joh. Seb. VI, 4, 74 f, 77,  
 159, 166, 188, 207, 257  
 Backenknochen, s. Jochbein  
 Bährlamm 215, Fig. 40, 217  
 Bart 242, 256, 283, 292 f, 295  
 Baldwin, Stanley XIV, 5, 91,  
 105, 107, 112, 119, 132, 161,  
 166, 180, 188, 227, 235, 246,  
 251, 266, 270, 276  
 Bändigung der Triebe 122, 149,  
 167, 172, 178, 212, 215, 235 f  
 Bann, Gebanntheit, s. Kontakt,  
 unwillkürlicher

Barbara, Heilige (Sixtina) Ta-  
 fel V, 192, 254, 258  
 Bedächtigkeit, Besonnenheit  
 120, 139; T 5, 8, 12, 14, 16  
 Bedenkliche, Der; Bedenk-  
 lichkeit 9, 192, Fig. 34, 194;  
 T 16  
 Bedeutung des Ausdrucks  
 (Zuordnung von Ausdruck  
 u. Charakter) 9 ff, 13, 24,  
 26, 28, 45 f, 48, 78, 151, 156,  
 158, 166, 168, 174, 176, 181,  
 185 f, 202, 207, 209 f, 222 f,  
 242, 252, 274 f, 283, 296—301,  
 304 f; T 23  
 Beeinflussbarkeit (Suggestibi-  
 lität) 96 f, 240; T 1, 11, 16,  
 19  
 Befriedigungshemmung, s.  
 Triebhemmung; Umwegig-  
 keit  
 Begriffstützigkeit Fig. 16, 83,  
 100; T 1  
 Beißmimik, s. Kaumimik  
 Beißstellung, Beißen 146, 160,  
 162, 165, 171, 177, 191, 210;  
 T 11  
 Bell, Charles 31, 41, 56, 58,  
 66, 96, 147  
 Bemächtigungstendenz, s. Ein-  
 verleibungstendenz  
 Beneke VI, 3, 139, 174, 231  
 Beobachtung, Beobachtungs-  
 gabe 11, 14 f, 92, 97, 270,  
 285 f, 288, 291; T 1  
 Berechnung 110, 227, 270; T 3,  
 10, 11  
 Berufsgesicht 247, 271, 306 f  
 Berufsmaske 247, 270 f, 280;  
 T 23  
 Berufstypen 269—272, 280, 304  
 Beschauer, Betrachter 13 f, 22,  
 81, 112—117, 126, 171 f, 238 f,  
 241, 293; T 4, 6  
 Beschreibung des Ausdrucks  
 12 f, 28, 34, 36, 43, 56, 69, 72,  
 76, 79, 118, 125, 147, 158, 175,  
 178, 259, 261 f, 264, 277, 302  
 Betrachtung 90, 97, 132, 167;  
 T 1  
 Bettler, s. Kirchentür, Vor der

- Bewältigung, s. Überwindung
- Beweglichkeit (der Sinnesöffnungen, des Ausdrucks) 59, 66, 111, 118, 136, 148, 150, 152, 175 f, 188, 203, 208, 246 ff, 256, 267; T 14, 18
- Bewegtheit des Blicks 14, 20, 91, 118—123, 125, 175; T 5
- der Mundwinkel, s. Dynamik d. M.
- Bewegung 58, 65, 113, 118 f, 175, 190, 285, 287 f, 291
- Bewegungsnerve, -zentren 68, 210
- Bewußtes Handeln, bewußter Wille, s. Wille; willkürliche Ausdrucksbewegungen
- Bezugswendungen 34, 36, 55 f, 66, 72 f, 125, 127, 131, 134, 137, 141, 145, 148, 160, 184, 190, 204, 237 f, 263, 267; T 11, 18
- Bezugswendung, abgedeckte 39, 56, 60, 72, 74—77, 89, 94, 97, 105, 109, 124 f, 128, 130, 134 ff, 141, 143 f, 155, 161, 165—168, 185, 190, 224 f, 227, 237, 240 f, 245, 258, 261, 266, 268, 272, 293; T 9, 13, 16 ff
- negativ abgedeckte, s. Abwehr
- offene 13, 17, 39, 56, 72, 74, 98 f, 114, 125, 130, 134, 141 f, 161, 165, 167, 171, 190, 224, 227, 232, 237 f, 240 f, 262, 265, 272, 276, 282; T 9, 13, 15 f, 18
- verhängte 23, 56, 72, 94, 97, 115, 124 f, 129, 134, 141, 144 ff, 160 f, 168—172, 177, 186, 190, 197, 204, 224 f, 227, 232, 237, 240, 242, 262, 266, 269, 272, 277, 282, 293; T 13, 16, 18
- Bibelleserin XI, 1, 197, 203
- Bilder (Gemälde, Porträts, Zeichnungen) 13, 104, 111 f, 118 f, 123, 129, 134, 139, 203, 285—291, 301 f
- Biologische Zusammenhänge 56, 147, 178, 182, 195 f, 205, 222
- Bismarck III, 7, 50, 291
- Bitterer Zug 18, 39, 65, 140, 157, 160, 185—190, 195 f, 204, 222 f, 232, 301; T 18 f
- Bitterkeit 186 f, 190; T 12, 18 ff
- Basel IX, 6, 162, 246, 281
- Blasiertheit 100; T 1, 6, 8, 12, 16 f
- Blick, s. Augeneinstellungen
- abgedeckter 14, 20, 56, 60, 75, 78, 86, 90—97, 106 f, 131 f, 134, 161, 167, 180, 216, 225, 227, 238, 240, 242, 249, 251, 262, 266, 270, 284, 299; T 1
- abwärts 111, 115 ff, 249; T 4
- aufwärts 15, 23, 87, 111, 115, 117, 255, 299; T 4, 23
- bewegter 119, 123, 234; T 5
- gerader 111 f, 116 f; T 4
- geteilter, s. Aufmerksamkeit, geteilte
- lebhafter 12, 15, 20, 77 f, 118 f, 121, 123, 125, 132, 134, 268; T 5
- negativ abgedeckter 95 ff, 121 f, 132 ff, 252, 266; T 1
- neutral abgedeckter (s. auch Blick, abgedeckter) 90 f
- offener 12 f, 15, 36, 56, 72—90, 103, 108, 119 f, 126, 131, 134, 166, 189, 198, 224 f, 225, 227, 230, 237, 241 f, 251, 262, 265, 268, 270, 293, 298 f; T 1, 23
- positiv abgedeckter 91—94, 97, 216, 243, 266; T 1
- ruhiger 15, 21, 91, 119 ff, 123, 125 f, 228, 238, 268; T 5
- seitwärts 13, 20, 111, 113 f, 116 f, 172, 244, 247, 293; T 4, 23
- starrer 91, 122 f, 228, 230 f, 268, 280; T 4 f
- unbewegter 120—123; T 5
- unsteter (unruhiger) 15, 121 ff, 125, 177, 229, 232, 268; T 2, 5 ff
- verhängter 14, 98—102, 117, 226, 230 f, 255, 266; T 1, 6, 23

Blindheit 101  
 Blinzeln 94, 161 f, 184; T 21  
 Blum, Robert III, 5, 110, 153, 170  
 Bonpland XII, 6, 213, 252  
 Booth, General XIII, 3, 234, 244, 248, 251, 266, 293  
 Borsig III, 4, 50, 100, 270  
 Bösartigkeit, Bosheit 168, 209, 212, 216; T 13, 17  
 Brille 242, 292, 295  
 Brink, Elga X, 3, 17 f, 74, 129, 183, 192, 253  
 Bühler, Karl 40, 56 ff, 80, 88, 137, 150, 236, 239  
 Busch, Wilhelm XIV, 7, 14, 16, 92, 94, 113, 146, 243, 249, 270, 276  
 Byron, Lord 74, Fig. 13, 77, 153, 171, 266, 281  
 — 74, Fig. 14, 79, 121, 140, 153, 171, 177, 186 f, 196, 266, 281

### C

Chaplin XIV, 1, 51, 117, 165, 235, 244, 275, 290  
 Charakter 8, 10 f, 15, 22, 25, 171, 222, 247, 257, 261 f, 273 ff, 277, 279, 296 f, 301, 304, 308, 311 f  
 Charakteranalyse, Charakterzüge 10 ff, 44, 52 ff, 80, 127, 240  
 Charakteristischer Ausdruck 275—278, 280 f, 284, 288  
 Charakterkunde, -forschung 86, 279, 296—300, 304, 308, 310  
 Charaktersynthese, Charakterbild 24, 80, 127, 223, 264, 273, 301, 304, 306, 309  
 Charcot XII, 1, 50, 168, 282  
 Chevalier XIV, 4, 161, 171, 176, 187, 227, 266, 281 f, 290  
 Christkind (Sixtina) Tafel V, 159, 187, 197, 258, 278  
 Corrugator supercillii, s. Augenbrauenrunzler

### D

Dämonischer Ausdruck 103, 121, 172; T 2  
 Darling IV, 4, 15 f, 18, 20 f, 23, 121, 129, 142, 153, 155  
 Darstellung 261, 277, 285—291, 300 f  
 Darwin, Charles 38—41, 58, 66, 96, 306  
 Darwin'sche Prinzipien 39, 99, 156  
 Dauereinstellung, -haltung, s. Physiognomie  
 Dauerspuren 36, 85, 128, 132, 134, 162, 164, 169, 174, 203, 273, 280—284  
 Denken, Denkeinstellung 98, 107—110, 125, 127—130, 133 f, 167 f, 188, 230, 236, 258, 270; T 1, 3, 7, 15  
 Denker 50, 166 ff, 270  
 Denkerstirn 36, 47, 128  
 Depression, depressive Einstellung, s. Schwermut  
 Derbheit 180 ff, 233 ff, 253, 257; T 10 f, 13, 22  
 Descartes VI, 1, 132, 165, 167  
 Detektiv 117, Fig. 31, 173, 175  
 Deutung des Ausdrucks, des Charakters 7, 9 ff, 22, 24, 28, 43 f, 53, 76, 79, 81, 153, 180, 209 f, 223 f, 240 f, 244 f, 250 f, 254, 265, 267, 272, 276 ff, 279, 286, 288, 292, 295, 297, 300, 302 ff, 310  
 Deutungsspielraum 80, 241, 254, 279, 285 f, 289, 291, 295, 301  
 Diagnose, Diagnostiker (auch Tabellendiagnose) 88 f, 127, 132, 139, 142, 146, 153, 159 f, 165, 223, 235, 260, 270, 272, 289, 298, 301—305, 308 f  
 Dichter 50, 86, 92, 105, 168, 188, 246, 270  
 Differenziertheit, Differenzierung des Ausdrucks, des Charakters 216, 226, 234 f, 242, 311; T 20, 22

Distanz, Distanziertheit 100, 102, 197, 247, 270; T 4, 6, 8 f, 9, 13, 17, 23  
 Distanz zu den Leidenschaften 175, 183, 190; T 15  
 Doge III, 6, 92, 106, 169  
 Dostojewskij XIII, 8, 51, 144, 181, 282  
 Dramatischer Ausdruck 87, 97, 114, 167, 172, 241, 257, 267, 272, 279, 311  
 Dreiecksmuskel 60, 64, 149, 157, 200, 214, 220; T 19  
 Dreigroschenoper XI, 4, 154, 156, 177, 180, 185, 202  
 Durchschnittsgesicht 292, 295; T 22  
 Duse X, 6, 206, 253  
 Dynamik der Mundwinkel 175—178; T 14  
 Dynamische Merkmale 76, 89, 92, 99, 118, 123, 175 ff, 241

## E

Ecce Homo XIII, 4, 5, 115, 121, 159 f, 181, 186, 206  
 Echtheit der Bilder 86 f, 209, 287—290, 301 f  
 Eckzahnmuskel 64, 185, 200, 204, 207; T 19  
 Eggerth, Martha X, 5, 129, 139, 206, 210, 251, 254, 276  
 Ehrlichkeit 11, 21; T 4  
 Einatmung, Einatmungsstellung 136, 138 f, 141 ff, 145, 202, 214, 218, 220 ff; T 8 f  
 Eindruck des Ausdrucks 239  
 Eindruck, erster 260, 274 f, 278, 285 f, 293, 303 f, 309  
 Eindrucksfähigkeit 142; T 8 ff  
 Einfachheit 10 f, 22, 226, 299; T 4, 22  
 Einfühlung 24, 51, 80, 247, 250, 261, 264, 285, 297, 308 f, 312  
 Einkneifen der Lippen 153, 173, 269; T 10  
 Einmaligkeit (des Charakters, des Gegenstands) 105, 127, 238; T 2

Einseitigkeit des Ausdrucks (s. auch Momentaner Ausdruck) 22, 169, 241—244, 246, 274; T 21  
 Einsicht 215, 236, 246; T 22  
 Einsichtigkeit 46, 274  
 Einstellung (s. auch Bezugswendung) 13, 15, 24, 36 ff, 54 f, 66 ff, 71 f, 74, 88, 92, 94, 109, 118, 120, 126, 128, 184, 212, 223 f, 237, 239, 243, 276 f, 305  
 Einverleibungsstellungen 191—195, 203, 205, 222; T 16  
 Einverleibungstendenz (Bemächtigungstendenz) 82, 89, 160, 179, 191—195  
 Einwärtsspannungen des Mundes 147, 149, 157, 172—175, 183 f, 192, 194, 196, 205, 225 f, 231, 248, 250; T 15 f  
 Einzelkontakt 13 ff, 74 f, 105 f, 119, 126, 225, 237, 270; T 1 f  
 Ekel, -stellung 39, 65, 140, 186, 190, 193—196, 199 f, 202, 204, 222 f, 225, 252; T 8, 16—19  
 Elementare Ausdruckszüge 9 ff, 147, 149, 151, 178, 222, 301, 309  
 Emerson VIII, 4, 50, 145, 174  
 Empfänglichkeit 16, 74 f, 78, 81, 84, 86, 88, 105, 120, 131, 137, 142, 145, 153, 155 f, 166, 224 f, 240, 262, 294; T 1, 6—10  
 Empfindlichkeit 14, 153, 182, 294; T 1, 8, 12, 14, 19  
 Empfindung 16, 19, 23, 28, 138, 145, 148, 150 ff, 154, 156, 166, 168, 182, 221, 224, 228, 230, 257; T 10, 15  
 Empfindungslosigkeit 153 f, 269; T 10  
 Energie 17, 20, 91, 131, 134, 136, 156, 180, 214; T 7, 9 ff, 13, 18  
 En face-Stellung (Stirnhaltung, Frontaldimension) 197 f, 228, 259  
 Engel Joh. Jak. 33 f, 41, 55 f



- Engel (Sixtina) **Tafel V**, 159, 187, 197, 258, 278
- Entgleisen der Beißzange 161, 210, 215, 220
- Entlarvung der Maske 18, 157, 250 ff, 261, 263, 273, 298, 300
- Entsagung 189; **T 10**, 12
- Entschlossenheit 156; **T 10**, 13, 16
- Entspannung 94, 97, 102, 173 f, 178, 209 f, 214, 216, 218, 228, 231, 245, 248, 252, 277, 281, 293; **T 15**, 23
- Entstehung (Abstammung) des Ausdrucks, der mimischen Muskulatur 38 f, 66, 138, 145, 148—151, 153, 161 f, 164 f, 191, 193—196, 203—208, 212, 218 f, 221, 253—257, 283
- Erfahrung 8, 278 f, 279, 285, 296; **T 18**
- Erfahrungswissenschaft 46, 302, 309
- Erfolgsvermögen 198, 204; **T 11**, 16, 23
- Ernst 158, 243 f, 251, 294; **T 13**
- Erotik 50, 150 f, 153, 192, 207 f, 221, 231, 255, 294; **T 10**, 15, 20
- Erraten der Ausdrucksbedeutung (s. auch Resonanzmethode; Intuition) 10 f, 24, 28, 76, 78, 80 f, 238, 290
- Erregung, Erregungsmensch, -schwankungen 42, 165 f, 170, 172, 178, 265 f, 270, 272, 284, 293, 311; **T 1**, 14
- Ersatzfunktion 210, 214, 218, 221
- Erschlaffung, s. Lähmung
- Erwachsenheit 47, 136, 193
- Erwartung 15, 75, 78, 81, 211; **T 1**, 3, 8, 10, 20
- Essen, Eßstellung 17, 146 f, 187 f, 190 f, 203, 208, 221 f; **T 18**
- Eßlust 188, 191, 203; **T 11**, 18
- Experimente 45, 55, 303, 305
- Expiration, s. Ausatmung
- Extremstellungen, s. Mehrheit der Bilder
- Eyck, Toni van **X**, 7, 188, 192, 235, 255
- F**
- Facialis, s. Gesichtsnerv
- Falten 80, 128, 134, 158, 162, 164, 201, 222, 281—284, 302
- Feindseligkeit 112 f, 140, 160, 168, 195, 197 f; **T 13**, 16 f
- Feineinstellung 14, 92, 94, 118, 120, 122, 124, 128, 203, 205, 211, 216, 235 f, 238, 243, 258, 262, 270, 278; **T 1**, 5, 10 21 f
- Feingefühl 139, 182, 248, 299; **T 8**, 22
- Feinheit der Züge 188, 192, 203, 205, 207 f, 216, 231 f, 234 ff, 256 ff, 263, 293, 299; **T 10**, 20, 22
- Feinschmeckerei 181 f, 187—192, 203, 205, 207; **T 16**, 18
- Festigkeit 15, 20 f, 177, 299; **T 4** f, 10, 14, 17
- Film 119, 209, 286, 291, 312
- Fixierung 107 f, 124, 227, 230, 268, 286; **T 1—5**
- Fletschfalte 12, 19, 21, **Fig. 29**, 163, 164—167, 170, 172, 178, 198, 228 f, 266 f, 281; **T 12** f, 23
- Fletschstellung 19, 140, 158, 160 f, 165—168, 171, 174, 177 f, 198, 204, 209 f, 213, 216, 244, 250, 266, 268, 275; **T 8**, 13, 18, 21
- Fluchteinstellung 15, 34, 55, 66, 102, 116, 138, 145, 186, 195, 204; **T 1**, 5 f
- Formniveau 100, 106, 235 f, 255—264, 267 f, 272, 278, 311
- Fortpflanzung des Ausdrucks (s. auch Nachbargelände) 39, 76 f, 89, 99, 138, 158, 162, 200, 206, 228 f, 231, 236
- Frau vom Piz Palü **XI**, 2, 95 f, 115, 121, 187, 225, 242, 275
- Freude 142, 209 f; **T 5**, 9, 13
- Freundlichkeit 112; **T 4**, 7, 9, 12 f, 18
- Friedrich d. Gr. **III**. 3, 36, 42, 91, 113, 165 f, 181  
— 36, **Fig. 6**, 37, 42

Fromme Helene Fig. 42, 249  
 Frontaldimension, s. En face-  
 Stellung  
 Frontalis, s. Stirnmuskel, gro-  
 ßer  
 Fruchtbare Moment des Aus-  
 drucks 119, 123, 175, 203,  
 261, 277, 285, 287 ff, 291,  
 302 ff; T 8  
 Fülle der Lippen 21, 152 ff;  
 T 10  
 Funktionen der Sinnesöffnun-  
 gen 16 f, 66 f, 124, 126, 136,  
 146, 179, 192, 218 f, 221, 234,  
 260, 280  
 Furcht, Furchtsamkeit 161;  
 T 4 f, 14, 18 f  
 Fußballszene XV. 1, 119, 123,  
 193, 289

## G

Gall, Franz Josef, Gall'sche  
 Schädellehre 30, Fig. 4, 33,  
 41, 57  
 Ganzheit des Charakters (s.  
 auch Gestalt; Charaktersyn-  
 these) 10, 223, 226, 261, 309  
 Garbo, Greta in „Wilde Or-  
 chideen“ X, 1, 100, 175, 192,  
 206, 236, 246, 254, 260, 279  
 — in „Königin Christine“ X,  
 2, 116, 144, 176, 197, 246, 260,  
 279  
 Gefühl, Gefühlseinstellung 14,  
 17, 20 f, 23, 28, 48, 50, 84 ff,  
 89, 92, 112, 137, 146, 148, 150 f,  
 157, 160, 167, 170, 177, 190,  
 197, 221, 224 f, 227, 265 ff, 277,  
 279, 281 f, 294, 296, 298, 300;  
 T 1, 3 f, 11 f, 16, 21  
 Gefühlsbetonung (Affektla-  
 dung) 137 f, 141, 145, 147, 182,  
 187, 190 ff, 194, 196 f, 199,  
 201 f, 204, 215, 225, 227; T  
 15 f, 18, 20  
 Gefühlsindifferenz 19, 157, 165,  
 177, 189; T 12  
 Gefühlskälte 19, 122; T 5, 8,  
 12 ff  
 Gefühlszwiespältigkeit, s. Am-  
 bivalenz

Gegensatz zwischen Ober- u.  
 Untergesicht 226 f, 242, 262  
 Gegenstand 112, 119, 124, 126,  
 137, 184, 186, 206, 235, 237,  
 239; T 2, 4 f  
 Gegenwirkung (s. auch Anta-  
 gonismus) 82 ff, 86, 95, 173,  
 178, 187, 204, 239 f; T 1  
 — gegen die Mundwinkel-  
 spannungen 172—175, 178,  
 248; T 15  
 Gegner, s. Mitmensch  
 Geheimnis 206, 241, 252, 254;  
 T 10, 21, 23  
 Gehirn, Großhirn 30, Fig. 3,  
 31, 69, 124, 230, 234  
 Geist, Geistigkeit. (Intellek-  
 tuelle Züge) 19, 26, 50, 125,  
 133, 137, 147, 151, 156, 159,  
 167, 170, 177, 179—182, 188,  
 203, 205, 207, 212, 215 f, 219 f,  
 225, 227, 255, 296; T 5, 11 f,  
 14, 22  
 Geisteskrankheit, Ausdruck  
 der 41 ff, 122, 172, 268; T 5  
 Gemälde, s. Bilder  
 Genießerischer Zug 18, 21, 182,  
 187—192, 203, 205, 207 f, 222,  
 230 ff, 256 294; T 17 f  
 Genußlust 21, 137, 139, 153,  
 181, 188 f, 191, 208, 230 ff,  
 256; T 10 f, 18, 22  
 Gerüche 136—139, 187, 190  
 Geschichte der Ausdrucksleh-  
 re 11, 25—58, 72, 111, 127,  
 136, 146 f, 178  
 Geschmack 17, 67, 146, 182 f,  
 185, 187, 190, 195; T 18  
 — ästhetischer 188, 191, 207;  
 T 18, 22  
 Geschmackseinstellungen 17 f,  
 178, 182—191, 232, 236; T 18  
 Geschmacksgemisch 18, 21 f,  
 182 ff, 187 f, 190, 232, 294  
 Geschmackspapillen 183 f, 186  
 Gesicht, s. Physiognomie  
 Gesichtsnerv 31, Fig. 5, 35,  
 Fig. 10, 67, 68  
 Gesichtsphysiognomik, s. Phy-  
 siognomik

Gestalt, Physiognomie als 45 f,  
 118, 223, 264, 301, 307, 309  
 Gestaltungskraft 104 ff, 108,  
 189, 279; T 2 f, 22  
 Gewohnheitsmäßige Einstel-  
 lung, s. Physiognomie  
 Gezwungenheit 83, 157, 160,  
 245, 250 ff, 263; T 10, 12, 18,  
 21, 23  
 Gleichgewicht, seelisches 19,  
 21, 118, 120, 123, 175, 228,  
 311  
 Goethe, J. W. II, (1—5), 102—  
 106, 108, 114, 120, 166, 180,  
 188 f, 227, 235 ff  
 — von Kraus-Chodowiecki II,  
 1, 74, 103, 188  
 — von Tischbein II, 2, 74, 103,  
 172, 189  
 — von Bury II, 3, 74, 103, 114,  
 187, 189  
 — von Kügelgen II, 4, 74, 78,  
 87 f, 103, 114, 189  
 — von Stieler II, 5, 74, 103,  
 114, 189  
 — 180, Fig. 45, 235, 282 f  
 Goethe, August II, 6, 105, 235  
 Graphologie, s. Handschrift-  
 deutung  
 Grauen 95, 115, 187, 275; T 1  
 Grausamkeit 158, 169, 173; T  
 10, 13  
 Grillparzer VIII, 3, 132, 140,  
 155, 164, 276  
 Grinsen 161, 209, 216, 220, 234  
 Große Menschen, Größe 75, 90,  
 215, 259 ff, 290; T 1  
 Großes Leid I, 4, 96, 131, 200,  
 217, 226, 252, 275  
 Güte 174, 178, 231, 249; T 12,  
 15  
 Gutmütigkeit 168, 174, 228, 231,  
 283; T 15  
 Günther, Hans 49, 52, 57

## H

Haltung 13 ff, 111 f, 115, 117,  
 171, 277, 300; T 9, 23  
 Handlung, s. Ausdruck als H.

Handschriftdeutung (Grapho-  
 logie) 25, 53 f, 58, 248, 252,  
 257, 260, 296—300, 304 f  
 Hängen der Lippen 197 f; T  
 16 f  
 — der Nase (s. auch Nasen-  
 einstellung, verhängte; Na-  
 se, lange) 52, 231  
 Harmonie, harmonische For-  
 men 84 f, 299; T 6  
 Härte 156, 249; T 10, 13  
 Hasenpfötchen, s. Krähenfüß-  
 chen  
 Häßlichkeit 27, 228, 259  
 Heber der Oberlippe und des  
 Nasenflügels 63 f, 135, 138 ff,  
 143, 152, 186, 196, 200; T 19  
 Heilige, Heiligkeit 192, 249,  
 254 f, 258  
 Heine VIII, 7, 121, 144, 231,  
 233 f, 247 f, 256, 279, 298  
 — VIII, 8, 121, 144, 231, 233 f,  
 244, 247 f, 256, 279, 298  
 — VIII, 9, 98, 115, 144  
 Heiterkeit 28, 47, 116, 129, 134,  
 243, 254, 299; T 7, 12, 21  
 Hemmung, s. Triebhemmung  
 — des Ausdrucks, s. Zurück-  
 haltung  
 Herrschsinn, -sucht 92, 103,  
 106, 112, 161, 169, 250; T 2, 9,  
 13  
 Hille Bobbe XI, 6, 171, 181,  
 188, 206, 275, 284  
 Hilfsbereitschaft 90, 174, 178;  
 T 1, 15  
 Hinwendung 113, 119  
 Hochmut 100, 115; T 1 f, 4, 8,  
 13, 16, 21  
 Hofarzt Franz' I. XII, 2, 92,  
 117, 124, 197, 242, 247, 270,  
 278, 290  
 Hoffnung 87, 206, 231, 242; T 1,  
 4, 20  
 Hoffnungslosigkeit 87, 144, 210,  
 269; T 6, 20  
 Homer VIII, 1, 101  
 Horizontale Mundwinkelspan-  
 nungen 150, 157—178, 222;  
 T 9, 12 f, 18

Hormonforschung 44—48, 57,  
136  
Humor 94, 243, 282; T 20 f  
Hysterie 245, 247; T 14, 23

## I

Idealisierung 115, 130, 302  
Idealismus 15, 87, 115, 200, 299;  
T 4, 20  
Idee 103 f, 106, 110, 189; T 2  
Inbrunst 115, 121, 293; T 4, 15  
Individuelle Züge (Gegensatz:  
Typen) 44, 52, 78, 127, 145,  
229 f, 264, 273, 276, 309  
Individuum selbst als Reiz-  
zentrum 237 f, 263, 296, 311  
Indizien, s. Ausdruck als Zei-  
chen  
Indizienmethode 80 f, 126, 142,  
165, 223 f, 260 f, 264, 292, 297,  
302 ff, 308 f  
Inkoordination von Aus-  
drucksbewegungen 83, 89,  
121, 128, 243, 256; T 2, 21  
Innenwelt, innere Reize 14,  
20, 84, 86, 96, 98, 111, 114 f,  
125, 130, 195, 202, 237, 243,  
267, 270, 311  
Inneres Schauen, s. Schauen  
nach innen  
Inspiration, s. Einatmung  
Intellekt, s. Geist  
Interesse 90, 97, 100, 106, 225,  
238, 240; T 1, 6  
Intuition 28, 80, 306; T 3, 6, 22  
Iris, s. Regenbogenhaut  
Ironie 94, 97, 244, 248; T 1, 13,  
21  
Irrsinn, s. Geisteskrankheit  
Irrsinniger Schneider vom  
Steinhof XII, 9, 122, 170, 266,  
268, 278  
Irrtum in der Deutung 25 f,  
80, 169 f, 208, 244—255, 260,  
288 f, 303 ff  
Isolierung 161, 168 f, 279, 312

## J

Jahre, 1931, nach Chr. Geb.  
XV, 4, 98, 225, 275

Jochbein 64, 179—182, 222, 228,  
230; T 11  
Jochbeinmuskel 60, 64, 149,  
157 f, 210, 214  
Josma Selim X, 9, 74, 114,  
118 f, 129, 142, 251  
Juden 51 f, 144 f, 230, 257, 274  
Jugendlichkeit 129, 188, 192,  
207, 253; T 7, 10, 18

## K

Kampf, innerer 173 ff, 178; T  
6, 11, 15  
Karikatur 166, 192, 215, 246,  
290  
Kaumimik 162, 179—182, 191;  
T 11  
Kaumuskel (Masseter) 65, 179  
Kaumuskeln 59, 65 f, 162, 178 f,  
181, 214; T 11  
Kautonus 179—182; T 11  
— stark 180, 182, 228 ff, 230,  
235; T 11  
— mittel 180 ff; T 11  
— schwach 181 f; T 11  
Kindliche Züge 16, 47 f, 129,  
134, 136, 153 f, 181, 183, 190,  
202, 207, 211, 226, 229, 253,  
276, 280; T 7, 10 ff, 15, 18  
Kinn 42, 51, 60, 65, 143, 181 f,  
222, 246, 280; T 11  
Kinnmuskel 60, 65, 186, 196,  
200; T 19  
Kirchentür, An der 269, Fig.  
44, 271, 280  
Kitzeln 210, 214 f, 218 f  
Klages, Ludwig 52 ff, 57 f, 100,  
111, 257, 261  
Kleine Raucherin I, 1, 74, 81,  
84, 106, 108, 112, 131, 142,  
162, 176, 216, 251  
Kleinformen 84, 94, 121, 175,  
188, 190, 203, 205, 207, 221,  
234, 236, 248, 256 f  
Klexel, Maler 92, Fig. 19, 95  
Knopp, Herr  
— als Vater Fig. 7, 42, 48, 50  
181, 215, 246  
— als Haustyrann Fig. 8, 42,  
48, 50, 168, 215, 246

- als Esser 42, 48, 50, 181, 187, Fig. 32, 189, 215, 246
- und Frau Knopp 42, 48, 50, 192, Fig. 33, 193, 215, 246
- Koketterie 105, 112, 114, 119, 171, 210, 251, 254; T 1, 4 ff, 12, 20, 23
- Kombinierte und antagonistische Mundeinstellungen 147, 178—221; T 20
- Komplexe des Ausdrucks 182, 184, 187, 189 ff, 196, 204 f, 208, 222 f, 227, 232, 241, 262, 264, 267, 273, 309
- Kompliziertheit, s. Differenziertheit
- Komponisten 50, 86, 159, 246
- Konstitutionelle Merkmale, s. Körperform
- Konstitutionstypen (Kretschmer-Typen) 41—44, 46, 136, 143, 154, 180, 229, 243, 264 f, 274, 304
- Kontakt, -stellung 11, 13 ff, 21 ff, 68, 75, 81, 90 ff, 97, 100 f, 102 f, 105—108, 110—115, 119, 124 f, 137, 145, 150, 160 f, 183 ff, 191 f, 206, 218, 239 f, 251, 253, 259, 263, 265 f, 268, 270, 299, 310 ff; T 1, 4 f, 10, 12, 15, 21
- Kontakt, unwillkürlicher (Bann, Gebanntheit) 95 ff; T 1, 5
- Kontaktanknüpfung, -bereitschaft 113 f, 116 f, 155, 218, 221, 254; T 4 ff, 15, 23
- Kontaktlockerung, -abwehr 14, 20 f, 87, 89, 104, 106, 108, 111 f, 114, 116 f, 119 f, 124 f, 160, 170, 177, 206, 209, 218, 221, 236 f, 254, 263, 265; T 1 f, 4
- Kontaktlosigkeit 87, 89, 100, 102 f, 109, 126, 298; T 1 f, 16
- Kontaktmomente 38, 68, 72, 87, 89—92, 99, 103, 105, 107, 109, 111, 117, 124 f, 224, 230, 237 f, 298
- Kontraktion, s. Zusammenziehung
- Kontrolle 81, 286, 301 f, 305, 309; T 16
- Konzentration 78, 99, 130, 132, 134, 156, 166, 168, 217 f, 220, 226, 281, 294; T 5 ff, 10, 15
- Konvergenz der Augachsen 105—110, 123, 125, 188, 225, 238, 268, 294; T 2
- Koordination der Ausdrucksbewegungen 83, 123, 126
- Körperbau und Charakter, s. Körperform
- Körperbauphysiognomiker 26, 41, 57
- Körperform, angeborene (Körperbau und Charakter) 13, 26—31, 36 f, 41—44, 46 f, 52, 55, 72, 136, 143, 145 f, 148 f, 153 f, 164 f, 174, 179, 181, 198, 205, 207 f, 221 f, 228 f, 232, 234, 238, 257, 260, 268, 273 f, 278, 284, 294, 297, 303, 305
- Krähenfüßchen 60, 132, 201, 281; T 19
- Krampf, -haftigkeit 14, 83, 89, 95, 97, 134, 144, 210, 235; T 19, 22
- Krankheit 46, 304; T 1 f, 10, 12, 18 f
- Kretschmer 37, 57, 274
- Kretschmer-Typen, s. Konstitutionstypen
- Kristalllinse, s. Akkommodation
- Kritik, Kritiker 14, 19, 97, 140, 232, 244, 248, 279; T 1, 8, 10, 16, 22
- Kulissenfalten 282, Fig. 45, 283
- Kultivierte Ausdruckszüge 187, 191, 216, 220, 222, 233—236, 253, 256 ff, 263, 293; T 20 ff
- Kultur, kulturelle Orientierung 237 f, 255, 263, 296, 311 f,
- Kürten, Peter XVI, 7, 19, 90, 122, 166, 174, 198, 200, 225, 241 f
- Kußstellung, Küssen 17, 63, 146, 150, 183, 192, 194, 199, 204—208, 253, 282; T 15, 18, 20, 23

**L**

- Lächeln, Lächelkontakt 18, 114, 142, 157 ff, 161 f, 164, 171 f, 180, 184, 209 f, 212 f, 222, 227, 230, 244, 247—251, 253 f, 256, 262, 266, 270, 282; T 9, 12, 15, 22 f
- Lachen, Lachstellung 10, 18, 82, 112, 146 f, 161—165, 171, 175, 177, 184, 198, 201, 204 f, 209—217, XVI, 9, 209, Fig. 38, 211, Fig. 39, 213, 219—222, 234, 239, 243 f, 251 f, 275, 281 f, 290; T 13, 21
- Lachen oder Weinen? 205, Fig. 39, 213
- Lächerlichkeit 215 f, 290
- Lachmuskel 60, 64, 149, 157 f, 210, 214
- Lähmung (s. auch Triebhemmung) 82 ff, 89, 144, 210 f, 214, 218, 220 f, 228 f, 280; T 7, 9, 16
- Längsfalten, s. Stirnfalten, senkrechte
- Laokoon 84, Fig. 17, 85, 200
- Lauern 94, 165, 275, 290; T 1, 4, 6
- Lavater 28, 41, 57
- Leben, Lebendiges 7, 10, 71, 120, 122, 141, 144, 180, 182, 197, 223, 255, 267, 282 f, 285 f, 288, 291, 304, 307, 312 f
- Lebensalter (s. auch kindliche Züge, Jugendlichkeit, Erwachsenenheit, Alter) 22, 47, 188 f, 279 f, 285, 304
- Lebens- (Welt-, Menschen-) feindschaft 198, 283; T 13, 17 f
- Lebensgeschichte 279, 296 f, 304
- Lebhaftigkeit 15, 20, 267, 294; T 5 f, 14
- Leere, s. Ausdruckslosigkeit
- Leiden 18, 28, 129, 157—160, 168, 181, 187, 190, 197, 208, 217, 231, 269; T 9, 12, 18 f
- Leidenschaft 92, 100, 103, 170 f, 183, 199, 224, 228, 231, 253, 267; T 5, 13 ff, 20, 22 f
- Leidenschaften, s. Affekte
- Leitbild, persönliches 111, 117
- Leptosome, s. Typ, leptosomer
- Lersch, Philipp 54 ff, 58, 72, 127
- Lessing VIII, 2, 19, 74, 86, 106, 110, 119, 143, 159, 165 f, 188, 207, 234, 257, 267, 270
- Lichtenberg 28, 58
- Lideinstellungen 12 ff, 21, 55 f, 61 f, 72—102, 124, 126, 131, 134, 167, 243, 298; T 1, 6
- Lidmuskeln 60, 82, 94
- Lidöffnung 60, 72, Fig. 11, 73, 78, 86, 89, 101 f, 141, 148
- Lidspannung 21, Fig. 11, 73, 78, 82, 89, 92
- Liebe, Liebesleben 23, 81, 89, 115, 161, 171, 188, 206 f; T 5, 7, 13, 15, 18, 20
- Lina IV, 7, 15, 17, 20 f, 74, 81, 88, 113, 129, 139, 153, 155, 159, 166, 185, 241, 267, 290
- Linse, s. Akkommodation
- Lippen, -einstellung 16 f, 20, 64 f, 139, 147 f, 150, 152—156, 182 f, 188, 191 ff, 196, 199, 221, 224, 226, 230; T 8, 10
- dünne (s. auch Einkneifen) 12, 16, 20 f, 152—156, 159, 170, 222, 250, 266, 299; T 10
- volle (s. auch Ausstülpung) 16, 17, 20 f, 142, 152—156, 159, 166, 168, 222, 224 f, 228, 266, 294; T 10, 15
- Lippenmitte 140, 174, 183—186, 190, 196, 200, 226, 228, 255; T 8, 15—18
- Lippenmuskel 63, 144, 147—150, 152—157, 173, 181, 196, 220; T 16, 19
- Lippenschluß 17, 20, 152, 154 ff; T 10
- fester 12, 16 f, 20 f, 152, 155 f, 159, 166, 168, 171, 173 f, 184, 190, 202, 204, 217, 225, 241, 250, 266, 269, 299; T 10, 13, 16
- lockerer 17, 20, 152, 155 f, 266; T 10

Lippenschweifung, s. Schweifung  
 Lippenspitzen (Aufwölbungen der Oberlippe) 151, 185, 207, 221, 256  
 List (Schlauheit) 92, 97, 270; T 1, 3, 11  
 Liszt IX, 2, 96, 115, 121, 132, 202, 206, 276  
 Loos, Adolf IX, 4, 88, 131, 143, 227, 277, 291  
 Löwe, Carl VI, 8, 14, 20, 50, 110, 268  
 Löwe (Raubtier) 168, Fig. 30, 169, 213  
 Lust, (-gefühl, angenehmer Eindruck) 18, 84, 89, 137 ff, 145, 150, 157 f, 177, 182 ff, 187, 190 ff, 194, 202, 208, 210 ff, 214 f, 220, 265; T 9, 12, 15, 18, 20  
 Lustbefriedigung, s. Triebbefriedigung  
 Lustigkeit 132, 162, 169, 171, 176, 184, 281; T 21  
 Lust-Uulust-Einstellung 182, 184, 190

## M

Madonna, Sixtinische Taf. V, 159, 235, 255, 258, 278  
 Magische Denkweise 25, 212, 215  
 Maler 14 f, 92, 200, 243, 270, 288, 307; T 21  
 Manisch-depressive Einstellung, Störung (s. auch Schwermut) 42, 174, 272; T 4, 12  
 Maske 18, 82, 129, 175 f, 186, 227, 242, 244—255, 258 f, 262 f, 266, 270—273, 280 f, 286, 290, 292, 294, 298, 312; T 6 f, 10, 12, 18, 21, 23  
 — weibliche 129, 154, 176, 181, 183, 206 f, 210, 236, 239, 246 f, 252—255, 260, 263, 276; T 1, 18, 23  
 Material zur Deutung 273, 285—291

Materielle Werte 179, 182, 188, 208, 215, 256; T 11  
 Mathilde Heine IV, 9, 192, 253  
 Mehrheit der Bilder (Extremstellungen) 22, 169, 241, 267, 278 f, 284, 302, 304  
 Melancholie, s. Schwermut  
 Mensch, Menschlichkeit 114, 212, 215, 219, 221, 232, 250, 279, 288, 298, 307, 310, 312 f; T 11, 22  
 Menschenkenner, -kenntnis 8, 10, 28, 51, 80, 244, 295, 303, 305, 312; T 3, 23  
 Menschenmund 149 ff, 160, 203, 205—208, 212, 221  
 Michaela IV, 1, 22 f, 90, 105, 107, 112, 118, 153, 155, 159, 177, 181, 185, 225, 241, 266 f, 278 f, 290, 299  
 — IV, 2, 12, 19—24, 74, 76, 91, 105, 112, 120, 143, 155, 159, 177, 181, 185, 227, 241, 267, 277 ff, 290, 299 f  
 — IV, 3, 23, 112, 197, 241, 267, 278 f, 290  
 — Schriftprobe Fig. 47, 299, 300  
 Milieu, soziales (s. auch Umwelt) 237 f, 263, 296, 311  
 Mimik, Mienenspiel 8 ff, 33, 36 f, 40, 117, 179, 266, 273—285, 298  
 Mischung von Konstitutionstypen 44, 78, 264, 274  
 — von Rassentypen 50, 78, 264, 274  
 — des Ausdrucks (s. auch Geschmacksgemisch; Komplexe des Ausdrucks) 18, 59, 78, 131, 134, 224, 264; T 21 f  
 Mitmensch (Betrachter, Partner, Gegner) 8—11, 13, 91, 111, 116, 140, 161, 212, 216, 227, 239 f, 249, 251, 267, 286, 310—313; T 4  
 Mittellage, menschliche 170, 178, 267  
 Mittelschicht des Ausdrucks (mittelderbe, mittelfeine Züge) 235, 258; T 22

- Momentaner Ausdruck 153, 168, 229, 242, 260, 267, 273, 275, 278, 281, 284, 290
- Montessori, Frau IV, 8, 13 f, 16, 20 f, 74, 76 f, 84, 91, 106, 112, 115, 119, 131, 153, 155, 258, 227, 235, 251, 253, 276, 290
- Moser, Hans XIV, 3, 95 f, 114, 116, 160, 162, 185, 251
- Motorische Nerven, s. Bewegungsnerven
- Motz Karl XIV, 8, 159, 241, 279  
— XIV, 9, 159, 200, 241, 279
- Mund, -einstellungen 16—19, 138, 140, 142—225, 232, 252, 256, 262; T 8—20  
— aufgerissener 156, 187, 200 f, 204, 210, 217 f, 220, 226; T 10, 19  
— großer, kleiner, s. Mundspalte  
— offener 16. 40, 156, 160, 193, 195, 209, 214, 220, 224; T 9 ff, 13
- Mundfalten, -furchen 18, 162, Fig. 29, 163, 164—170, 174, 177, 222, 266, 281; T 12, 15
- Mundmuskulatur 63—65
- Mundspalte 63, 148—151, 158, 160, 173 f, 176, 183, 192, 195 f, 207 f, 212, 214, 216, 220 ff; T 12 f, 15, 18, 23
- Mundwinkel, -einstellungen, spannungen 18 f, 63 f, 139 f, 147 f, 150 f, 157—178, 191, 200, 205 f, 208 f, 213, 231, 248, 251 f, 263, 282, 293, 298; T 8, 11—15, 18—20, 23  
— abwärts 18, 23, 64, 157, 159 f, 168—172, 177, 184 ff, 190, 196, 206, 208, 213, 218, 220 244, 249, 252, 266, 269, 283; T 9, 12 f, 18 ff  
— aufwärts 18, 23, 64, 142, 157 ff, 162, 171, 177, 184, 206, 208, 210, 212, 214, 216, 220, 231, 243 f, 249, 266; T 12 f, 18, 20, 18, 20  
— lebhaft 175 f, 178; T 14  
— ruhig 175, 177 f; T 14  
— seitwärts 12, 19, 21 f, 64, 132, 143, 157, 159, 162, 165—168, 170, 174, 177, 184, 189 f, 206, 208, 213 f, 216, 225, 228, 251, 266, 300; T 12 f, 18, 20, 23  
— starr 175, 177 f, 228 f, 280; T 14  
— unruhig 175, 177, 178; T 14
- Mundwinkelmuskeln 60, 63 f, 127, 148, Fig. 27, 149, 150, 157, 178, 182, 221
- Murrstellung, mürrischer Zug 157, 161, 168—172, 177 f, 185 f, 198, 204, 213; T 13, 17 f
- Musculus buccinator, s. Trompetermuskel  
— caninus, s. Eckzahnmuskel  
— frontalis, s. Stirnmuskel, großer  
— incisivi, s. Schneidezahnmuskeln  
— masseter, s. Kaumuskel  
— mentalis, s. Kinnmuskel  
— nasalis, s. Nasenmuskel  
— orbicularis oculi, s. Augenschließmuskel  
— orbicularis oris, s. Lippenmuskel  
— procerus, s. Stirn-Nasenmuskel  
— quadratus labii inferioris, s. Quadratmuskel der Unterlippe  
— risorius, s. Lachmuskel  
— temporalis, s. Schläfenmuskel  
— triangularis, s. Dreiecksmuskel  
— zygomaticus, s. Jochbeinmuskel
- Muskulatur, mimische 32, 55, 58 ff, Fig. 9, 61, 62—68, 135 f, 147 f, 150, 157, 216, 234, 245 f, 279 ff



## N

Nachbargelände (s. auch Fortpflanzung des Ausdrucks) 39, 76 ff, 83, 89, 96, 128, 133, 158, 162, 200, 228 f, 231, 236, 291; T 14

Nahrungsaufnahme 150, 179, 182, 186, 191

Naivität 48, 86, 129, 134, 183, 190; T 1, 7, 9, 12, 18

Nansen XII, 4, 18, 90, 121, 144, 160, 186 f, 276, 301

Napoleon III, 1, 49, 166, 200, 247, 258 f, 266  
III, 2, 247, 258 f, 266, 270, 289

Nase, Einstellungen der 47, 52, 62 f, 135—147, 201; T 8 f  
— lange 47, 51, 143 f, 146, 197, 225, 265, 275; T 9, 16

Nasenflügel 63 f, 135 f, 140, 142 f, 162; T 8 f

Nasenlippenfalte 18 f, 162, Fig. 29, 163, 164, 166, 170, 174, 177, 201 f, 266, 281 f, 293; T 12 f

Nasenlippenrinne Fig. 27, 149, 151

Nasenlöcher, freundliche 143  
— geblähte 16, 63, 138 f, 141 f, 145, 224; T 9  
— verengerte 63, 138, 140 f, 143

Nasenmuskel 63, 135, 140, 143

Nasenmuskeln 62 f, 135 f, 142

Nasen-Stirn-Muskel, s. Stirn-Nasenmuskel

Nasenwurzelfalte 131 f, 135, 282; T 8

Naserümpfen (s. auch Rumpfstellung) 64, 138 f, 162; T 8

Negative Ausdruckszüge 89, 91, 121, 123, 126, 153, 170, 185, 190, 206, 240, 298, 300

Neger 139, 153 f, 180, 188, 208, 230 f, 274

Nervenzentren des Ausdrucks (s. auch Steuerung) 67, 83, 124, 126, 210, 216

Nervus facialis 31, Fig. 5, 35, 68, Fig. 10, 67

Netzhautbild 100, 103, 107, 117, 123

Neutrale Einstellung 19, 138, 157, 159, 191 ff, 196 f, 202, 204; T 8, 15 f

Nietzsche IX, 3, 120, 122, 162, 201, 268, 281

Normalkontakt 265, 267 f, 272, 311 f

Notfallssituation 214

Nüchternheit 87, 231; T 2, 5, 10, 22

## O

Oberflächenschicht, Ober-schicht, s. Schichtung des Ausdrucks

Oberlid, s. Lideinstellungen; Augendeckelheber

Oberlippe 63 f, 136, 140, 143, 151 f, 184 f, 199 f, 204, 207 f, 221, 231, 234, 256; T 9, 17, 20

Objektive Einstellung 157, 189; T 12

Objektive Empfindungen, Werte 137 f, 235

Objektive Faktoren der Deutung 273, 285—295, 303, 307

Objektives Verfahren 46, 305—310

Objektgewinn 15, 119 f, 123

Objektverlust 106, 121, 123, 206, 218—221; T 2, 5

Offenbach VI, 5, 51, 92, 94, 145, 234, 236, 243, 248, 256, 259

Offenheit 86, 88 f, 92, 112, 240; T 1, 4 ff

Öffnungseinstellung, -spannung 16, 74, 82, 84, 88 f, 91, 95, 97 f, 102, 160 f, 168, 177, 196, 201, 204, 211; T 1, 10

Öffnungsmuskeln 60, 62, 65, 74, 83, 85, 128, 148, 221

Ondra, Anny X, 8, 129, 207, 253, 260

Optimismus 21, 49, 158, 281; T 4, 12

Orientiertheit 20, 90, 97, 100, 120, 236, 267 f, 270; T 1, 2

Orientierung des Ausdrucks  
236 ff, 262 f, 270, 276, 296,  
311; T 1

## P

Paganini IX, 5, 19, 121, 168,  
171, 266, 281  
Pantomimik 40  
Parallelstellung der Augach-  
sen 104, 106, 108, 110, 113,  
125, 174, 237; T 2  
Partner, s. Betrachter, Mit-  
mensch  
Passivität 157, 204; T 6 f, 11 f,  
14, 16  
Pastillenmann 74, Fig. 12, 75,  
81, 106, 108, 112, 119, 162,  
186, 210, 252, 275, 290  
Pathognomik 28, 41  
Pein, -stellung, s. Schmerz,  
-stellung  
Peinliche Anstrengung, Auf-  
merksamkeit usw. 202, 205,  
280; T 19  
Persönlichkeit, s. Charakter;  
Individuelle Züge  
Pessimismus 51, 281; T 12, 16,  
18 f  
Phantasie 14, 101, 109 f, 112,  
114, 268; T 3 ff, 22  
Philtrum, s. Nasenlippenrinne  
Photographien 13, 15, 80, 111 f,  
119, 203, 209, 277, 285, 287—  
291, 302 f, 307  
Phrenologie, s. Gall'sche Schä-  
dellehre  
Physiognomie (Dauereinstel-  
lung, Dauerhaltung, ge-  
wohnheitsmäßige Einstel-  
lung) 36 f, 80, 128, 134, 136,  
139, 143, 154, 158, 162, 165,  
174, 196, 202, 207, 216, 222 ff,  
229, 234, 240, 242, 60, 64—  
286; T 8  
Physiognomik, Physiognomi-  
ker 8 ff, 28, 45 ff, 53, 57 f, 86,  
117, 136, 250 f, 274, 288,  
296 ff, 300—308, 310, 312 f  
Physiologische Zusammenhän-  
ge 30 f, 39, 45, 55, 210, 214,  
218, 274

Piderit, Theodor 34, 41, 56,  
58, 66, 82 f, 95 f, 147, 213, 239,  
261  
Politik, Politiker 91, 132, 246,  
270; T 23  
Porta, Giambattista della 26,  
41, 57  
Porträtähnlichkeit 203, 301 f  
Porträts, s. Bilder  
Positive Ausdruckszüge 89, 91,  
104, 121, 123, 126, 153, 185,  
190, 206, 240, 248, 256, 298,  
300  
Primäre Mundeinstellungen,  
s. Komplexe des Ausdrucks  
Primitivität 129, 161, 175, 180,  
187 f, 190, 208, 211, 215 f,  
219 ff, 234, 311; T 4, 7, 22  
Profil (s. auch Winkelprofil),  
-dimension 197 ff, 204 f, 222,  
228 f, 290  
— des Ausdrucks, der Span-  
nung 232, 236, 262 f; T 15  
Prüfender Zug des Mundes  
192 ff, 197 f, 222  
Prüfstellung 66, 90 f, 97, 138 f,  
145, 150, 192 ff; T 1, 8, 16,  
18  
Pupille 100, 107 f, 118, 124; T 2  
Pykniker, s. Typ, pyknischer

## Q

Quadratmuskel der Unterlip-  
pe 64, 152, 196, 200  
Querfalten der Stirn, s. Stirn-  
falten, waagrechte

## R

Rachsüchtige, Der XVI, 6, 92,  
94, 113, 119, 131, 143, 171,  
214, 275  
Radiärmuskeln 60, 63, 107,  
118, 148 f, 157; T 7  
Rasse 49—52, 139, 153, 164,  
180, 188, 208, 228 f, 230 f, 239,  
244 f, 257, 264, 274, 304  
— dinarische 50, 52, 145  
— fälische 50, 164, 180  
— nordische 49, 164, 166, 228  
— orientalische 51, 164

- Rasse, ostbaltische 51, 181, 228  
 — ostische 48, 50, 164, 180, 228  
 — vorderasiatische 51, 144 f,  
 — westische 49, 166,  
 Rassenforschung 49, 57, 78, 136  
 Räumliche Beschreibung 74, 76, 107, 118  
 Reaktion, s. Gegenwirkung  
 Reaktionsbereitschaft 156, 247 f, T 1, 6, 14, 23  
 Realismus, s. Wirklichkeits-sinn  
 Regelmäßigkeit der Züge 242, 259, 274, 303  
 Regenbogenhaut (Iris) 74, 107; T 1  
 Reize 38, 66 ff, 82, 84, 95, 132, 183—186, 191, 197, 202, 206 f, 235, 237, 239 f, 243, 263, 277, 296, 361; T 1  
 Reizzentrierung, s. Orientierung des Ausdrucks  
 Relief des Ausdrucks, der Spannung 229, 232, 246, 259, 262 f, 284, 289  
 Reproduktionen 287, 289 ff  
 Resignation 144, 146, 225, 231 f, 242, 269, 276; T 9 f, 12, 16, 19 f  
 Resonanz 212, 285 f  
 Resonanzmethode 10, 80, 88, 260, 264, 297, 302 ff, 309  
 Retuschen 80, 129 f, 134, 290, 302; T 7  
 Riecheinstellungen 136—140, 145, 182; T 8  
 Ringmuskeln 59, 62 f, 107, 118, 147 f, 152; T 7  
 Rockefeller 153, Fig. 28, 155, 156, 249 f  
 Roheit 211, 216, 219, 233 f, 256; T 21  
 Rolle 246 f, 250, 270 ff; T 23  
 Rosl IV, 5, 13, 20, 111, 174, 181, 255, 277  
 Ruhe 12, 15, 20, 119 f, 129, 177, 232, 299; T 5, 7, 9, 14  
 Ruhestellung, physiognomische 138, 158, 160, 162, 165, 169, 192, 210, 243, 250, 258, 267, 276 ff, 281, 284, 311 f; T 8  
 Rumpfstellung 138 ff, 143, 145, 152, 186, 196, 204; T 8, 18  
 Rumpfstellung 150, 193 f, Fig. 35, 195, 198, 204
- ## S
- Sachs, Hans XIII, 6, 7, 132, 170, 266 f  
 Sanders VIII, 6, 51, 248  
 Satire, Satiriker 14 f, 92, 94, 97, 243, 248; T 1, 21  
 Saugen, Saugstellung, -zange 150, 183, 190—194, 197 f, 205 f, 222, 226, 230 f, 253, 293; T 15  
 Saurer (säuerlicher) Zug 17, 21, 64, 184, 188 ff, 195, 200, 205, 207 f, 232, 250; T 18 f  
 Schädellehre, s. Gall  
 Schadenfreude, s. Auslachen  
 Schaf und Schafmensch 26, Fig. 1, 27  
 Scharfer Blick, s. Feineinstellung  
 Schauen, Schauer 90, 102—106, 108, 127, 133, 137  
 Schauen nach außen 20, 38, 106—110, 125, 225, 230, 238, 270, 294; T 3  
 — nach innen 14, 20, 38, 101, 106—110, 125, 128, 166, 170, 225, 230, 270, 294, 300; T 3  
 Schauspieler, Schauspielerei 175 f, 245 f, 250, 270 f, 279, 281; T 14, 23  
 Schelmerei 112, 162, 176, 248, 251; T 5, 13 f  
 Schichtung des Ausdrucks 69, 94, 97, 99, 117, 124, 145, 229—238 Fig. 41, 233, 246, 248, 250, 253, 256—263, 273, 276, 278, 284; T 6, 22 f  
 Schielen 91, 112, 228, 230, 243, 256; T 2, 21  
 Schizophrenie, Schizothymie, schizoide Züge 42, 44, 50, 143, 181, 243, 275  
 Schläfenmuskel 65, 179

- SchließEinstellung, -spannung 16, 76, 81 f, 88 f, 91, 95—98, 102, 160 f; T 1, 10
- Schließmuskeln 60, 65, 74, 76, 83, 85, 148, 211
- Schluchzen 217 f, 220
- Schmachten, Schmachstellung 183, 187 f, 192, 205—208, 221, 231 f, 234, 250, 253 f, 256, 293 f; T 1, 9, 15, 18, 20
- Schmedes, s. Siegfried
- Schmeling XII, 8, 42, 92, 115, 139, 153, 156, 166, 197, 225, 235
- Schmerz, -stellung 64, 96, 144, 156, 160, 162, 177, 184 f, 187, 189 f, 195, 200—207, 210, 217 f, 222, 225 f, 228, 230 f, 251, 276, 281 f, 293; T 1, 7, 14, 18 ff
- Schmerzabfuhr, -linderung 156, 202, 204, 217—220, 226,
- Schminke 129, 134, 154, 185, 192, 207, 253, 290, 295
- Schmollstellung 64, 193 f, 197, 199, 204, 222, 228, 278, 282 f; T 16, 19
- Schmunzeln 112, 252; T 21
- Schneider Magda X, 4, 210, 251
- Schneidezahnmuskeln 63, 147, 183
- Schnüffelstellung 138 ff, 145, 230 f, 294; T 8
- Schock 210 f, 214, 220 f, 276; T 14, 21
- Schönheit 26, 151, 205, 210, 252 f, 259 f, 274
- Schopenhauer 130, Fig. 23, 131, 154, 181, 290  
— 130, Fig. 24, 133, 181, 215, 246, 290  
— VI, 2, 173
- Schreien 200, 202, 217—220; T 19
- Schubert VI, 9, 198, 228 f  
— 198, Fig. 36, 199, 228 f, 290
- Schwäche 115, 181 f, 198, 224; T 1, 4, 11, 14
- Schwänze (nach Lichtenberg) 28, Fig. 2, 29
- Schwärmerei 206, 208; T 1, 15, 20
- Schweifung der Lippen 12, 166 f, 171, 185, 202, 207 f, 221 f, 230; T 20
- Schwere Aufgabe I, 5, 99, 226
- Schwermut (Depression, Melancholie) 42, 115, 144, 170, 172, 272; T 1, 4 f, 7, 12, 21
- Schwestern, Die drei 294, Fig. 46, 295, 301
- Schwierigkeiten der Physiognomik 25, 139, 142, 238—242, 244—255, 260, 264, 267, 273, 279, 285—289, 292, 295, 300 f, 303, 307 f; T 8
- Seher 101, 108
- Sehnsucht 206, 208; T 18, 20
- Seitenspannungen des Mundes, triebmäßig verstärkte 157, 160—172, 177, 209—216; T 13  
— unwillkürliche 157—160; T 12
- Selbständige Ausdrucksbewegungen 152, 227
- Selbstbehauptung 180 ff, 200, 300; T 11, 16, 17  
— Mangel an 181 f, 197 f, 204
- Selbstbeherrschung 227, 299; T 7, 10, 14
- Selbstporträts des Verfassers VII, 1, 159, 164, 241, 266 f, 279, 281 f  
— VII, 2, 132 f, 159, 169 f, 173 f, 241, 266 f, 279, 281 f  
— VII, 3, 159, 164, 170, 174, 241, 266 f, 279, 281 f
- Selbstquälerei 168 f, 231
- Selbstüberwindung 173, 178, 189; T 12, 15, 20
- Selbstverleugnung, Selbstentäußerung 228, 248, 254, 293; T 6, 15, 22
- Senkrechte Mundfurche, s. Fletschfalte
- Sex appeal 91, 227, 251, 294; T 4 f, 20
- Sexualität 50 f, 151, 253

- Shakespeare II, 7, 8, 74, 86, 114, 153, 168, 241, 257, 259, 267, 270, 279  
— II, 9, 86, 200, 257
- Siegfried, Schmedes als IX, 1, 49, 91, 106, 114, 120, 143, 225, 235, 250, 290
- Signal, -funktion 239, 245, 247 f, 251, 263 f, 266, 291, 312; T 23
- Sinnen 108, 130, 132, 134, 281; T 3, 7, 23
- Sinnesnerven 68
- Sinnesöffnungen, Einstellungen der 16, 59 f, 66, 68, 71, 147, 276 f
- Sinnlichkeit 47, 100, 150 f, 153 f, 188, 208, 215, 230 f, 294; T 1, 8 ff, 15, 18, 20
- Sittsamkeit, Sittenrichterei 87, 197, 249, 253 f; T 16, 22
- Situation 33, 79, 210 f, 214, 218, 236, 247, 267, 275, 277, 285, 291
- Sixtina, s. Madonna, Sixtinsche
- Sixtus, Papst (Sixtina) Tafel V, 255, 258
- Skepsis, Skeptiker (Zweifel, Zweifler) 167, 279; T 5, 8, 10 ff, 16
- Sorge 130, 132, 134, 281; T 7, 18
- Soziale Beziehungen 11, 90, 97, 112, 161, 174, 237, 239, 253, 255, 270, 272; T 1, 4, 14 f
- Sozialer Sinn, Sozialität 9, 174; T 1, 15, 22
- Spannung 12, 60, 76, 83 f, 86, 89, 94, 102, 109, 118, 120, 125, 144, 158, 166, 171, 173 f, 192, 198 f, 202, 205, 210, 213 f, 218, 220, 224, 226—229, 231 f, 283, 292; T 1, 7, 13, 17, 19, 21
- Spannungsgegensätze (s. auch Antagonismus, Gegenwirkung) 198, 227 ff, 262
- Spannungslosigkeit 14, 89, 98, 109, 125, 132, 134, 174, 228 f, 231; T 16
- Spannweite des Ausdrucks, des Charakters 241, 250, 265 f, 271, 274, 279, 284, 288
- Spiegel der Seele 13, 15, 86, 89, 92, 104, 240
- Spinoza 51, 130, Fig. 25, 135, 143 ff, 153, 156, 165—168, 185, 200, 241, 259, 267, 270, 290
- Spitzen des Mundes 17, 63, 147, 183, 190, 207, 250; T 18
- Sprache 8 f, 57, 149, 202 f, 208
- Sprechstellung, -funktion 17, 67, 146 f, 202 f, 205, 208, 221
- Sprunghaftigkeit 121 f, 268; T 5
- Spuckstellung 196 f, 199, 202 ff, 223, 232, 250; T 16 f, 19, 23
- Spuren 9 f, 128 f, 244 f, 280—284, 310
- Statistische Methode 45, 305 f, 309 f
- Stelle des deutlichsten Sehens 100, 103, 117, 244; T 3
- Steuerung des Ausdrucks 31, 66—68, 89, 124, 126, 216, 236 ff, 240, 245, 263, 296, 307, 311; T 6, 22
- Stimmungsmensch, -schwankungen 18 f, 21, 42, 48, 50, 159, 165 f, 169—172, 178, 197, 228, 265 f, 272, 284, 293 f, 311; T 3 f, 10 ff, 16, 21
- Stirn, Einstellungen der 36, 47, 56, 127—134, 156, 167, 238, 258; T 7  
— glatte 129, 133 ff; T 7
- Stirnfalten 62, 88, 90, 96, 128—134, 281; T 7  
— senkrechte 62, 78, 94, 97, 128, 130—134, 166, 174, 251, 281; T 1, 7  
— waagrechte 14, 62, 88, 90, 128—134, 156, 242, 252, 281; T 1, 6
- Stirnhaltung, s. En face-Stellung
- Stirnmuskel, großer 62, 128; T 7
- Stirnmuskeln 62, 128
- Stirn-Nasenmuskel 62, 131, 135

Straßenkehrer XVI, 3, 87, 115,  
 200, 276  
 Straßenmusikanten XV, 2, 119,  
 289  
 Strauß, Richard IX, 7, 130, 136,  
 290  
 Strenge 22, 77 f, 92, 106; T 1,  
 4, 7—10, 13, 22  
 Strotter XVI, 5, 92, 112, 131,  
 162, 164, 216, 227, 234, 252  
 Studienkopf von Pettenkofen  
 XII, 5, 42, 114, 143, 181, 243,  
 274  
 Studium, physiognomisches  
 117, 162, 268, 285—288, 291  
 Stupsnase 42, 47 f  
 Subjektive Faktoren der Deu-  
 tung 273, 287 f, 305, 307—310  
 Sublimierung 192, 207, 227, 235,  
 311; T 22  
 Suggestibilität, s. Beeinfluß-  
 barkeit  
 Suggestion, Suggestivkontakt  
 91, 96 f, 105, 119, 161, 171 f,  
 176, 226, 251, 262, 266, 270,  
 272, 293; T 1, 4, 6 f, 23  
 Süßer (süßlicher) Zug 17, 183 f,  
 188, 190 ff, 194, 231 f, 250,  
 253; T 15, 18, 20  
 Symbol, symbolische Zusam-  
 menhänge 25 f, 37, 47 f, 65 f,  
 233  
 Symbolische Bedeutung, s.  
 übertragene Bedeutung  
 Sympathische Nerven 68

## T

Tabellen 24 f, 54, 71, 78, 88 f,  
 127, 166, 223, 291, 295, 297 f,  
 300 f, 304 f, 307, 309  
 Tabelle 1. 72—102  
 „ 2. 102—106  
 „ 3. 106—110  
 „ 4. 111—117  
 „ 5. 118—123  
 „ 6. 123—127  
 Bild 2: 116, 122  
 Bild 3: 117  
 Bild 4: 92, 99  
 „ 7. 127—135, 281

Tabelle 8. 138 ff  
 „ 9. 140—145  
 „ 10. 152—156  
 „ 11. 160, 162, 179—182  
 „ 12. 158 ff  
 „ 13. 160—172  
 „ 14. 175 ff  
 „ 15. I 172—175  
 II, III, 191 f  
 „ 16. 192 ff, 196 ff  
 „ 17. 198 ff  
 „ 18. 182—190, 301  
 „ 19. 196, 200 ff  
 „ 20. 205—208  
 „ 21. 224 ff  
 „ 22. 161, 209 — 216,  
 233—236, 281  
 „ 23. 244—255

Tagelöhner XVI, 4, 88, 130 f,  
 153, 156, 177, 181 f, 198, 280  
 Tastsinn 150, 152, 187, 190 f,  
 194, 221  
 Tatkraft (Aktivität) 43, 92, 97,  
 120, 157, 170, 180 ff; T 4, 6 f,  
 9 ff, 13, 16  
 Tauber, Richard XIV, 2, 192,  
 206  
 Technik der Ausdrucksdeu-  
 tung (Verfahrensweisen des  
 Physiognomikers) 223—313,  
 260 f, 264, 273—313  
 T-Falte, s. Fletschfalte  
 Thalamus Fig. 10, 67, 68  
 Tiefenpsychologie 296 f, 300  
 Tiefenschicht, Tiefenschich-  
 tung, s. Schichtung des Aus-  
 drucks  
 Tier, Ausdruck des Tieres  
 26 f, 38, 137, 148, 150, 160 f,  
 168, 182, 193, 209, 212 f, 253  
 Tiermaul 148—151, 160, 212,  
 221  
 Titze-Tante XI, 7, 187, 206  
 Tom XIV, 6, 14, 19, 21, 95 f,  
 98, 115, 133, 140, 153, 155, 159,  
 166, 242, 276  
 Tonus 83, 192, 279 ff, 284; T 8  
 Tränen 217, 219 f, 226  
 Träumerei 14, 98 f, 102, 109,  
 115, 221, 225; T 1, 3 f, 20

Traurigkeit, Trauer 115, 209, 219 f; T 1, 4, 9, 18, 20  
Trennung von Körperform u. Ausdruck in der Vererbung 44, 52, 136, 154, 165, 208, 260, 274  
Triebbefriedigung 192, 206, 208, 214, 218, 221, 234, 253, 255, 257 f, 263  
Triebe 18, 86, 92, 149 ff, 165, 167, 215, 233—236, 238, 267, 296, 311; T 1, 13 f  
Triebhemmung (s. auch Umwegigkeit) 208, 235, 253, 256, 263; T 12, 20  
Triebsschicht 236, 238, 256 f, 262 f; T 22  
Trompetermuskel 64  
Trotz, -stellung 64, 198 ff, 276; T 8, 10, 13, 16 f  
Trotz- und Verachtungsstellung 197—200, 204, 212, 229; T 17, 23  
Tüchtigkeit 180, 182, 236; T 11, 22  
Typ, athletischer 42, 49, 180  
— leptosomer 42 f, 49, 114, 143, 228, 243, 274  
— pyknischer 42 ff, 48, 50 f, 180, 228  
Typen des Ausdrucks 41—46, 49, 55, 78, 172 f, 180 f, 264—272, 279, 281, 309 f

## U

Überkontakt 265 f, 272  
Überlegenheit 244, 248; T 5, 11, 14, 17, 23  
Überraschung 210, 212, 214, 217 f, 221; T 6, 10, 21  
Übersättigung 189, 206; T 16—19  
Überschuß an Ausdruckshaltungen 176, 246, 256, 279, 281  
Überspannung (s. auch Verstärkung der Spannungen, Krampf) 83, 227, 246, 251, 280; T 1  
Übertragene Bedeutungen 97, 111, 117, 140, 142, 144, 156, 179, 188, 190 f, 194, 196, 202, 204 f, 218, 220, 243  
Überwindung (Bewältigung) 17, 184 f, 189 f; T 9, 18  
Überwundene Ausdruckshaltungen, s. Archaische Züge; Primitivität; Verdrängung  
Umfassender Kontakt 13, 87, 89, 103, 119, 126, 130, 227, 236 f, 270, 298; T 1 f, 5  
Umwegigkeit der Funktion (s. auch Triebhemmung) 192, 202, 207 f, 213, 218, 234 f, 253 ff, 257 f, 263, 311; T 20  
Umwelt (s. auch Milieu) 15, 55, 127, 140, 142 f, 237 f, 261  
Unangenehmer Eindruck, s. Unlust  
Unaufmerksamkeit 108 f, 225; T 6  
Unaufrichtigkeit 251, 276; T 21, 23  
Unberechenbarkeit 247, 252 f; T 6, 23  
Unbestimmtheit der Deutung, s. Deutungsspielraum  
— des Ausdrucks 94, 112, 232, 239, 241, 247 f, 255 f, 298; T 23  
Unbewachte Reaktionen 211, 226, 235; T 21  
Unbewußtes, Unterbewußtsein 98, 100, 116, 245, 296; T 1, 4  
Unentschlossenheit I, 3, 17, 95 f, 112, 181, 185, 252; T 1, 11, 18  
Unharmonische Formen 14, 82, 84 f, 95, 97, 133 f, 201 f, 228, 235; T 1, 7, 19  
Unkonzentriertheit 98, 130, 134, 156, 217, 220; T 1, 6 f, 10  
Unkoordiniertheit, s. Inkoordination  
Unlust, (-gefühl, -stellung; unangenehmer Eindruck) 18, 84, 89, 97, 115, 130, 137—140, 145, 156 f, 159 f, 168, 177, 182, 184 ff, 190, 192, 197, 200, 206,

- 210, 213 f, 218, 220, 222, 265;  
T 1, 7, 9, 12, 16, 18 f, 21
- Unmut 18, 132, 230; T 1, 7, 8,  
12 f
- Unruhe, Unstetheit (s. auch  
Blick, Mundwinkel, unruhi-  
ger) 232; T 1, 5 ff, 14
- Unselbständige Ausdrucksbe-  
wegungen 138, 143 f, 146,  
227; T 8, 9
- Unsozialität 90, 112, 121; T 1 f,  
10
- Unsymmetrie des Ausdrucks  
14, 94, 96 f, 121, 133 f, 184,  
229 f, 242 ff, 248, 263, 268,  
274, 293; T 21, 23
- Unterkiefer 64 f, 151, 179 ff,  
186, 196, 213, 282; T 11, 18 f
- Unterkontakt 265 f, 272
- Unterlid 74, 101
- Unterlippe 64 f, 143, 151 f, 188,  
190, 196, 199 f, 204, 207 f, 222,  
230 f, 234, 256, 294; T 17 f
- Unternehmungslust 91, 143;  
T 1, 9, 13 f
- Unterspannung (s. auch Läh-  
mung) 83, 228, 280; T 1
- Unwillkürliche Ausdrucksbe-  
wegungen 18, 68 f, 82 ff, 89,  
95, 100, 134, 144, 157, 176, 201,  
204, 211, 245, 265 f; T 12, 19
- Unzentriertheit des Ausdrucks  
(s. auch Inkoordination) 116,  
125, 228, 232 ff, 256, 259, 268 f;  
T 6
- Unzufriedenheit 132, 276; T 1,  
7
- Ursprung der Muskeln 59, 179,  
280
- Urteilsstellung 132, 134, 167,  
230, 238, 258; T 7
- Urtümliche Züge, s. Archai-  
sche Züge
- V**
- Venzmer, Gerhard 43, 57
- Verachtung, Verachtungsstel-  
lung 65, 140, 196—202, 204,  
232, 244; T 2, 4, 8, 16 f, 21
- Verbrechen 90, 172, 243, 268
- Verdi VI, 6, 88, 132 f, 225, 242,  
276
- Verdrängung 204, 211 f, 215,  
220 f
- Verengerung der Lidspalte 14,  
90 ff, 96 f, 132, 219, 226, 243,  
252, 276; T 1 ff
- Vererbung des Ausdrucks 44,  
145, 174, 222, 256 f, 260, 274;  
T 22
- Verfahrensweisen des Physio-  
gnomikers, (s. auch Technik  
der Ausdrucksdeutung) 289,  
300—309
- Vergeistigung, s. Geist; Sub-  
limierung
- Vergine von Luini IV, 6, 14,  
18, 98, 115, 129, 158, 181, 192,  
225, 253
- Vergleichende Physiognomik  
13, 22 ff, 79, 291—295, 305
- Verheimlichte (versteckte) Be-  
obachtung 92, 97, 99, 102;  
T 1, 4, 6, 23
- Verlängerte Mundfurchen 18,  
50, Fig. 29, 163, 164, 167—  
170, 174, 178, 185, 252, 266 f,  
281; T 12 f
- Verlegenheit 114, 116, 162, 185;  
T 4 ff, 18 ff
- Versagung 144 ff, 197, 204, 206,  
230, 253, 263; T 9, 12, 16, 18
- Verschiebung des Ausdrucks-  
zusammenhangs 176, 245,  
249, 251, 254, 263 f
- Verschleierter Kontakt 100,  
117, 124 ff, 230 f, 237, 242,  
244, 247 f, 251, 254, 256, 266,  
270, 272, 278, 285, 293 f, 298;  
T 1 ff, 6, 23
- Verschlossenheit, Verschließen  
16, 96, 132, 156, 170 f, 173,  
186, 204, 269; T 9 f, 13, 17
- Verstärkung der Spannungen  
83 ff, 89, 97, 125, 157, 160—  
172, 204, 227; T 13
- Verstehen 45, 239 f, 288, 312
- Verstellung (s. auch Maske)  
245, 249, 252, 298, 300; T 6,  
21, 23



Verstimmbarkeit, Verstimmung 115, 169 f, 172; T 12  
 Versunkenheit, Vertieftheit 98, 158, 225 f; T 1, 3, 6, 15, 23  
 Verteilung des Ausdrucks 127, 223—264, 292, 299, 309; T 21 ff  
 — gleichmäßige 224 f, 262, 299  
 — ungleichmäßige 224, 226—255, 262  
 Vertiefung am Mundwinkel 166, 170, 178, 267  
 Vertikale Lippenspannungen 151—156, 173, 222; T 10, 18  
 Verzerrung, s. Krampf; unharmonische Formen  
 Verziehen des Mundes, s. Schmerzstellung  
 Verzweiflung 132, 210, 231; T 5, 13  
 Vibrieren des Ausdrucks, der Spannung 94, 118, 120, 122, 176, 246 ff, 256, 294, 298  
 Vieldeutigkeit 246, 250, 298; T 23  
 Vielfältigkeit, Vielseitigkeit 248, 279; T 6, 14, 23  
 Virchow XII, 3, 132  
 Vorstellung, Vorstellungsvermögen 110, 206, 218, 221, 243; T 2 f  
 Vorstrecken der Lippen 191—194, 198—200, 204; T 16 ff

## W

Wagner, Cosima 99, Fig. 20, 101, 144, 153  
 — Richard 91, Fig. 18, 93, 112, 119, 143, 175 f, 181, 183, 246, 281, 284  
 Wahnsinn, s. Geisteskrankheit  
 Wahrnehmung, komplexe 103 f, 187, 190, 235, 238, 296  
 Wahrnehmungsschicht 236, 238, 262  
 Wahrnehmungszentren 67, 238  
 Wange 64, 158, 162, 165, 180, 200, 202, 228 f, 231, 246, 259, 282  
 — eingefallene 268, 283

Wangenfalte 282 f  
 Wangenmuskel 64  
 Weber am Webstuhl XV, 3, 202, 280 f  
 Wedekind, Frank VIII, 5, 92, 105, 107, 113, 120, 180, 225, 238, 240, 246, 258, 278  
 Wehmut 206, 208; T 1, 20  
 Wehrlosigkeit 130, 210, 214 ff  
 Weib (s. auch Maske, weibliche) 206, 246, 252—255, 263; T 11  
 Weinen 10, 96, 146 f, 200, 205, 209, Fig. 38, 211, Fig. 39, 213, 217—222, 226, 252, 275, 281 f; T 1, 8, 18 f  
 Wellen des Ausdrucks, der Spannung 99, 122 f, 206, 229 f, 232, Fig. 41, 233, 236, 261  
 Wert, Werthaltung, Wertsetzung 179, 182, 211, 215, 219, 255—258, 262  
 — der Physiognomie, s. Formniveau  
 Wettbureau, Vor dem Fig. 43, 269, 280  
 Whitman, Walt XIII, 1, 174, 231, 234, 248, 255 f, 292, 298  
 — XIII, 2, 292, 298  
 Widersprüchlichkeit des Ausdrucks 228 f, 233, 250 f, 293; T 21, 23  
 Widerstandskraft 11, 21 f, 159, 181 f; T 1, 5, 9, 11, 14 f  
 Wille (bewußter), Willenskraft 11, 16 f, 19, 21 ff, 28, 49, 68, 76, 78, 82, 85 f, 90 f, 97, 106, 131, 134, 137 f, 143 ff, 148 f, 151—157, 164—168, 170, 173 f, 177, 184 f, 190, 208, 211 f, 220 f, 224, 235, 238, 240, 245, 252, 257, 266 f, 269, 296, 298 ff; T 1, 5, 7, 9—12, 14 f, 18, 22  
 Willenlosigkeit, Willenschwäche 144, 153, 177, 198, 290; T 9—12, 14, 16  
 Willensmensch, s. Wille; Erregungsmensch

- Willensschicht 236, 238, 262;  
T 22
- Willkürliche Ausdrucksbewegungen 68 f, 82 ff, 89, 240, 245, 250 f, 263, 265 f, 298; T 13
- Winkelprofil 36, 42, 51
- Wirklichkeit, Wirklichkeits-sinn (Realismus) 10 f, 14, 20, 22, 92, 105, 108, 110, 114, 120, 170, 218 f, 221, 236, 243, 258, 265; T 1, 3, 11
- Wissenschaft, Wissenschaftlichkeit 8, 41, 80 f, 300 f, 305, 307, 309 f, 312
- Witz 212, 243; T 5, 12, 14
- Wurzellosigkeit 121, 247, 257 f, T 5
- Wut 66, 143, 171, 216; T 5, 7, 9, 11, 13, 21
- Z**
- Zähigkeit 50, 181; T 5, 9, 11, 14 f
- Zähne 151, 160 f, 165, 177, 179, 209 f, 213, 216; T 11
- Zange, Angriffszange 82, 89, 160, 165, 167, 177, 198, 204, 210, 215, 220, 222, 251; T 13
- Zangen des Mundes, Die drei 198, Fig. 37, 201, 204, 222
- Zartheit 181; T 8, 11, 20, 22
- Zeichen, s. Ausdruck als Zeichen
- Zeichner, (s. auch Maler) 14, 119, 123, 209, 215, 287—290
- Zeitlupe 119, 121, 286, 288, 291
- Zentren des Ausdrucks, s. Steuerung; Nervenzentren des Ausdrucks
- Zentrierung des Ausdrucks, der Spannung 99, 101, 226, 228 ff, 232 ff, 236 ff, 240, 247, 258 f, 268, 296
- des Blicks 123—126, 238; T 6
- Zielbewußtheit, -festigkeit 15, 23, 231, 249 f; T 2, 6
- Ziliarmuskel 107
- Zimperlichkeit 140, Fig. 26, 141, 180; T 8, 16
- Zuchtwahl, geschlechtliche 253, 263
- Zukneifen des Auges, s. Verengerung der Lidspalte
- Zunge 182 ff, 186, 196, 199, 204; T 16 ff
- Zuordnung von Ausdruck und Charakter, s. Bedeutung des Ausdrucks
- Zurückhaltung 9, 80, 114, 120, 239 ff, 244 f, 262, 266, 272 f, 276, 286, 300; T 2 f, 6—10, 12, 23
- Zusammenziehung der Muskeln 59 f, 76, 89
- Zuverlässigkeit 11, 21 f; T 5, 14
- Zuversicht 20, 115; T 4
- Zuwendung (offene, sympathische, volle) 13, 15, 17, 34, 55, 66, 81, 84, 88 f, 91, 115, 139, 158, 161 f, 167, 170, 177, 195, 198, 209, 216, 220, 226 f, 251—255, 293, 311; T 7, 9 f, 12 f, 18, 23
- Zweideutigkeit 94, 243 f, 263; T 6, 14, 21, 23
- Zweifel, s. Skepsis
- Zwei junge Herzen XI, 3, 18, 91, 105, 107, 112, 119, 162, 210, 216, 227
- Zwiespältigkeit 43, 51, 94, 96, 114, 181, 184, 197, 242 ff, 262 f, 283, 296; T 1 f, 6 f, 11, 15, 21, 23



