

Sebastian Pampuch

,Stelzfüßler‘, Schwarze Diener und Unterhaltungskünstler auf Holzbeinen: Historische Darstellungen von Schwarzen Menschen und People of Color in der Sammlung Hans Würtz

Zusammenfassung

Die Bilder- und Skulpturensammlung des Pädagogen Hans Würtz ist eine einzigartige Quelle historischer Darstellungen von Menschen mit Behinderungen. Mein Fund des Originals einer in der Sammlung fotografisch abgebildeten Skulptur in einem Antiquariat im belgischen Leuven überschneidet sich mit einer Konferenzeinladung in eben dieser Stadt, was ich mit einer Besichtigung des nahegelegenen Afrika-Museums verbinde. Diese Erlebnisse dienen mir als Rahmung, um historische Darstellungen von Schwarzen Menschen und People of Color mit und ohne Behinderung in der Sammlung Hans Würtz zu diskutieren. Dazu schildere ich meine Eindrücke aus Leuven, stelle den Sammler vor und präsentiere ausgewählte Sammlungsobjekte, anhand derer ich diskursive Überschneidungen historischer Narrative und Blickregime rund um Behinderung, Ethnizität und Rassismus diskutiere

Schlüsselwörter: Bilder, Sammlung, Behinderung, People of Color, Weimarer Republik

,Peg legs‘, Black servants and other strange varieties of mankind: Historical visual representations of (non-)disabled Black people and people of color in the Hans Würtz¹

Abstract in English

The collection of the pedagogue Hans Würtz is a unique source of historical depictions of people with disabilities. A conference invitation to Leuven overlapped with my discovery of the original of a sculpture from this very collection in an antique store in Leuven. At the same time, I took the opportunity to visit the Belgian Africa Museum. This serves as a framework for my discussion of historical representations of Black people and people of color with and without disabilities in the Hans-Würtz-Collection. I describe my impressions from Leuven, introduce the collector and present selected objects from the collection in order to discuss discursive intersections of disability, ethnicity and racism in the historical narratives and conventions.

Keywords: Images, Collection, Disability, People of Color, Weimar

1. Sammlungen und Orte

Für kunstbegeisterte Menschen und solche, die an ungewöhnlichen Sammlungen interessiert sind, hat Belgien einiges zu bieten. Im Sommer 2024 überschneidet sich meine Einladung zur 12. Konferenz der *Europäischen Gesellschaft für die Erforschung von Behinderung* an der Katholischen Universität Leuven, wo ich zur Sammlung Hans Würtz referiere, mit meinem Fund des Originals einer in der Sammlung abgebildeten Skulptur in einem Leuvener Antiquariat. Das entsprechende Sammlungsstück – eine durch ein Passepartout gerahmte, 13x18 cm große s/w-Fotografie – zeigt eine bronzenen Plastik, die einen einbeinigen Mann auf Krücken darstellt. Die handschriftliche Bildunterschrift gibt Auskunft über Künstlerin, Kunstwerk und Foto: „Lotte B. Prechner, Der Stelzfuß, photographiert von der Seite“.

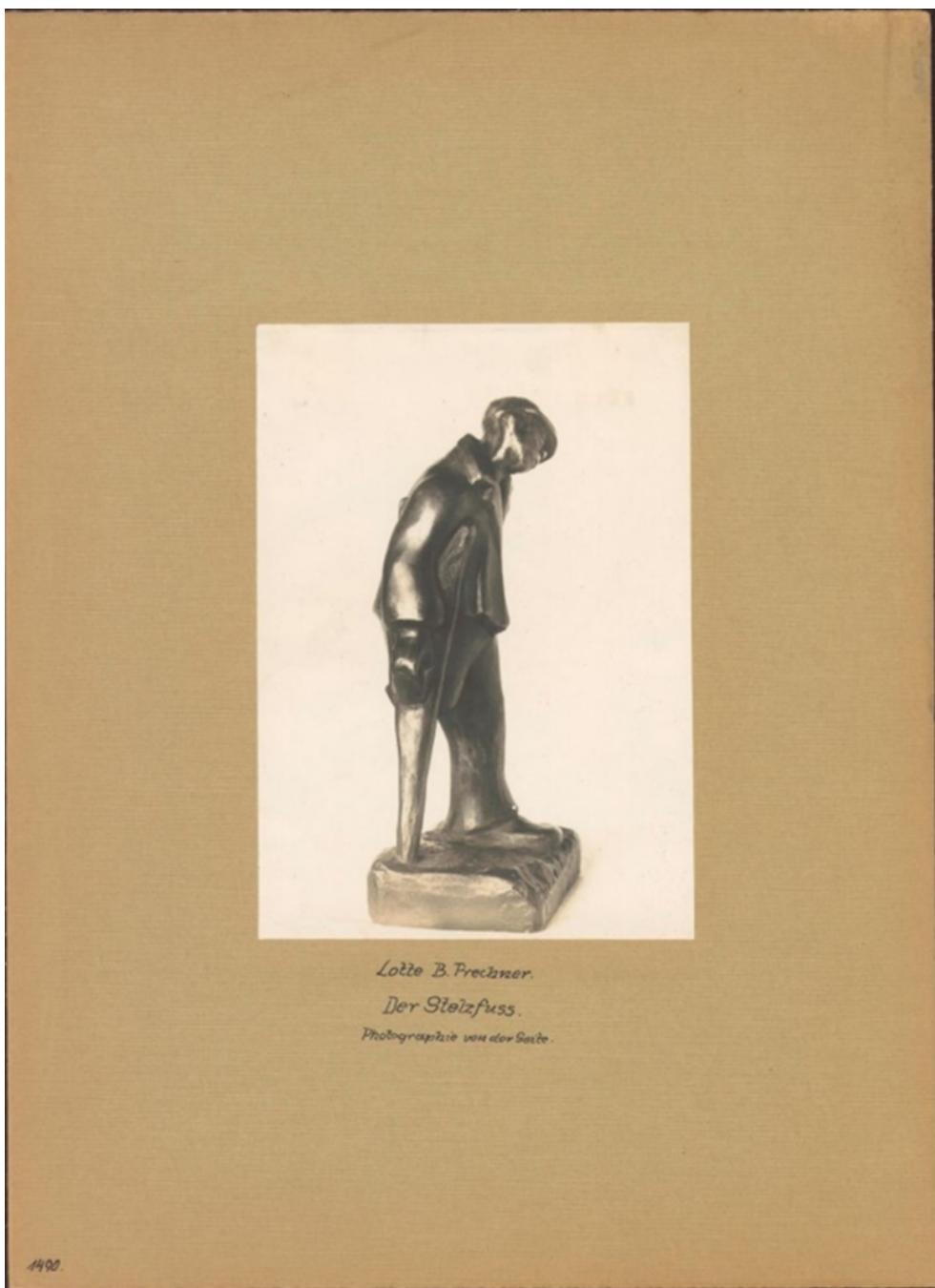


Abb. 1: Sammlungsstück mit einem S/W-Foto, auf dem ein Bronzeguss der Skulptur Stelzfuß von Lotte B. Prechner zu sehen ist (Beschreibung des Originals siehe Abb. 2a). Aus dem Bestand des Heilpädagogischen Archivs der Humboldt-Universität zu Berlin.

Lotte Prechner (1877-1967) war eine deutsch-jüdische Malerin und Bildhauerin, die 1938 nach Belgien emigrierte. Das 1931 in Deutschland gefertigte Original des *Stelzfuß* – eine etwa 30 cm hohe Skulptur aus Eichenholz – fast ein Jahrhundert später in einem belgischen Antiquariat zu finden, fügt sich also in ihre Emigrationsgeschichte². Noch am ersten Tag meines Aufenthalts in Leuven zieht es mich zu dem Antiquariat, in dem ich die Skulptur vermute. Fündig geworden war ich durch eine Recherche im Internet, wo der Inhaber Cornelius Engelen, Kunstsammler und Experte für belgische Skulpturen, den *Stelzfuß* zusammen mit drei anderen plastischen Arbeiten Prechners, die keinen erkennbaren Bezug zu Behinderung haben, auf seiner Webseite präsentiert³. Gleich am nächsten Tag treffe ich mich mit ihm. Seine über mehr als ein halbes Jahrhundert aufgebaute Sammlung umfasst rund 50.000 Objekte, darunter etwa 6.000 Skulpturen, wie Engelen nicht ohne Stolz erzählt. Während der erhalten gebliebene Teil der Sammlung Hans Würtz, abgesehen von knapp 180 Statuetten und einigen Gemälden, überwiegend aus Passepartouts besteht, die Fotos, Zeitungsausschnitte oder andere Reproduktionen von Bildern enthalten, bin ich hier mit einer ‚echten‘ Sammlung im Sinne originaler Kunstwerke und wertvoller Gegenstände konfrontiert, die im Unterschied zur Sammlung von Würtz zwar keinen thematischen Faden zu haben scheint, aber in ihrer Größe überwältigt. Innerhalb von Engelens Sammlung, die ich während meines kurzen Rundgangs nur höchst oberflächlich zu Gesicht bekomm, ragt in meiner Wahrnehmung der *Stelzfuß* klar heraus; unter dieser unüberschaubaren Vielzahl an Kunstwerken, deren Einzelstücke als amorphe Masse zugleich austauschbar wirken, bleibt der individuelle Charakter dieser einen Skulptur für mich nicht nur erhalten, sondern wird auch noch erhöht.



Abb. 2a: *Stelzfuß*, von Lotte B. Prechner (1931), Skulptur aus Eichenholz. Fotografiert vom Autor des Beitrags im Lager von Cor Engelens Belgian Art Gallery, 04.07.2024.

Abb. b: von Lotte B. Prechner (1931), Skulptur aus Eichenholz. Fotografiert vom Autor des Beitrags im Lager von Cor Engelens Belgian Art Gallery, 04.07.2024.

Als plastische Darstellung eines rechtsseitig oberschenkelamputierten Mannes, der sich auf Achselkrücken stützt, eine Arbeitsmütze auf dem Kopf trägt und diesen schräg nach links neigt, so dass der Eindruck einer zum fehlenden Bein hin gebildeten Gegendiagonale entsteht, erinnert Prechners *Stelzfuß* in seiner markanten Formssprache fast an eine subversive Variante von Sozialistischem Realismus⁴. Überaus feine und

dennoch grobe Meißelspuren im braunen Eichenholz formen Säume schwerer Bekleidung. Sie weisen den *Stelzfuß* als Vertreter der Weimarer Arbeiterklasse aus statt als Kriegsinvaliden, wie die häufig in Uniform gezeichneten Figuren eines Georg Grosz, Otto Dix oder Heinrich Hoerles. Die maskulinen Arbeitermerkmale werden gebrochen durch das fehlende Bein, die Krücken und die nach oben gezogene linke Schulter, auf die sich der schief gehaltene Kopf aufzustützen scheint, perfekt die Folgen nachbildend, die eine Gehbehinderung auf die Wirbelsäulenkrümmung und damit das gesamte Skelett- und Nervensystem eines Menschen haben kann, subsumiert in einem schwermütigen Gesichtsausdruck.

Angeregt von Walter Benjamins 1935 verfassten Essay über die technische Reproduzierbarkeit von Kunstwerken bilde ich mir ein, jene „auratische Daseinsweise“ (2021, S. 21) von Prechners *Stelzfuß* selbst noch inmitten dieser immensen Ansammlung von Kunstwerken zu spüren. Einerseits erinnert es mich an die apodiktische Behauptung von Würtz, ein „Krüppel“ sei „immer, wenn er nicht Psychopath oder Schwachsinniger ist, ein entschiedener Individualist“ (zitiert nach Osten, 2006, S. 154). Andererseits erinnert es an Tobin Siebers Reflexionen über Kunst, Ästhetik und Behinderung, wonach „die für eine Individuation nötigen Details ihre mimetische Kraft aus der Verbindung mit Wunden, Schnitten, Gebrechen und Deformationen des Körpers beziehen“ (2009, S. 79), während „gesunde“ Körper in der Kunst eben keine Details hätten (Siebers) – was sie als Motiv austauschbarer, damit weniger interessant oder schlicht langweiliger machen kann.

Zwei Tage nach der Begegnung mit dem *Stelzfuß* fahre ich von Leuven in das nahegelegene Tervuren. Zur Hochzeit des europäischen Imperialismus ließ hier König Leopold II. im Zuge der Brüsseler Weltausstellung 1897 aus Mitteln kolonialwirtschaftlicher Extraktion inmitten einer herrschaftlichen Parkanlage den Afrikapalast errichten, den kolonialen Ausstellungsteil dorthin verlegen und in den Folgejahren um weitere Gebäude ergänzen; 1910 wurde der Komplex fertiggestellt. Die sich ablösenden Bezeichnungen reichen von *Palast der Kolonien*, *Museum des Kongo über Königliches Museum für Belgisch-Kongo* (nach der Unabhängigkeit Zentralafrika) bis zu – ganz pragmatisch – *Afrika-Museum*. Die Webseite informiert über die historisch darin gezeigten Objekte: „In den Räumen dieses Palasts konnten die Besucher ausgestopfte Tiere, Gesteinsproben, Lebensmittel, ethnografische und künstlerische Gegenstände aus dem Kongo sowie in Belgien hergestellte Kunstobjekte bestaunen. Im Park wurde ein afrikanisches Dorf eingerichtet, in dem tagsüber Kongolese lebten. Sieben von ihnen verloren dort ihr Leben“⁵. Auch ohne Völkerschau und trotz überarbeiteter Ausstellung überwältigt das heutige Museum als unfreiwilliges Mahnmal kolonialer Ausbeutung. In Verbindung mit dem imposanten Gebäude verweist noch das unscheinbarste Exponat auf die Anhäufung materiellen Reichtums und die dafür nötige Gewalt, die die einstige Kolonialmacht Belgien in Afrika ausübte. Eine zentrale Rolle wird dabei der Verstümmelung Schwarzer Körper, genauer dem Abhacken von Händen zum Zweck der Arbeitsdisziplinierung für die Kautschukgewinnung zugeschrieben: Praktiken des Behindert-Machens, die durch Fotokampagnen der Congo Reform Association in das visuelle Gedächtnis europäischer Kolonialverbrechen eingegangen (Sliwinski, 2006; Roes, 2010) und auch der Disability History nicht verborgen geblieben sind (Verstraete, Verhaegen & Depaepe, 2017). Wie schon in Engelens Lagerräumen fehlt mir in dem Museum die Zeit für eine eingehende Betrachtung all der Objekte. Doch schon das erste Bild, Teil eines neu errichteten Ausstellungsteils zum sensiblen Thema Provenienz und Restitution, erregt meine Aufmerksamkeit.



Abb. 3: Steve Bandoma (Congolese, 1981, lives and works in Kinshasa). *Corvée (Karwei/Chore)*. From the 'Lost Tribe series'. 2020. Ink on paper. 2022.5.1. © S. Bandoma for the artwork; photo © RMCA. Reproduced by kind permission of the AfricaMuseum.

Auf dem Bild von Steve Bandoma ist ein zweirädriger Wagen voll afrikanischer Masken zu sehen, gestützt und angetrieben durch zwei Schwarze menschliche Arme. Sie gehören zu einer größeren, den vorderen Teil des Wagens zierenden Maske, deren duldsamer Gesichtsausdruck dem von Prechners *Stelzfuß* ähnelt. Die Arme wirken organisch mit dem Wagen verbunden – eine hybride Figur im Vierfüßerstand mit Rädern statt Beinen und Maske statt Kopf, auf dem Rücken ehemals geraubte Kulturgüter transportierend. Handbikes, Rollstühle, abgetrennte und dislozierte Körperteile oder zerstückelte Körper als Trope (vgl. Siebers, 2009, S. 90; Poore, 2007, S. 19–20) kommen mir in den Sinn – meine intensive Beschäftigung mit Prechners *Stelzfuß* und der Sammlung Hans Würtz, verstärkt durch meine eigene Körperbehinderung, mein Weißsein und das Wissen um die ‚Kongogräuel‘, befördern einen Blick auf Bandomas Gemälde, der nach ikonografischen Zeichen oder Ästhetiken von Behinderung sucht. Um ein ähnliches Beispiel zu geben: Zu meiner anfänglichen Überraschung enthält die Sammlung Hans Würtz neben den erwartbaren Bildern von Grosz, in denen bettelnde Kriegsinvaliden neben weiblichen Prostituierten positioniert sind, auch ein Foto des Gemäldes *Der Lustmörder* von Dix, das einen sogenannten Psychopathen mit einem Messer und den Leichenteilen einer Frau zeigt⁶. Carol Poore hat auf die Gemeinsamkeit solcher Motive aufmerksam gemacht: Indem Künstler*innen der Weimarer Republik Behinderung als maskulin genderten – d.h. primär behinderte männliche Personen dargestellt wurden – verknüpften sie häufig die Figuren des behinderten Veteranen und der missgestalteten, syphilitischen Prostituierten als Opfer des Krieges und Großstadtlebens der Nachkriegszeit. Ihre formale Entsprechung fänden diese Darstellungen verstümmelter Körper behinderter Veteranen in den zerstückelten Frauenkörpern der ‚Lustmord‘-Gemälde um 1918 (Poore, 2009, S. 19–20). In Kenntnis solch einer kunstgeschichtlichen Perspektive ergibt es also Sinn, das Bild von Dix in der Sammlung Hans Würtz zu finden. Womöglich neige ich daher zur Überinterpretation und vermag in Bandomas Bild weniger einen symbolisch aufgeladenen Restitutionsprozess zu erkennen, wie es der Künstler offenbar intendierte, sondern deute stattdessen Verweise auf Behinderung und die belgische Verstümmelungspraxis afrikanischer Menschen hinein⁷.

Diese assoziative Gegenüberstellung von Prechners *Stelzfuß* und Bandomas *Corvée* soll für einige der Besonderheiten westlicher Blickregime sensibilisieren, die visuellen und plastischen Darstellungen, die

Menschen mit Behinderungen zeigen, eine ähnlich randständige und problematische Rolle zuweisen wie solchen, die Schwarze Menschen oder *People of Color* zeigen; dazu gehören auch die entsprechenden Sammlungs- und Ausstellungspraktiken. Dass es sich dabei um mehr als bloße Formen der Repräsentation handelt, zeigen die Bemühungen innerhalb der Disability Studies um eine Überwindung westlicher Vorannahmen bei der Konzeptionalisierung von Behinderung. So argumentiert etwa Helen Meekosha, dass eine sinnhafte Trennung zwischen rassialisierten und behinderten Subjekten (bzw. Subalternen) im Prozess der Kolonisation nicht möglich sei (2011, S. 673). Wie verhält es sich vor solch einem Hintergrund mit der Darstellung Schwarzer Menschen oder *People of Color* in der Sammlung Hans Würz? Ehe ich dieser Frage weiter nachgehe, stelle ich kurz den Sammler und seine Sammlung vor.

2. Sammler und Sammlung

Hans Würz (1875–1958) war ein nichtbehinderter, weißer Volksschullehrer, der in der Weimarer Republik zu einem einflussreichen Pädagogen für körperbehinderte Menschen wurde und den ich – mit aller gebotenen Vorsicht – als einen eher fortschrittlichen Professionellen seiner Zeit bezeichnen würde. Von 1911 bis 1933, als das NS-Regime ihn aus seiner Position entfernen ließ, arbeitete Würz zunächst an der ‚Berlin-Brandenburgischen Krüppel-Heil- und Erziehungsanstalt‘. Später wurde er pädagogischer Leiter ihrer Nachfolgeeinrichtung, des 1914 gegründeten Oskar-Helene-Heims (OHH) in Berlin, einer orthopädischen Heil- und Erziehungsanstalt für körperbehinderte Kinder und Jugendliche, der für damalige Verhältnisse ein international modellhafter Charakter zugesprochen wird (Osten, 2004). Gemeinsam mit dem ärztlichen Leiter Konrad Biesalski nahm Würz Einfluss auf das europaweit erste ‚Krüppelfürsorgegesetz‘ in Preußen, das unter anderem die zwangsweise Heimunterbringung körperbehinderter Kinder und Jugendlicher rechtlich ermöglichte (Fuchs, 2001, S. 61; Musenberg, 2014, 187). Bei aller Kritik an Würz wird in der Fachliteratur jedoch positiv hervorgehoben, dass er unterschiedliche reformpädagogische Ansätze erfolgreich miteinander verknüpft habe und unter den Patient*innen außerordentlich beliebt gewesen sei (Museenberg, 2002, S. 217–225 u. 241; 2014, S. 188; Osten, 2006, S. 155).

Kritisiert werden vor allem seine ‚Krüppelpsychologie‘, die körperbehinderten Menschen negative Charaktereigenschaften zuschrieb und in den Vordergrund rückte, seine die Ausgrenzung schwerstbehinderter Menschen befördernde Überbetonung der Arbeitsfähigkeit sowie besagtes Eintreten für die zwangsweise Heimunterbringung und schulische Segregation – eine Kritik, die bereits von der ersten deutschen Behindertenbewegung (1919–1931) artikuliert worden war (Fuchs, 2001, S. 90–95; Fuchs, 2023; Museenberg, 2002, S. 283–300; Osten, 2006, 171–172). Ein Streitpunkt in der Bewertung von Würz ist die Frage, ob er für körperbehinderte Menschen eine Art Sonderanthropologie entwarf und sie von Nichtbehinderten ontologisch unterschied oder ob er in ihnen doch nur allgemeingültiges menschliches Schicksal in besonders akzentuierter Form sah (Museenberg, 2002, S. 192–211; Fuchs, 2023, S. 5). Zu erwähnen ist noch, dass Würz aufgrund seiner exponierten Rolle auch vergleichsweise früh kritischen Eingang in die Disability History gefunden hat (Poore, 1984, 2006 & 2007). Neben diesem widersprüchlichen Erbe seines Wirkens als Pädagoge war Würz ein leidenschaftlicher Sammler, der mehrere tausend Abbildungen und Statuetten anhäufte, die Menschen mit Behinderungen oder Figuren, in denen er solche zu erkennen glaubte, zeigen (Museenberg, 2002, S. 263–281). Der erhalten gebliebene Teil dieser Sammlung – etwas mehr als 3.300 Objekte – verteilt sich heute in Folge von Würz‘ temporärer Emigration in die Tschechoslowakei 1934 über drei Institutionen in Prag und Berlin (vgl. Museenberg, 2014)⁸.

Da ich mich im Folgenden mit Darstellungen von Schwarzen Menschen und *People of Color* in der Sammlung befasse, einem Thema, das vergleichsweise wenige Sammlungsobjekte umfasst, möchte ich zumindest noch einen kleinen Einblick geben, wie es sich in der Sammlung mit anderen marginalisierten Gruppen und der Repräsentation von Behinderung verhält. Der überwiegende Sammlungsteil spiegelt den zeitgenössischen nichtbehinderten Blick auf Menschen mit Behinderungen wider. Dennoch finden sich auch einige Objekte, die von der ersten Behindertenbewegung der Weimarer Republik und ihren Kontakten zu Vertretern der Behindertenpädagogik zeugen, darunter eine handschriftliche Mitteilung, die der in Auschwitz ermordete österreichisch-jüdische Behindertenaktivist Siegfried Braun (1893–1944) an Würz geschrieben hat (Schönwiese & Wegscheider, 2021, S. 1017; Fuchs, 2001, S. 77). Braun muss dieser Mitteilung einen Brief für

den deutschen Behindertenaktivisten Friedrich Malikowski beigefügt haben, da er Würtz um die Weitergabe des Briefes an Malikowski bat (zu Malikowski siehe u.a. Fuchs, 2001, S. 75). Würtz hat auch diese Mitteilung, in einem Passepartout gerahmt, seiner Sammlung zugefügt.

Für Würtz galt ‚Hässlichkeit‘ im Sinne äußerer Entstellung als eine Kategorie von Behinderung; entsprechend diesem Verständnis finden sich in der Sammlung auch antisemitische Karikaturen von Juden. Darstellungen von weißen Männern machen den größten Teil der Sammlung aus, während Frauen und Kinder unterrepräsentiert sind. Aufgrund von Würtz‘ beruflicher Beschäftigung finden sich in der Sammlung nur sehr wenige Werke, die sich als Repräsentationen geistiger Behinderung interpretieren lassen, und fehlende Gliedmaßen zählen zu der am häufigsten abgebildeten Form körperlicher Beeinträchtigung. Das ‚Material‘ dieser eigenwilligen Sammlung, so Würtz in seinem katalogartigen, den erhaltenen Sammlungsteil allerdings auch nur unvollständig abbildenden Buch *Zerbrecht die Krücken*, „kann auch auf mannigfache Weise ausgewertet werden. Jeder wird aus dem gesammelten Stoff neue Indizien für seine besondere Zielsetzung schöpfen“ (1932, S. 8). An diese Prämissen möchte ich mich im Folgenden halten.

3. Schwarzer Diener, weißer ‚Bettelkrüppel‘

Die Sammlung enthält ein Passepartout, das den Museumsdruck eines Kupferstichs rahmt, der nach dem Gemälde *Der reiche Prasser* des österreichischen Künstlers Josef Danhauser von 1836 aus der Biedermeierzeit angefertigt wurde (Grabner, 2011, S. 62)⁹. Würtz listet es in *Zerbrecht die Krücken* unter der Kategorie ‚Krüppeldarstellungen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts‘ (1932, 151).

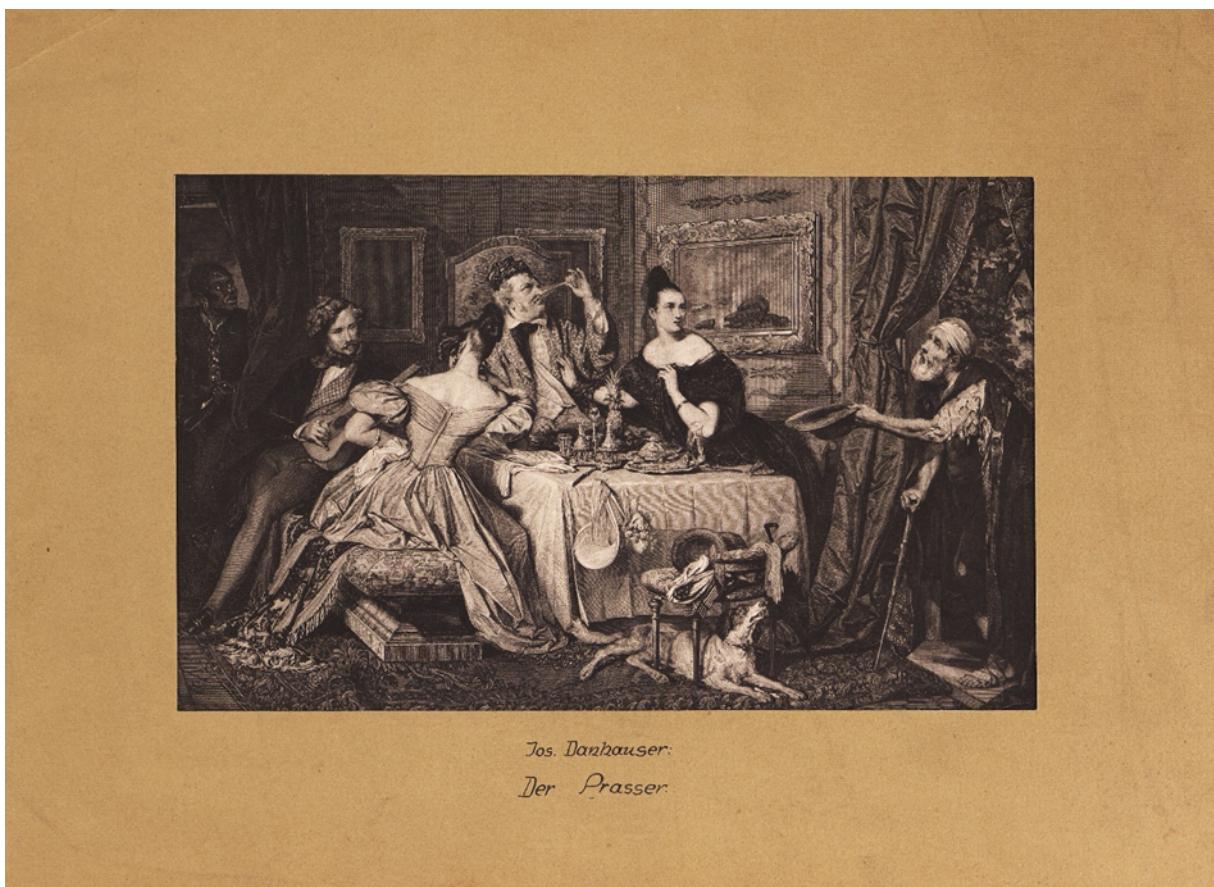


Abb. 4: Sammlungsstück mit dem Druck eines Kupferstichs nach Josef Danhausers Gemälde *Der reiche Prasser* (1836). Aus dem Bestand der medizinischen Nationalbibliothek in Prag. Das farbige Original kann unter folgendem Link eingesehen werden: <https://sammlung.be>.

Das Motiv ist inspiriert vom ersten Teil des biblischen Gleichnisses vom reichen Mann und dem armen Lazarus. Zu sehen ist die titelgebende Person als ein Mann mittleren Alters, der zusammen mit zwei Frauen und einem Musiker in einem vornehm eingerichteten Zimmer an einem Tisch sitzt und isst und trinkt. Auf dem Boden vor dem Tisch liegt ein Hund. Diese Gruppe ist im Bild mittig platziert. Rechts von ihr steht auf der Schwelle eines nach außen führenden Durchgangs ein alter Bettler und bittet die Gruppe mit einem Hut um Almosen. Seine Behinderung ist durch das Aufstützen auf einen Gehstock, die leicht gekrümmte Körperhaltung sowie zwei Wundverbände um Kopf und Fuß visualisiert; in einer früheren Kompositionstudie hatte ihn Danhauser sogar mit Achselrücken statt Gehstock ausstaffiert und damit als noch stärker beeinträchtigten Menschen stilisiert (Grabner, 2011, S. 63). Dieses fünfköpfige Figurenensemble besteht ausschließlich aus Weißen. Von der Betrachter*innenseite aus ganz links im Hintergrund ist in einem ins Hausinnere führenden Durchgang ein Schwarzer Diener zu sehen, der scheinbar gerade das Zimmer betreten will, um eine neue Flasche zu bringen. Der Bildrand ist hier noch stärker beschnitten als am gegenüberliegenden Rand, wo sich der Bettler befindet; somit ist der Schwarze Diener diejenige Figur, die den geringsten Bildraum einnimmt. Sein auf den Bettler gerichteter Blick und Gesichtsausdruck wirken, als überrasche ihn die Anwesenheit des Bettlers und ließe ihn innehalten.

Afrikaner*innen, meist versklavt nach Europa gebracht, dienten an europäischen Höfen als exotische Figuren. Dementsprechend ist der Schwarze Diener eine häufig anzutreffende Figur in der europäischen Malerei¹⁰. Das Besondere an diesem Gemälde ist nun, dass es der Außenseiterfigur des Schwarzen Dieners innerhalb eines weißen, aristokratischen Settings mit dem weißen ‚Bettelkrüppel‘ eine ebenso ikonische Figur westlicher Kunstgeschichte gegenüberstellt. Der Prasser und seine Tischgesellschaft verweisen auf die politisch-ökonomische Struktur des europäischen Feudalismus und imperialen Handelskapitalismus, in der diese zwei randständigen Figuren in dem ihnen gesellschaftlich zugewiesenen, untergeordneten Platz innerhalb des österreichischen Reiches erscheinen. Es ist verlockend, sich die beiden als Brüder im Geiste vorzustellen, und wahrscheinlich lag dies sogar in der Absicht des Künstlers: Ein zwei Jahre später gemaltes Folgebild Danhausers zeigt den Prasser als mittlerweile verarmten Menschen, der bei einer klösterlichen Armspeisung seinem ehemaligen Diener und dem Bettler gegenübersteht, wobei der Diener seinen Arm um die Schultern des Bettlers gelegt hat (Grabner, 2011, S. 61–62). Auch eine persönliche Beobachtung, die der weiße, US-amerikanische Kulturanthropologe Robert Murphy in der Pathografie *The Body Silent* über seine zur Tetraplegie (und schließlich zum Tod) führende Tumorerkrankung festgehalten hat, würde diese Interpretation stützen: Murphy beschreibt darin, wie ihn (nichtbehinderte) Schwarze Menschen, die ihn zuvor ignoriert hätten, mit zunehmender Sichtbarkeit seiner Behinderung freundlich zu grüßen begannen. Er erklärt es sich damit, dass er in ihren Augen nun ein weißer Mann sei, dessen schwindender sozialer Status sich dem ihren annäherte (Murphy, 2001, S. 127).

Doch was wäre, wenn wir Danhausers Gemälde mithilfe von Strömungen der Disability Studies betrachten, die nicht nur von weißer Erfahrung, sondern zugleich von postkolonialen Ansätzen geprägt sind? Das Gemälde würde dann an eine Debatte erinnern, die sich um einen Abschnitt aus dem Buch *Schwarze Haut, weiße Masken* dreht, das der nichtbehinderte, Schwarze Aktivist und Psychiater aus Martinique, Frantz Fanon, 1952 geschrieben hat. Fanon empört sich darin über die Schlussszene des US-amerikanischen Spielfilms *Home of the Brave*¹¹. In dieser Szene fordert ein weißer Kriegsinvaliden seinen nichtbehinderten, Schwarzen Kameraden dazu auf, sich mit seinem Schwarzsein (beziehungsweise dem ihm deswegen entgegenschlagenden Rassismus) abzufinden, so wie er selbst es mit seinem kriegsverstümmelten Körper getan habe. In der deutschen Übersetzung von 1980 empört sich Fanon darüber wie folgt: „Der Versehrte [l'estropié, S.P.] aus dem Pazifikkrieg sagt zu meinem Bruder: ‚Finde dich mit deiner Hautfarbe ab, so wie ich mich mit meinem Stumpf abfinde, wir sind alle beide Unfallgeschädigte.‘ Doch mit all meinem Sein lehne ich diese Amputation ab. Ich fühle, dass ich eine Seele habe, die ebenso weit ist wie die Welt, eine Seele, so tief wie der tiefste Fluss, meine Brust hat unendliche Ausdehnungskraft. Ich bin Gabe, und man rät mir die Demut des Kranken [l'infirme, S.P.]“ (Fanon, 2016, S. 121)¹². Fanon, so Rosemarie Garland-Thomson (2009, S. 42), würde damit also ernsthaft nahelegen, dass (nichtbehinderte) Schwarze Menschen keine gesellschaftliche Marginalisierung ‚verdienten‘, behinderte Menschen hingegen schon.

Alia Al-Saji (2023) erkennt mit Ron Amundson (2010, S. 172) an, dass der Eindruck, Fanon äußere sich hier behindertenfeindlich, nicht völlig von der Hand zu weisen ist. Zugleich sieht sie in Interpretationen wie der

Garland-Thomsons jedoch eine simplifizierte, um nicht zu sagen weiße, Lesart Fanons. In Erweiterung von Jasbir Puar (2017) Unterscheidung zwischen *disability* und *debility* hin zu einer *debilitating colonial duration* hebt sie auf Fanons (mehrfache) Verwendung des Begriffs der Amputation ab, worin sie im Anschluss an Sami Schalk (2017, S. 141) keine *ableist metaphor*, sondern eine *disability metaphor* sieht¹³. Mit der metaphorischen Verweigerung einer Amputation, so Al-Saji, drücke Fanon seinen Widerstand dagegen aus, präkoloniale Vergangenheiten sowie die Möglichkeit alternativer Geschichtsverläufe jenseits des Kolonialismus auszublenden. Damit würden auch die positiven Implikationen aufgegeben, die sich für Schwarze Menschen für die Gegenwart ergäben (Al-Saji, 2023, S. 284), wie z.B. die Einsicht, dass die Geschichte auch anders hätte verlaufen können, anti-Schwarzer Rassismus die Folge spezifischer kulturhistorischer Ereignisse und Konjunkturen ist und eben keine naturgegebene oder unveränderbare Selbstverständlichkeit, die zu akzeptieren ist. Al-Saji insistiert daher darauf, dass die materiellen Machtstrukturen westlicher Kolonialherrschaft für Schwarze und indigene Menschen sowie *People of Color* zu anhaltend rassialisierend-schwächenden (*racializing debilitation*, Al-Saji, 2023, S. 279) Bedingungen geführt hätten.

Wiederum mit Bezug auf Puar und im Sinne einer Kritik am Eurozentrismus der Disability Studies stellt Al-Saji diesen Bedingungen den Zugang zu „Behinderung“ als Identität und Recht für weiße, westliche Mittelklasse-Subjekte gegenüber: Die Schwächung durch imperiale Kriege, koloniale Ausbeutung, Umweltverschmutzung und ausbeuterische Arbeitspraktiken im globalen Süden liefere die materielle Unterstützung (sie spricht hier von Prothesen) – medizinisch, technologisch, infrastrukturell und durch Pflegearbeit – die es erlaube, Behinderung im globalen Norden auch als eine positive Möglichkeit statt nur als Verletzung und Mangel zu begreifen (Al-Saji, 2023, S. 290–291). Selbstverständlich lässt sich diese Argumentation nicht einfach auf die Lebensrealitäten weißer körperbehinderter Bettler im Europa des 19. Jahrhunderts übertragen, und Al-Saji zeichnet mitunter ein verkürztes Bild von Behinderung. Dennoch verkompliziert ihre phänomenologische Reflexion über Fanon die oben beschriebene, Diener und Bettler als schlichte Leidensgenossen imaginierende Interpretation von Danhausers Gemälde erheblich: Wie später Fanon und entgegen von Danhausers mutmaßlicher Intention einer Verbrüderung, wie es sein oben beschriebenes Folgebild nahelegt, könnte sich der Schwarze Diener aus guten Gründen dagegen verwahren, in der weißen rassistischen Imagination mit Behinderung assoziiert zu werden.

4. Die Entertainer

Unter der Kategorie ‚Krüppeldarstellungen in der bildenden Kunst der Gegenwart‘ findet sich in Zerbrecht die Krücken das Bild *Don Pedro de Taos* gelistet (Würtz, 1932, S. 167). Gemalt wurde es in den frühen 1920er Jahren von dem weißen, US-amerikanischen Künstler Walter Ufer.

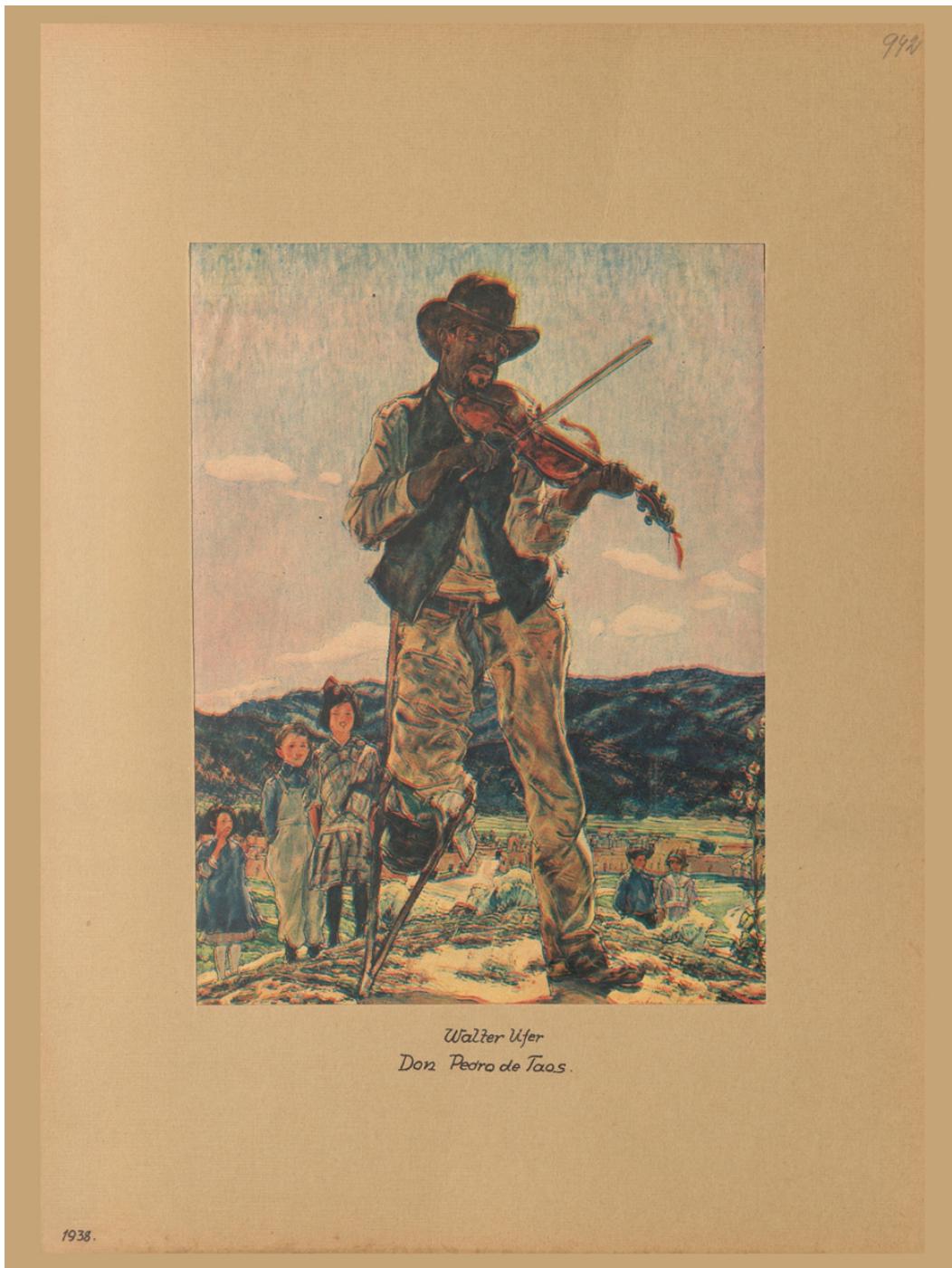


Abb. 5: Sammlungsstück mit einem Druck des Ölbildes *Don Pedro de Taos* von Walter Ufer (ca. 1920). Aus dem Bestand der Medizinischen Nationalbibliothek in Prag.

Es zeigt einen mit Hut, Hemd, Weste und Hose gekleideten Mann of Color mittleren Alters, der Geige spielt und dessen rechtes Bein unterhalb des Knies amputiert ist. Gestützt wird es durch eine improvisierte Holzprothese. Der Mann steht prominent im Vordergrund und wird von einer Gruppe von Kindern vor dem

Hintergrund einer ländlichen Landschaft und eines Dorfes beobachtet. Zwei Teenager, ein Junge und ein Mädchen, stehen ebenfalls in der Nähe, sind aber mehr mit sich beschäftigt. Die Bildunterschrift der unbekannten Zeitschrift, der Würtz die Abbildung entnommen hat, interpretiert das Gemälde als neumexikanische Entsprechung des Rattenfängers von Hameln, was hinsichtlich der Darstellung eines körperbehinderten und rassifizierten Mannes, der von überwiegend weiß wirkenden Kindern und Jugendlichen umgeben ist, Raum für negative Assoziationen lässt. Andererseits ist der Rattenfänger nur eine mögliche Interpretation, von der ich nicht sagen kann, ob der Maler jemals Anlass zu ihrer Bestätigung gegeben hat. Ufer war Mitglied der *Tao Society of Artists*, die sich mit ihrer künstlerischen Arbeit für die indigene Bevölkerung von New Mexico einsetzte und der Kunsthistoriker John Ott eine „milde Form von Primitivismus“ und kulturelle Aneignung attestiert (2009, S. 87). Anders als in dem hier diskutierten Bild, das keinen klaren Aufschluss über die Ethnizität des Mannes gibt, wurde die *Tao Society* durch tendenziell romantisierende Darstellungen von Native Americans bekannt. Auf mich zumindest wirkt die Darstellung des Musikers, als habe Ufer ihn sehr respektvoll und realistisch porträtieren wollen. Ein zeitgenössischer Autor berichtet zudem von Kindern, die den Malern neugierig bei ihrer Arbeit zugeschaut hätten (Dunton, 1922, S. 247). Es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass dieser körperbehinderte, von Ufer in mindestens einem weiteren Bild verewigte Mann tatsächlich existierte.

Dass Würtz bei der Suche nach Sammlungsstücken über den Atlantik schaute, bezeugt auch der Name Clayton Bates. In *Zerbrecht die Krücken* taucht er gleich zweimal auf: einmal unter der Kategorie „Schaukrüppel und Krüppel-Virtuosen“, ein anderes Mal unter „Verzeichnis bekannter Krüppel und Entstellter nach Völkern geordnet“ beziehungsweise der nationalen Unterkategorie „Amerika“ (Würtz, 1932, S. 95 u. 98). Auf der Ebene konkreter Sammlungsobjekte entsprechen diese Einträge drei Passepartouts, in denen Würtz jeweils ein Pressefoto gerahmt hat, von denen ich hier nur eines zeigen kann.

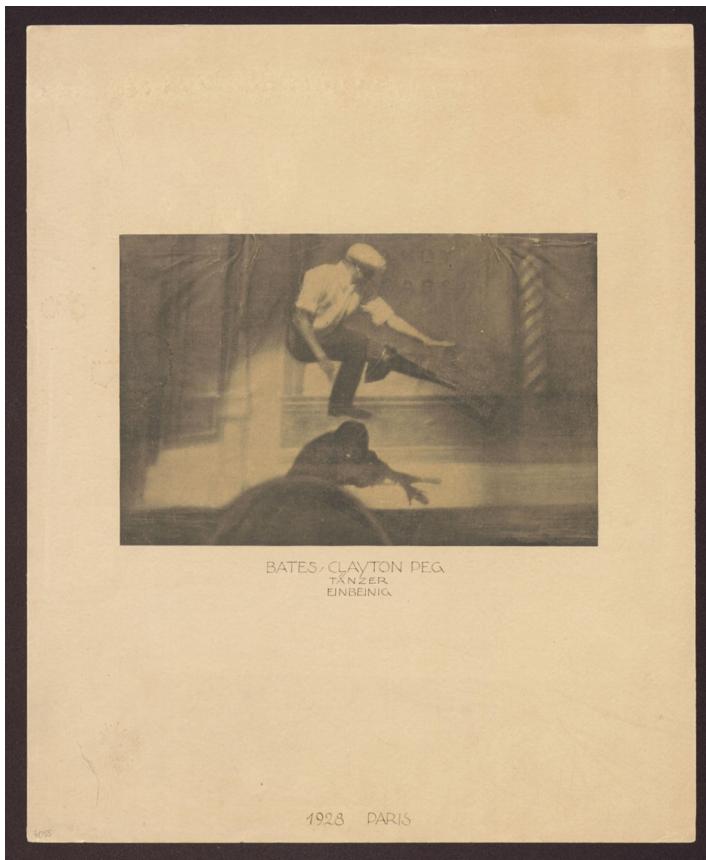


Abb. 6: Aus dem Bestand des Heilpädagogischen Archivs der Humboldt-Universität zu Berlin (© Estate of André Kertész / courtesy Stephen Bulger Gallery).

Die kunstvoll anmutenden Fotos wurden von dem berühmten ungarisch-jüdischen Fotografen André Kertész aufgenommen, der in Folge einer Kriegsverletzung selbst eine Zeitlang körperlich beeinträchtigt war, sie müssen Teil einer deutschen Zeitungsreportage über Bates' Auftritt in Paris 1928 gewesen sein. Clayton „Peg Leg“ Bates (1907–1998) stammte aus South Carolina und wurde als einbeiniger Steptänzer mit Holzbein berühmt. In den USA ist er sowohl unter Schwarzen Kulturschaffenden als auch Vertreter*innen der Disability Studies eine bekannte Figur. Neben der Tatsache, dass es sich bei ihm um einen der wenigen Schwarzen Menschen handelt, die in der Sammlung abgebildet sind, ist Bates deswegen interessant, weil Würz ihn als behinderten Unterhaltungskünstler klassifizierte, ohne darüber zu informieren, dass Bates seinen linken Unterschenkel als zwölfjähriges Kind durch einen Arbeitsunfall in einer Baumwollfabrik verlor – wohl auch deswegen, weil die Gesundheitsversorgung für Schwarze Menschen in diesem Teil der USA ungenügend war. Hier ließe sich wieder Al-Sajis Argument der *debilitating conditions* anführen, doch geht es mir um etwas anderes: Würz wusste natürlich um die Rolle industrieller Arbeit als häufige Ursache von Beeinträchtigung (Musenberg, 2002, S. 303–304; Fuchs, 2001, S. 25). Zugleich trieb ihn die Idee um, behinderte Menschen sollten der Gesellschaft nicht zur Last fallen, sondern durch orthopädische Behandlung und erzieherische Maßnahmen zu arbeitenden Steuerzahler*innen gemacht werden (Musenberg, 2002, S. 234 & 289). Menschen, deren Beeinträchtigungen Folge von Arbeitsunfällen sind, stellen in solch einer Logik eine Aporie dar. In der Sammlung schlägt sich dieser Widerspruch in der weitestgehenden Abwesenheit von Bildern nieder, die Behinderung als Folge von Arbeitsunfällen thematisieren. Bates repräsentiert solch eine Beeinträchtigungsform, doch bleibt es im Kontext der Sammlung verborgen; sichtbar wird es nur durch die Kenntnis seiner Biografie. Ein weiterer hervorzuhebender Aspekt, der sowohl für Bates als auch für Don Pedro de Taos gilt, ist die rassistische Konnotation, die es hat, Schwarze Menschen und *People of Color* bevorzugt in der Funktion als Unterhaltungskünstler*innen zu präsentieren. Es verbindet sie mit der historischen Praktik, Menschen mit Behinderungen – oder „ungewöhnlichen“ Körpern, die zugleich rassifiziert sind – als Freaks darzustellen.

5. Schluss

Die vorgestellten Objekte und die hier nur skizzenhaft mögliche Herausarbeitung der mit ihnen verbundenen Geschichten und diskursiven Narrative haben gezeigt, dass die Sammlung Hans Würz trotz ihrer eurozentristischen Ausrichtung und der relativ geringen Anzahl an entsprechenden Sammlungsstücken auch Objekte enthält, an denen sich aktuelle Debatten um Behinderung und Rassismus historisch vertiefen lassen. Mein eingangs beschriebener Belgienaufenthalt und die Parallelisierung zweier divergent erscheinender Kunstwerke aus unterschiedlichen Sammlungskontexten, von denen nur eines im direkten Bezug zur Sammlung Hans Würz steht, sollte für die materielle Seite europäischer Sammelpraktiken, europäisch-afrikanische Kolonialverflechtungen und einige der Besonderheiten bei der Darstellung von Menschen mit Behinderungen und Schwarzen Menschen in westlichen Kontexten sensibilisieren. Zu betonen sind dabei nicht zuletzt die assoziativen Möglichkeiten, die sich aus der Gegenüberstellung von Lotte Prechners *Stelzfuß* und Steve Bandomas *Corvée* vor dem Hintergrund ihres jeweiligen Fund- bzw. Ausstellungsortes ergeben.

Die anschließend diskutierten Beispiele reichen von europäischer Malerei des Biedermeier am Beispiel Josef Danhausers über sozialkritische, dem Primitivismus nahestehende Malerei des US-Amerikaners Walter Ufer zu einer Fotografie des Steptänzers Clayton Bates, die von André Kertész, einer stilbildenden Figur der künstlerischen Fotografie, aufgenommen wurde. Die Motivik des ersten Beispiels aus dem Biedermeier ermöglichte, die Relevanz einer vor allem in den anglophonen Disability Studies geführten Diskussion um Schriften Frantz Fanons auch für den deutschsprachigen Kontext deutlich zu machen. Für eine kritische Kulturgeschichte von Behinderung ist das von Bedeutung, da insbesondere im deutschen Kontext die Gefahr besteht, aus einer disziplinären Logik heraus, die der dem Gegenstand innewohnenden Nähe zur Medizingeschichte und historischen Bildungsforschung geschuldet ist, Behinderung primär als ein historisch weißes Phänomen zu rekonstruieren. Die Sammlung Hans Würz mit ihrer Vielfalt kann hier als Korrektiv wirken. Die beiden letzteren Beispiele verweisen wiederum auf die stereotype und diskriminierende Praxis, Schwarze Menschen und *People of Color* wie eben auch Menschen mit Behinderungen bevorzugt in der Rolle von Unterhaltungskünstler*innen darzustellen. Bates ist hier besonders interessant, weil sich seine

Beeinträchtigung ebenso gut zur Veranschaulichung von Arbeitsunfällen eignen würde – eine nicht nur aus damaliger Sicht bedeutsame Ursache von Behinderung, der Würtz in seiner Sammlung womöglich auch deswegen so wenig Aufmerksamkeit schenkte, weil es seinem Ideal der Arbeitsfähigkeit zuwiderlief.

Abwesend ist in der Sammlung auch eine andere Form zeitgenössischer Kunst. Ich denke hier an Werke wie das Gemälde *Blind Beggars* (1938) des Schwarzen US-amerikanischen Künstlers Jacob Lawrence, das das Cover von Rosemarie Garland-Thomsons Buch *Staring* schmückt. Darauf ist ein älteres blindes und Schwarzes Bettlerpaar zu sehen, das eine Straße im New Yorker Stadtteil Harlem entlanggeht, umringt von unbeschwerten Schwarzen Kindern. Während einige der hier vorgestellten Objekte davon zeugen, dass Würtz ein Auge für sozialkritische und progressive Künstler*innen aus Deutschland wie Lotte Prechner hatte und zugleich ähnliche Entwicklungen in den USA wahrnahm, wie die Bilder von Ufer und Bates zeigen, enthält seine Sammlung keine Werke von Schwarzen Künstler*innen, die Schwarze Menschen oder People of Color mit Behinderungen zeigen. Ein naheliegender Grund dafür dürfte sein, dass diese emanzipatorische Strömung der westlichen Kunstgeschichte zu der Zeit, als Würtz seiner Sammelleidenschaft frönte, gerade erst im Entstehen war, und er vermutlich schon um 1933 mit dem Sammeln aufgehört hatte. Damit erweist sich die Sammlung Hans Würtz auch hinsichtlich der Leerstellen, die ihre Analyse aus heutiger Sicht unweigerlich hervorbringen muss, als ein reicher Fundus, um historischen Repräsentationen von Behinderung und ihren Intersektionen nachzuspüren.

Anmerkungen

1 Eine englische Version dieses Artikels soll in der kommenden Anthologie von Manon S. Parry & Leni Van Goidsenhoven (eds.), *Disability Heritage: Participatory and Transformative Engagement. Key Issues in Heritage Studies*, Routledge erscheinen.

2 Prechner kreierte die Originalskulptur aus Eichenholz und fertigte mehrere Reproduktionen aus Bronze. Siehe Nachlass von Walter Bombe im Historischen Archiv der Stadt Köln, Bestand 1158 A 146, Durchschlag eines Schreibens von Bombe an Hans Würtz, 5. Dezember 1931. Der Kunsthistoriker Bombe war seit den 1920er Jahren Prechners Lebensgefährte.

3 Siehe <https://www.belgiansculptures.be/product/lotte-prechner/> (12.04.2025).

4 Siehe dazu den Eintrag zu Lotte Prechner in der von Luise F. Pusch verantworteten Internet-Datenbank FemBio, <https://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/lotte-b.-prechner/> (18.02.2025). Der Eintrag setzt sich kritisch mit der 1966 in der BRD erschienenen Prechner-Biografie von Werner Doede auseinander, die Prechner jedes politische Motiv abgesprochen habe. Die namentlich nicht gekennzeichnete Autor*in des Eintrags bei FemBio sieht diese Einschätzung u.a. „dem damaligen sog. Kalten Krieg geschuldet: Doedes Entintellektualisierungs-Versuch schien Prechner vor jedem Vorwurf der ideologischen Nähe zum sog. „Sozialistischen Realismus“ Osteuropas zu schützen.“

5 <https://www.africamuseum.be/de/discover/history> (18.02.2025).

6 Das Bild von Otto Dix kann z.B. in der Datenbank „Bildindex der Kunst und Architektur“ eingesehen werden: <http://id.bildindex.de/thing/0001520020> (18.02.2025).

7 Siehe das Interview mit Steve Bandoma in dem Pressedossier zur Ausstellung auf S. 8, https://press.africamuseum.be/sites/default/files/media/ReThinking%20Collections/Foto's%2C/Persdossier/Persdossier_ExpoReThinkingCollections_2024_EN_WEB.pdf (18.02.2025).

8 Dabei handelt es sich um das Jedlička-Institut für junge Menschen mit Körperbehinderungen und das Museum der Medizinischen Nationalbibliothek, beide in Prag, sowie das Heilpädagogische Archiv der Humboldt-Universität zu Berlin.

9 Das farbige Originalgemälde kann unter folgendem Link eingesehen werden: <https://sammlung.belvedere.at/objects/7887/der-reiche-prasser> (18.02.2025).

10 Die Sammlung Hans Würtz enthält mit dem Portrait Wilhelmine und ihr Bruder Friedrich (ca. 1715) von Antoine Pesne noch ein weiteres Bild mit einem Schwarzen Diener (Friedrich II. galt für Würtz als „Wuchskrüppel“).

11 Home of the Brave, USA 1949, Regie: Mark Robson.

12 Die englische Übersetzung von 1967 ist mit „The crippled veteran...“ am Anfang des zitierten Abschnitts und „...the humility of the cripple“ am Ende deutlich direkter als die deutsche (Fanon, 1986, S. 140).

13 Für Schalk sind ableist metaphors umgangssprachliche Phrasen, die auf Behinderung als inhärent negativen Seinszustand rekurrieren, wie z.B. „auf taube Ohren stoßen“; weiter nennt sie Unterdrückungsanalogien wie „Schwarz zu sein ist wie behindert zu sein“ oder „Die Ehe ist eine Form der Sklaverei“. Disability metaphors jedoch seien in der Regel umfangreicher und zentraler für die Bedeutung eines Textes. Sie versucht zu verstehen, wie solche metaphorischen Darstellungen von Behinderung etwas anderes als Behinderung symbolisieren können, während sie dennoch von Behinderung handeln (140–141) – hier knüpft Al-Sajis Interpretation von Fanon an (siehe auch Titchkovsky, 2015, S. 11–16).

Literatur

Al-Saji, A. (2023). A Debilitating Colonial Duration: Reconfiguring Fanon. *Research in Phenomenology*, 53, 279–307. <https://doi.org/10.1163/15691640-12341529>

Amundson, R. (2010). Disability Rights: Do We Really Mean It? In D.C. Ralston & J. Ho (Hrsg.), *Philosophical Reflections on Disability, Philosophy and Medicine* 104 (S. 169–182). Springer. https://doi.org/10.1007/978-90-481-2477-0_10

Benjamin, W. (2012). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Suhrkamp. (Originalwerk veröffentlicht 1936)

Dunton, W. H. (1922). *The Painters of Tao. The American Magazine of Art* 13(8), 247–252.

Fanon, F. (1986). *Black Skin, White Masks* (CH. L. Markmann, Transl.). Pluto Press. (Originalwerk veröffentlicht 1952)

Fanon, F. (2016). *Schwarze Haut, Weiße Masken* (E. Moldenhauer, Übersetzerin), Turia+Kant. (Originalwerk veröffentlicht 1952)

Fuchs, P. (2001). ‘Körperbehinderte‘ zwischen Selbstaufgabe und Emanzipation: *Selbsthilfe-Integration - Aussonderung. Luchterhand.*

Fuchs, P. (2023). ‘Das Krüppelkind gehört nach Möglichkeit in die Gemeinschaft der Gesunden‘ – Bildungspolitische Aktivitäten, Positionen und Konzepte der ersten deutschen Behindertenbewegung zur gemeinsamen Bildung und Erziehung von Kindern mit und ohne Behinderungen in der Weimarer Volksschule. *Zeitschrift für Disability Studies* 1/2024 https://www.doi.org/10.15203/ZDS_2023_2.03

- Garland-Thomson, R. (2009). *Staring: How We Look*. Oxford University Press.
- Grabner, S. (2011). *Josef Danhauser. Biedermeierzeit im Bild*. Böhlau Verlag. <https://doi.org/10.7767/boehlau.9783205791355>
- Meekosha, H. (2011). Decolonising disability: thinking and acting globally. *Disability & Society*, 26(6), 667–682. <https://doi.org/10.1080/09687599.2011.602860>
- Murphy, R. F. (2001). *The Body Silent. The different World of the Disabled*. W.W. Norton.
- Musenberg, O. (2002). *Der Körperbehindertenpädagoge Hans Würtz (1875–1958): eine kritische Würdigung des psychologischen und pädagogischen Konzeptes vor dem Hintergrund seiner Biografie*. Kovač.
- Musenberg, O. (2014). ‘Das Material ist völlig unbefangen gesammelt’ – der Pädagoge Hans Würtz und seine ‘Krüppelbilder- und Plastikensammlung’. In O. Musenberg (Hrsg.), *Kultur – Geschichte – Behinderung. Die kulturwissenschaftliche Historisierung von Behinderung* (S. 183–205). Athena-Verlag.
- Osten, P. (2006). *Die Modellanstalt. Über den Aufbau einer „modernen Krüppelfürsorge“ 1905–1933*. Mabuse. <https://doi.org/10.18452/9121>
- Ott, J. (2009). Reform in Redface: The Taos Society of Artists Plays Indian. *American Art* 23(2), 80–107. <https://doi.org/10.1086/605710>
- Padberg, M. (1999). Spuren – Zu Leben und Werk von Lotte B. Prechner. In M. Jochimsen, & F.G. Zehnder (Hrsg.), *Lotte B. Prechner. 1877–1967. Monographie und Werkverzeichnis* (S. 12–31). Wienand.
- Poore, C. (1984). Der Krüppel in der Orthopädie der Weimarer Zeit. Medizinische Konzepte als Wegbereiter der Euthanasie. *Argument-Sonderband* 113, 67–78.
- Poore, C. (2006). Recovering Disability Rights in Weimar Germany. *Radical History Review*, 94, 38–58.
- Poore, C. (2007). *Disability in Twentieth-Century German Culture*. University of Michigan Press. <https://doi.org/10.3998/mpub.223254>
- Puar, J. K. (2017). *The Right to Maim. Debility – Capacity – Disability*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822372530>
- Roes, A. (2010). Towards a History of Mass Violence in the Etat Indépendant du Congo, 1885–1908. *South African Historical Journal*, 62(4), 634–670. <https://doi.org/10.1080/02582473.2010.519937>
- Schalk, S. (2017). Interpreting Disability Metaphor and Race in Octavia Butler’s ‘The Evening and the Morning and the Night.’ *African American Review* 50(2), 139–151. <https://dx.doi.org/10.1353/afa.2017.0018>
- Schönwiese, V. & Wegscheider, A. (2023). “Don’t forget about self-help” the fight for disability rights in Austria in the 1920s and 1930s. *Disability & Society*, 38(6), 1009–1028. <https://doi.org/10.1080/09687599.2021.1976111>
- Siebers, T. (2009). *Zerbrochene Schönheit. Essays über Kunst, Ästhetik und Behinderung*. transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839411322>
- Sliwinski, S. (2006). The Childhood of Human Rights: The Kodak on the Congo. *Journal of Visual Culture*, 5(3), 333–363. <https://doi.org/10.1177/1470412906070514>
- Titchkosky, T. (2015). Life with Dead Metaphors: Impairment Rhetoric in Social Justice Praxis. *Journal of Literary & Cultural Disability Studies* 9(1), 1–18. <https://doi.org/10.3828/jlcds.2015.1>

Verstraete, P., Verhaegen, E., & Depaepe, M. (2017). One difference is enough: Towards a history of disability in the Belgian-Congo, 1908–1960. In R. Hanes, I. Brown, & N. E. Hansen (Hrsg.), *The Routledge History of Disability* (S. 231–241). Routledge. <https://doi.org/10.1201/9781315198781>

Würtz, H. (1932). Zerbrecht die Krücken: *Krüppel-Probleme der Menschheit. Schicksalsstieftkinder aller Zeiten und Völker in Wort und Bild*. Leopold Voss.

Zum Autor

Dr. phil. Sebastian Pampuch hat in Berlin im Fach Europäische Ethnologie promoviert und ist außerdem wissenschaftlicher Bibliothekar. Seine Forschungsschwerpunkte sind Postkolonialismus, Exil, deutsch-deutsche und afrikanische Geschichte, Biografieforschung und Behinderung. Von 2023–2025 arbeitete er in dem DFG- und AHRC-geförderten Forschungsprojekt *Bilder und Imaginationen von „Schädigung“ und Behinderung in der „Hans-Würtz-Sammlung“* am Institut für Rehabilitationswissenschaften der Humboldt-Universität zu Berlin.

E-Mail: sebastian.pampuch@hu-berlin.de

Homepage: <https://www.reha.hu-berlin.de/de/personal/mitarbeiter/1695017>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5830-9340>