

Visual Studies

Archivarische Retrospektive: Ein „neuer“ Blick auf altes Material

Natasha Ruiz-Gómez

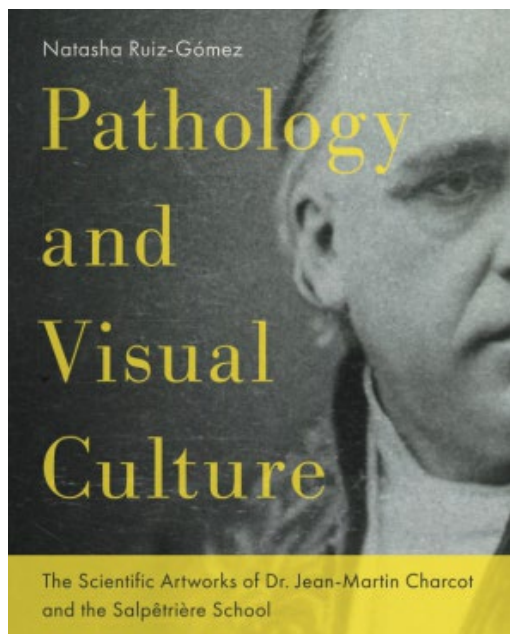
**Pathology and Visual Culture. The Scientific Artworks
of Dr. Jean-Martin Charcot and the Salpêtrière School.**

Pennsylvania, Penn State University Press 2024. 224 p.,
12 color and 78 b&w ill. ISBN 978-0-271-09680-3. \$ 99.95

Dr. Katharina Steidl
Akademie der bildenden Künste Wien
k.steidl@akbild.ac.at

Archivarische Retrospektive: Ein „neuer“ Blick auf altes Material

Katharina Steidl



Das grundsätzliche Forschungsinteresse der vorliegenden Studie zum wissenschaftlichen Werk Jean-Martin Charcots am Hôpital de la Salpêtrière kann mit einem zu Beginn des Buches angeführten Zitat von Arlette Farge verdeutlicht werden: „Archival research starts off slowly and steadily through banal manual tasks to which one rarely gives much thought. [...] As you work, you are taking the preexisting forms and readjusting them in different ways to make possible a different narration of reality. This is not a question of repetition, but of beginning anew, of dealing the cards over again.“

Archivarbeit kann als Begutachtungsprozess bereits bekannter Materialien unter einem neuen Blickwinkel betrachtet werden. Sie lässt sich aber auch als eine Aufarbeitung bis dato unerschlossener, weil als irre-

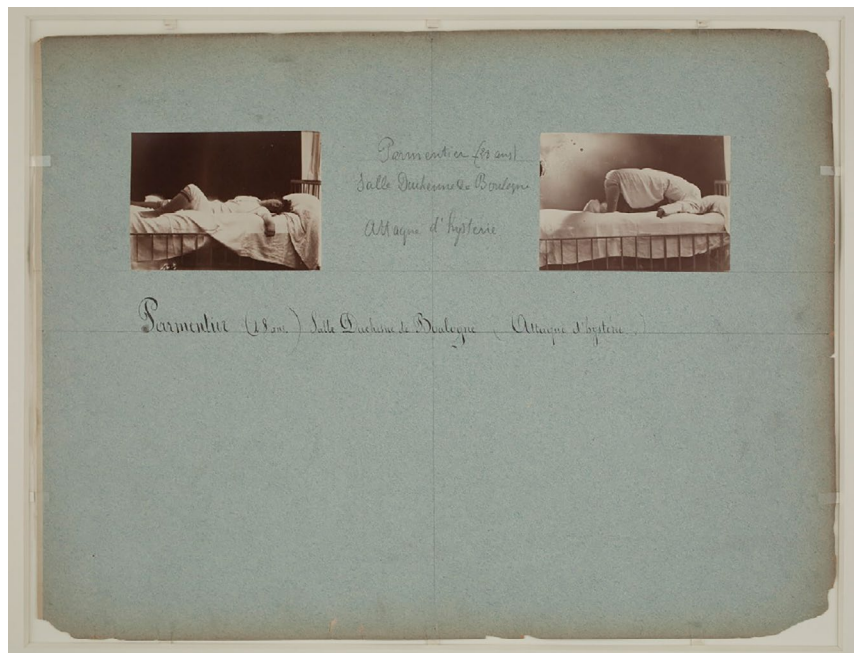
levant abgetaner Medien verstehen. Das Zitat kann somit bei potentiellen Leser:innen den Eindruck erwecken, sich anhand der Lektüre des Buches neue Zugangsweisen und innovative Forschungsansätze zur Geschichte der Salpêtrière zu erschließen. Das gesteckte Ziel ist also hoch, der erwartete Neuzugang zu unerschlossenen Archivalien lässt auf die Behebung von Forschungsdesideraten und neue Ergebnisse hoffen.

Das Terrain: vertraut

Forscher:innen, die sich seit geraumer Zeit im Feld der Fotografiegeschichte und -theorie bewegen, werden bei der Durchsicht des Buches jedoch zu Diskussionen, Publikationen und Forschungsschwerpunkten zurückgeführt, die im deutschsprachigen Raum bereits vor ungefähr 30 Jahren ihren Ausgangspunkt nahmen. Die klassische Kunstgeschichte mit Fokus auf kunsthistorisch bedeutende Referenzwerke aus der Malerei, Skulptur, Architektur, Grafik und Kunstgewerbe öffnete sich damals zunehmend für fachfremde Kontexte. So wurde bereits Ende des 20. Jahrhunderts der *iconic, pictorial* und *visual turn* ausgerufen, womit sich das von der Kunstgeschichte zu bearbeitende Feld um neues Quellenmaterial erweiterte. Die Analyse wissenschaftlich-technischer Bilder aus fachfremden Wissensgebieten stellte zum damaligen Zeitpunkt ein absolutes Novum dar und erweiterte somit den Untersuchungsgegenstand der Kunstgeschichte um wissenschaftliche Bildlichkeit im weitesten Sinne. Was als eine Facherweiterung und „bildwissenschaftliche Wende“ begann, markiert heute einen historisch zu betrachtenden Paradigmenwechsel innerhalb der Kunstgeschichte.

Angetrieben von Theoretiker:innen wie Gottfried Boehm, W.J.T. Mitchell, Horst Bredekamp, Peter Gei-

| Abb. 1 | Albert Londe, Parmentier – Attaque d’hystérie. Albuminabzug auf Karton. Charcot Album. Paris, Musée de l’Assistance Publique-Hôpitaux



mer, Lorraine Daston und Peter Galison rückte das Bild als epistemisches Objekt ins Zentrum – nicht nur als Trägermedium, sondern als aktiver Produzent von Wissen: in seiner technischen Konzeption, Bildherstellung und Bildadaptierung, Kontextualisierung und anschließenden Handhabung. Bildlichkeit wurde somit primär unter dem Aspekt ihrer eigenen Erkenntnispotenziale, ihrer Objektivierungsstrategien und medientechnischen Bedingungen analysiert. Heute jedoch, ein gutes Vierteljahrhundert später, steht die Wissenschaft vom Bild an einem gänzlich anderen Punkt. Die Frage nach den epistemischen Funktionen von Bildern ist nicht obsolet, sie hat sich jedoch verschoben. Gegenwärtige Debatten kreisen stärker um Fragen der Bildpolitik, intersektionaler Machtverhältnisse als auch materieller und digitaler Infrastrukturen. Bilder werden nicht nur auf ihre epistemische Leistung hin befragt, sondern auch auf ihre soziale, politische und affektive Wirkung: Wer oder was darf unter welchen Umständen sichtbar sein? Welche institutionellen Praktiken strukturieren spezifische Formen des Zeigens? Welche ökonomischen und institutionellen Hintergründe spielen innerhalb der Bildproduktion, -distribution und des Bilderwerbs eine Rolle? Welche Körper, Identitäten oder Perspektiven gelten als darstellbar, legitim und „normgerecht“? Anhand welcher Methoden und unter welchen Sicht-

weisen werden diese als Minderheiten und krankhaft determinierte Personen visuell codiert?

Aus einer kunsthistorischen Forschungsperspektive, die durch bildwissenschaftliche und intersektionale Zugänge, insbesondere aus den *Critical Disability Studies*, erweitert wird, stellt sich eine Auseinandersetzung mit medizinischen Bildarchiven wie jenem des ehemaligen Hôpital de la Salpêtrière als besonders vielschichtig dar. Entsprechend richtet sich der analytische Blick nicht nur auf formale oder ikonografische Aspekte, sondern auf Bildpolitiken, Machtverhältnisse, Körperregime sowie visuelle Normierungsmechanismen.

Bildobjekt: Patient:in

In diesen erweiterten Horizont wäre Natasha Ruiz-Gómez' Studie *Pathology and Visual Culture* grundsätzlich zu situieren. Sie widmet sich einem historischen Bildkomplex – Fotografien und Illustrationen der Pariser Salpêtrière um 1850–90 – der nicht nur in der Medizingeschichte, sondern auch in der Bildwissenschaft als paradigmatisch für die Verschränkung von fotografischer Evidenz und der formativen Ordnung von Wissen gilt. Eines der markantesten Grundlagenwerke, das sich der fotografischen Objektivierung des Untersuchungsgegenstandes der „Hysterie“ in Paris widmet, ist Georges Didi-Hubermans 1982

publizierte Schrift *L'invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Grundlegend ist hierbei die Erkenntnis, dass Hysterie nicht nur ein medizinisch beschreibbares Krankheitsbild ist; vielmehr erweist sich der damit verbundene Diagnostikkomplex als Ergebnis visueller, diskursiver und institutioneller Inszenierungspraktiken.

Ausgehend von diesen Thesen ist die wissenschaftliche Bildproduktion der Salpêtrière jener Zeit daher sowohl ästhetisch als auch machtpolitisch codiert zu lesen. Die fotografischen Aufnahmen zahlreicher „hysterischer“ Patient:innen folgen der Logik vergleichbarer Symptomatik und generieren daraus eine spezifische Typologisierung von Abweichung und Stigmatisierung. Medizinische Fotografie erscheint dabei nicht als neutrales Aufzeichnungsmedium, sondern als Teil eines machtvollen Dispositivs, das Körperwissen visuell normiert und affektiv auflädt. Unter der Regie Charcots werden Patient:innen zu Bildobjekten, deren performativ erzeugte Symptome in serielle Bildgebungen übersetzt werden | **Abb. 1** |; der klinische Raum wird so zur Bühne visueller Evidenzproduktion. Damit verbindet Didi-Huberman Bildtheorie, Medizingeschichte und Machtkritik zu einer

grundlegenden Reflexion visueller Normierungsprozesse im 19. Jahrhundert.

Für aktuelle Fragestellungen der *Critical Disability Studies*, der Bildkritik und der Genderforschung ist Didi-Hubermans Studie weiterhin relevant. Das Werk legt offen, wie sehr medizinisches „Sehen“ durch normative Vorgaben strukturiert ist und wie Körper durch visuelle Ordnungssysteme analysierbar gemacht, zugleich aber auch objektiviert und ästhetisiert werden. Im Gegensatz dazu konzentriert sich Ruiz-Gómez beim archivarischen Bildmaterial der Salpêtrière auf den Aspekt „wissenschaftlicher Kunstwerke“ (scientific artworks), womit sie die Bildproduktion der an der Salpêtrière tätigen Wissenschaftler sowohl wissenschaftlich als auch künstlerisch intendiert analysiert. (Die Verwendung der maskulinen Form erfolgt hier übrigens nicht im Sinne eines generischen Maskulinums, sondern reflektiert die historisch belegbare Personalkonstellation: Zum betreffenden Zeitraum waren an der Salpêtrière ausschließlich der Geschlechtskategorie „männlich“ zugeschriebene Wissenschaftler institutionell beschäftigt.) Es folgt daher die grundsätzliche Frage, inwiefern sich das an der Salpêtrière verfolgte Ziel wissenschaftlicher



| **Abb. 2** | Pierre-André Brouillet, *Une leçon clinique à la Salpêtrière, 1887*. Öl/Lw., 290 × 430 cm. Paris, Musée d'Histoire de la Médecine. [Wikimedia](#) ↗

Objektivität mit dem Credo künstlerischer Freiheit kombinieren ließ bzw. inwiefern diese zweifache Zielsetzung den jeweiligen Anforderungen gerecht wurde. Ruiz-Gómez plädiert für eine kunsthistorische Analyse der an der Salpêtrière erstellten und in Alben gesammelten Fotografien, aber auch von Zeichnungen, Druckwerken, Skulpturen und Wachsfiguren, die bis dato kaum oder gar nicht publiziert wurden.

Ziel: Verobjektivierung

Als plakativer Einstieg dient ihr Pierre-André Brouillets Gemälde *Une leçon clinique à la Salpêtrière* (1887), das in tableauhafter Komposition eine neurologische Vorführung im Hörsaal Charcots inszeniert.

| Abb. 2 | Auf der linken Bildhälfte gruppiert sich die schwarz gekleidete, ausschließlich männliche Studentenschaft, deren Blick kollektiv auf die zentrale Szene in der rechten Bildhälfte gerichtet ist. Im Blickpunkt befindet sich Jean-Martin Charcot, in einer gestisch kontrollierten Vortragssituation, gehüllt in formelle Montur und umgeben von medizinischem Fachpersonal. Ihm gegenüber, in körperlicher Schiefelage und zugleich exponiert, steht das „klinische Untersuchungsobjekt“ des voyeuristischen Spektakels: eine weibliche Patientin in einem weißen Unterhemd und bis zur Hüfte geöffneten dunklem Kleid, deren Haltung zwischen Ohnmacht und hypnotischer Ekstase changiert. Der Körper der Frau wird von einem Assistenzarzt gestützt, während eine Pflegerin mit offener Handgeste am rechten Bildrand das Arrangement stabilisiert. Die strenge Blicklenkung, die kleidungsbezogene Codierung und die theatralische Lichtregie verweisen auf das hierarchische Spannungsverhältnis zwischen medizinischem Wissen, männlicher Autorität und Instrumentalisierung von Weiblichkeit. Eine bildliche Inszenierung geschlechtlicher Machtasymmetrie wird hier also gemalt, in der die Darstellung des weiblichen Körpers nicht nur als medizinisches Betrachtungsobjekt, sondern als symbolische Grundlage einer männlich konnotierten Deutungshoheit fungiert. Ruiz-Gómez veranschaulicht anhand dieses bildlichen Einstiegs wie mediale Formate – Fotografien, Diagramme, Grafiken, Later-

na-magica Dias – ebenso wie reale Patient:innen im klinischen Kontext des 19. Jahrhunderts als visuelle Lehrmittel eingesetzt wurden. Dabei tritt diese, dem pathologischen Spektrum entsprechende Patientin, als Individuum vollständig in den Hintergrund: Nicht sie als Person steht im Zentrum der Darstellung, sondern die Krankheit, die anhand ihres Körpers exemplifiziert wird.

Ruiz-Gómez betont in ihrer Untersuchung Charcots generelle Kritik an künstlerischen Darstellungen von Krankheit, die als epistemisch unzureichend zu klassifizieren sind. Sie seien stilisiert, allegorisch überformt und entbehrten jeglicher diagnostischen Genauigkeit. In Abgrenzung zu einer symbolisch codierten Kunstästhetik verfolgte Charcot eine bildbasierte Methode der Krankheitsdarstellung, die auf strukturelle Systematisierung, Hervorhebung spezifischer Merkmale und einer vermeintlich objektiven Erfassung pathologischer Indikatoren beruhte. Ziel war es, Krankheitsbilder nicht idealisierend darzustellen, sondern sie durch visuelle Prägnanz, vergleichende Anordnung und typologische Ordnung in wissenschaftlich auswertbare Bildserien zu überführen – ein Ansatz, der von Ruiz-Gómez treffend als „Salpêtrière School“ bezeichnet wird. Diese „Lehranstalt“ hatte jedoch nicht nur eine dokumentierende, sondern auch eine epistemisch-produktive Funktion. Denn die Art und Weise, wie pathologische Phänomene visuell erfasst wurden, hatte entscheidende Auswirkungen auf ihre medizinische Einordnung. Ruiz-Gómez verortet diese visuelle Strategie zwar im Spannungsfeld zwischen „mechanischer Objektivität“ und „geschultem Urteil“ (Lorraine Daston und Peter Galison, *Objektivität*, Frankfurt a. M. 2007), weist jedoch zu Recht darauf hin, dass die Bildproduktion der Salpêtrière sich nicht eindeutig in diese dichotome Typologie einfügen lässt. Denn obwohl wissenschaftliche Fotografien das Ideal mechanischer Objektivität aufgrund vermeintlich menschlicher Nicht-Intervention beanspruchten, wurden sie – einer üblichen Praxis folgend – häufig retuschiert. Die Retusche kam hierbei als eine Praxis zum Einsatz, die sich bewusst zwischen objektiver Dokumentation

und manipulativ gesteuerter Bildproduktion bewegte. Um diesem hybriden Charakter gerecht zu werden, greift Ruiz-Gómez auf den Begriff des „scientific artwork“ zurück – eine konzeptuelle Setzung, die sich bewusst von Didi-Hubermans ikonografisch orientierter Lesart abgrenzt.

Aktenzeichen: unbekannt

Obwohl Ruiz-Gómez mit dem Versuch, die Namen und biografischen Details einzelner Patient:innen zu rekonstruieren, ein ethisches Korrektiv zur Anonymisierung klinischer Bildsubjekte anstrebt, bleibt ihr Zugriff inhaltlich bei einer schematischen Individualisierung stehen. Es gilt jedoch genau jene visuellen und epistemischen Machtstrukturen zu hinterfragen, die diese Körper überhaupt erst zu medizinischen Objekten machten. Aus der Perspektive der *Critical Disability Studies* erscheint dieser Ansatz verkürzt: Er blendet normative Sichtbarkeitsregime aus, in denen bestimmte Körper unter der Voraussetzung ihrer diagnostischen Verwertbarkeit abgebildet wurden. Damit verfehlt Ruiz-Gómez die Möglichkeit, die fotografischen Bilder nicht nur als historische Dokumente, sondern als Teil einer ableistischen Wissensordnung zu analysieren. | Abb. 3 |

Eine in diesem Sinne kritische Perspektive müsste die fotografischen Praktiken der Salpêtrière als Teil eines normierenden Wissensregimes begreifen. Hierbei wird deutlich, wie die Medizinerschaft nicht nur beobachtet und dokumentiert, sondern aktiv an der Konstruktion normativer Körperbilder beteiligt ist. Der ärztliche Blick stützt sich häufig auf eine implizite Vorstellung von der eigenen körperlichen, psychischen und kognitiven Integrität – ein als selbstverständlich gesetzter Normalzustand, von dem aus Abweichung definiert und klassifiziert wird. Dieser normalitätsaffirmierende Ausgangspunkt macht es möglich, Patient:innen nicht als regelkonforme Subjekte, sondern als Träger:innen medizinisch relevanter Abweichungen zu erfassen. Fotografische Aufnahmen werden damit zum Instrument einer diskriminierenden Wissensproduktion, in der das medizinische Fachpersonal die eigene Position als normative Referenzkategorie setzt und somit Menschen mit Behinderung auf ihre diagnostische Verwertbarkeit reduziert.

In Alben gesammelt und mit passender Bildunterschrift klassifiziert, werden Individuen allein hinsichtlich ihrer attestierten Krankheitskategorie gelesen und somit verobjektiviert. Das Medium der Fotogra-

| Abb. 3 | Anonym,
Postures d'hommes.
Salzpapierabzüge auf
Karton, Album 7. Paris,
Musée Charcot Anatomie
Pathologique, Musée de
l'Assistance Publique-
Hôpitaux

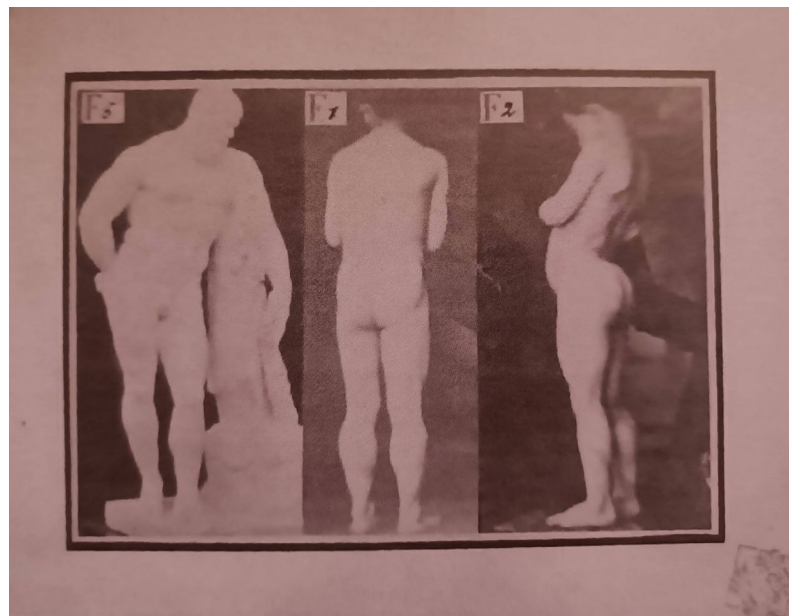




Abb. 4 | Anonym,
 Homme qui tire la langue.
 Fotografie auf Karton,
 16 × 13 cm, daneben: Paul
 Richer, Zeichnung auf
 Papier, Album 7, Pl. 24.
 Paris, Musée Charcot
 Anatomie Pathologique,
 Musée de l'Assistance
 Publique-Hôpitaux

fie ermöglicht damit den Foucault'schen „klinischen Blick“ – einen normierenden Zugriff, der körperliche Differenz als sichtbare Abweichung in ein medizinisches Ordnungssystem einschreibt (Michel Foucault, *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, Frankfurt a. M. 1976). Aus einer ableismuskritischen und bildtheoretischen Perspektive wird deutlich, dass fotografisches Bildmaterial hier nicht als neutrales Dokumentationsmedium eingesetzt, sondern konsequent als Anschauungsmedium instrumentalisiert wurde.

Grundlegend für diese Perspektive ist Fiona Kumari Campbells Studie *Contours of Ableism. The Production of Disability and Aabledness* (New York 2009), die herausstellt, dass Abweichung erst im Verhältnis zur wirkmächtigen Norm eines gesellschaftlich konstruierten Idealkörpers, des sogenannten *abled body-mind*, entsteht. Diese als selbstverständlich gesetzte Normalität fungiert als stillschweigender Maßstab, an dem andere Körper gemessen, klassifiziert und als defizitär markiert werden. Erst dadurch wird Differenz sichtbar gemacht, nicht als Eigenschaft eines Individuums, sondern als Effekt normierender Ordnungen. Die von Ruiz-Gómez analysierten Fotografien aus dem klinischen Feld der Salpêtrière lassen sich vor diesem Hintergrund als Ausdruck eben jener ableistischen Logik verstehen. Abgebildet werden somit keine Individuen, sondern Krankheitsbilder – sorgfältig inszeniert, klassifiziert und in ein visuelles Ordnungssystem überführt. Damit folgen die Bilder

einer medizinischen, aber auch einer kulturellen Praxis der Reduktion. Sie zeigen verkörperte Differenz ausschließlich in dem Maß, in dem sie sich als „Fall“ typisieren lässt. Eine kritische Analyse müsste daher über die historische Kontextualisierung hinaus auch die strukturellen Voraussetzungen solcher Sichtbarkeitsregime freilegen.

Fazit

Obwohl Ruiz-Gómez in *Pathology and Visual Culture* die visuelle Praxis der Salpêtrière differenziert analysiert und produktiv mit kunsthistorischen sowie medizinischen Kontexten verknüpft, bleibt ihre Studie in mehrfacher Hinsicht ambivalent. Zwar wird die Rolle von „scientific artworks“ als Schnittstellen zwischen Kunst, Wissenschaft und klinischer Methodologie herausgearbeitet, doch fehlt es an einer fundierten Auseinandersetzung mit der hinlänglich bekannten Entwicklungsgeschichte künstlerisch-bildgebender Verfahren in der Medizin. Die Analyse medizinischer Bildproduktion bleibt an der entscheidenden Stelle selektiv: Während sie fotografische Retuschen im Spannungsfeld von Ästhetisierung und Machtasymmetrie („power dynamics“) diskutiert, unterbleibt eine systematische Auseinandersetzung mit den diagnostischen Funktionen medizinischer Zeichnungen. Gerade aus der Perspektive von Daston und Galisons Konzept des „geschulten Urteils“ ließe sich zeigen, dass Zeichnungen nicht bloß illustrativ sind, sondern spezifische mediale Möglichkeiten bieten, etwa

durch das gezielte Hervorheben relevanter anatomischer oder pathologischer Dispositionen. | **Abb. 4** | Im Gegensatz zur Fotografie, die primär Sichtbares apparativ fixiert, erlauben Zeichnungen eine Form wissenschaftlich strukturierter Visualisierung, die diagnostische Erkenntnisse unter anderem durch konkrete Hervorhebungen, schematisierende Detailansichten und gezielte Typisierungen unterstützen kann. Zentrale Aspekte der wissenschaftlichen Zeichnung, wie sie etwa Barbara Wittmann herausgearbeitet hat, bleiben im Buch von Ruiz-Gómez unberücksichtigt (Wittmann, *Das Porträt der Spezies. Zeichnen im Naturkundemuseum*, in: Christoph Hoffmann [Hg.], *Daten sichern. Schreiben und Zeichnen als Verfahren der Aufzeichnung*, Bd. 1, Zürich/Berlin 2008, 47–72). Weder werden medienspezifische Anforderungen an das Medium der Zeichnung thematisiert, um etwa relevante morphologische Merkmale durch selektive Betonung hervorzuheben, noch ihr erkenntnisgenerierendes Potenzial eines handwerklichen Prozesses der Verlangsamung, des induktiven Beobachtens und der materialspezifischen Möglichkeiten des Zeichenmaterials. Der manuelle Zeichenakt wird hier also nicht als produktiver Erkenntnisprozess verstanden, der – im Sinne einer Schulung des Blicks – wissenschaftliche Beobachtung selbst strukturiert und reflexiv macht (vgl. u. a. Tobias Teutenberg, *Die Unterweisung des Blicks. Visuelle Erziehung und visuelle Kultur im langen 19. Jahrhundert*, Bielefeld 2019). Ebenso bleibt die epistemische Funktion der Zeichnung, die über bloße Illustration hinausgeht, bei der Typisierung von Krankheitsmerkmalen unerwähnt.

Ein weiterer unreflektierter Aspekt in Ruiz-Gómez' Analyse betrifft die mediale Struktur der fotografischen Alben der Salpêtrière selbst. Ihre Studie thematisiert weder die materielle Verfasstheit der Sammlungen noch deren spezifische visuelle Ordnungslogik. Dabei ließe sich gerade die Form des Albums (*scrapbook*) als epistemisches Medium begreifen, das nicht nur dokumentiert, sondern visuelles Wissen generiert, ordnet und normiert (vgl. hierzu z. B. Anke Kramer und Annegret Pelz [Hg.], *Album.*

Organisationsform narrativer Kohärenz, Göttingen 2013; Judith Blume, *Wissen und Konsum. Eine Geschichte des Sammelbildalbums: 1860–1952*, Göttingen 2019; vgl. Rez. in: *Kunstchronik* 75/5, 2022, 233ff. ↗). Die Anordnung der Bilder folgt dabei keiner rein linearen oder neutralen Logik, sondern produziert durch Reihenbildung, Wiederholung und Bildunterschriften spezifische Sehweisen, Bildvergleiche und Klassifikationsregime. Diese visuelle Organisation lässt Krankheitsbilder nicht als individuelle Zustände erscheinen, sondern bettet sie in eine taxonomische Bildordnung ein, die diagnostische Lesarten und normierende Bedeutungsrahmen intensiviert. Das Medium „Album“ fungiert somit als Erkenntnisinstrument. Bei Ruiz-Gómez bleibt dieses Potenzial der Albumstruktur, normierende und selektive Sehweisen systematisch zu reproduzieren, unbeachtet. Generell folgt die Fokussierung der Autorin auf zentrale Figuren wie Jean-Martin Charcot oder Paul Richer einer akteurszentrierten Perspektive; strukturelle Machtverhältnisse zwischen medizinischem Personal und Patient:innen werden dabei nur am Rande thematisiert. Insbesondere im Kapitel zur fotografischen Retusche bleiben wegweisende Konzepte wie Repräsentationskritik, Bildethik oder Affektanalyse außen vor. Zwar verweist Ruiz-Gómez auf ästhetisierende Tendenzen in der Bildproduktion, doch eine tiefere Analyse der medialen und institutionellen Rahmungen klinischer Bildpraktiken bleibt aus. Anstelle einer kritischen Reflexion dominieren über weite Strecken spekulative Annahmen zur Rolle von wissenschaftlicher Präzision und künstlerischer Kreativität – eine These, die ohne historische Kontextualisierung das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft eher verschleiert als differenziert nachvollziehbar macht. Zwar bietet die Arbeit eine kunsthistorisch fundierte und quellengestützte Analyse medizinischer Bildpraktiken des 19. Jahrhunderts, doch lässt sie die theoretischen und methodologischen Weiterentwicklungen weitgehend unberücksichtigt, die seit geraumer Zeit das Verständnis von Bildern als affektive, soziale und handlungswirksame Akteure prägen.