

Sophie Thorak

Schmutzige Krieger

Zur Figur des Soldaten in bildkünstlerischen Repräsentationen des Vietnamkrieges in der DDR

Kriege sind seit jeher ein bestimmendes Thema der Kunst. Besonders eindringlich sind Darstellungen kriegerischer Ereignisse dort, wo Künstler:innen Gräueltaten und die durch sie verursachten Leiderfahrungen in Bilder übersetzt haben. So verdeutlichten etwa die druckgrafischen Folgen *Les misères et les malheurs de la guerre* (1633) von Jacques Callot¹ und *Los desastres de la guerra* (1810-1820) von Francisco Goya², dass mit Krieg immer schwere Verbrechen an der zivilen Bevölkerung einhergehen³. Neben der zunehmenden Repräsentation von Krieg durch seine Opfer häuften sich in der von zwei Weltkriegen geplagten ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zudem Werke, die in allegorischer Form die von Krieg verursachten Zerstörungen hervorkehrten⁴. Eine Ikone der Kriegsanklage ist bis heute Pablo Picassos Gemälde *Guernica*⁵ (1937), das der Künstler kurze Zeit nach der Zerstörung der gleichnamigen baskischen Stadt durch Truppen der deutschen und italienischen Luftwaffen während des Spanischen Bürgerkrieges schuf.

Seit dem 19. Jahrhundert wird Krieg verstärkt im Medium der Fotografie vermittelt. Besonders der Vietnamkrieg (1955–1975) ging mittels einiger ikonischer Fotografien ins kollektive Gedächtnis ein⁶. Die Ereignisse dieser längsten militärischen Auseinandersetzung des 20. Jahrhunderts⁷ ergossen sich über Jahre in einer nicht abreißen Bilderflut in die Wohnzimmer der rasant ansteigenden Zahl von Besitzer:innen eines Fernsehgeräts („Fernsehkrieg“)⁸. Nichtsdestotrotz oder gerade wegen der schockierenden Bilder beschäftigten sich in dieser Zeit weltweit zahlreiche Künstler:innen mit dem Vietnamkrieg. Untersuchungen, die darüber einen Überblick vermitteln oder einzelne Werke eingehender analysieren, gibt es bisher fast ausschließlich für die US-amerikanische Kunst⁹.

Dieser Aufsatz nimmt einige der in der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) entstandenen künstlerischen Auseinandersetzungen mit dem Vietnamkrieg und das in ihnen dargestellte Personal genauer

in den Blick. Dabei gründen wie Picassos *Guernica* auch die hier behandelten Werke nicht auf einer eigenen Erfahrung des Krieges. Vielmehr sind sie Teil einer Vorstellungswelt des Vietnamkrieges, die durch die massenmediale Berichterstattung und staatliche Rhetorik ebenso geprägt war, wie durch das Erleben des Zweiten Weltkrieges vieler in den 1960er-Jahren in der DDR tätigen Künstler:innen. Zentral stellt sich die Frage, wie die Künstler:innen den Krieg ins Bild setzten, wie sie ihn also *zeigten* oder *imaginierten*. Denn auch wenn der Krieg Fakt war, waren seine Darstellungen auf vielfältige Weisen fiktiv. In welchem Verhältnis stehen also die Bilder zum Vietnamkrieg als dessen Repräsentationen? Anhand der untersuchten Werke wird sich zeigen, dass hierbei künstlerisch-ikonografische, persönliche und historisch-kontextuelle Faktoren eine Rolle spielten.

Der Vietnamkrieg gab weltweit Anlass zu Protest- und Solidaritätsbewegungen bisher ungekannten Umfangs, insbesondere infolge seiner durch den Kriegseintritt der USA verursachten Eskalation im Jahr 1964¹⁰. In der DDR gewann die Solidarisierung mit Vietnam¹¹ nun eine zentrale Bedeutung, wobei neben den zahlreichen staatlich konzertierten auch zivilgesellschaftliche Initiativen eine wichtige Rolle spielten¹². Die „propagandistische Teilnahme der Medien“ habe nun laut dem Historiker Günter Wernicke ebenfalls sprunghaft zugenommen und die von ihnen verbreiteten Meldungen und Bilder hätten in der Bevölkerung „Erinnerungen an die Schmerzen und Leiden der deutschen Zivilbevölkerung durch die alliierten Bombenangriffe im 2. Weltkrieg und die Entbehrungen beim Wiederaufbau des Landes nach 1945 reaktiviert[...]“¹³

Zahlreiche Künstler:innen positionierten sich schriftlich und mündlich zum Vietnamkrieg und setzten sich künstlerisch mit ihm auseinander. Viele schufen Werke für Solidaritätsauktionen und spendeten ihre Honorare oder den Verkaufserlös einer Arbeit¹⁴. Die Produktion von Kunstwerken zum Vietnamkrieg wurde

kulturpolitisch gezielt gefördert, indem man zu ihrer Schaffung aufrief, entsprechende Themenvorgaben für Ausstellungen formulierte oder Wettbewerbe ausschrieb. In der Untersuchung ihrer Entstehungsumstände zeigt sich aber, dass die Künstler:innen sie häufig ohne Auftrag aus einem Selbstverständnis als gesellschaftliche Akteur:innen heraus schufen.

Fritz Cremer und das Paradigma der Entmenschlichung

Der aus dem Sauerland stammende Bildhauer und Grafiker Fritz Cremer (1906 – 1993) war eine angesehene und einflussreiche, aber auch umstrittene Persönlichkeit im Kunstsystem der DDR. Nach seiner Übersiedlung von Wien nach Ost-Berlin 1950 wurde er Mitglied der Deutschen Akademie der Künste und übernahm dort die Leitung einer Meisterklasse. In den 1950er-Jahren schuf er vielbeachtete Denkmalplastiken für die beiden nationalen Gedenkstätten der ehemaligen Konzentrationslager Buchenwald und Ravensbrück¹⁵. Aufgrund seines vehementen Eintretens für ein freiheitlicheres Kunstschaffen in der DDR geriet Cremer wiederholt in Konflikt mit den (kultur)politischen Führungsriegen¹⁶. Als überzeugter Kommunist¹⁷ vertrat er einen festen Standpunkt, ohne dem Dogmatismus der SED-Führung aufzusitzen:

„Wir aber leben in einer Zeit, in der menschliches Dasein, unser Leben – alles, was dazu gehört – wo auch immer, in Frage gestellt ist. Die aufgespeicherten Atome könnten von heute auf morgen jedes Leben vernichten. [...] Für mich gibt es daher nur ein einziges Kriterium für das, was nun mal mein Beruf geworden ist: mitzuwirken, mitzuhelfen an der sozialistischen Veränderung der Welt.“¹⁸

Das eigene Schaffen war für Cremer politische Notwendigkeit. Als „betont politisch Denkender“ sah er sich dazu verpflichtet, auf gesellschaftliche Ereignisse schöpferisch zu reagieren. Dabei wollte er die Betrachter:innen seiner Werke zum kritischen Nachdenken herausfordern – „grafische Form“ und „geistigen Gehalt“ ordnete er diesem Anliegen unter. Seine politischen Grafiken sollten nicht in den Mappen von Grafiksammlern verschwinden, sondern eher „eine Art Flugblattcharakter“¹⁹ annehmen. Mit ihnen wollte sich

Cremer aktiv in gesellschaftliche Vorgänge und Entwicklungen einbringen, leistete aber auch einer spezifischen, in diesem Fall systemkonformen, Meinungsbildung Vorschub. Denn seine Werke waren eben nicht 'neutral' kritisch formuliert, sondern präsentierten bereits eine unmissverständliche Lesart.

Zu Cremers Auseinandersetzungen mit dem Vietnamkrieg zählt eine Folge von elf Lithografien, die laut einem 1972 veröffentlichten Werkverzeichnis zwischen 1966 und 1968 entstanden²⁰. Zu den fünf Varianten des Motivs *Nieder mit den Mördern des vietnamesischen Volkes!* innerhalb dieser Folge heißt es im Vorwort des Werkverzeichnisses dogmatisch zugespitzt, sie bezeugten die „[u]nablässige Suche nach der deutlichsten Formulierung. Variation ist hier Überprüfung, Auswahl von Möglichkeiten, den imperialistischen Feind zu zeigen.“²¹

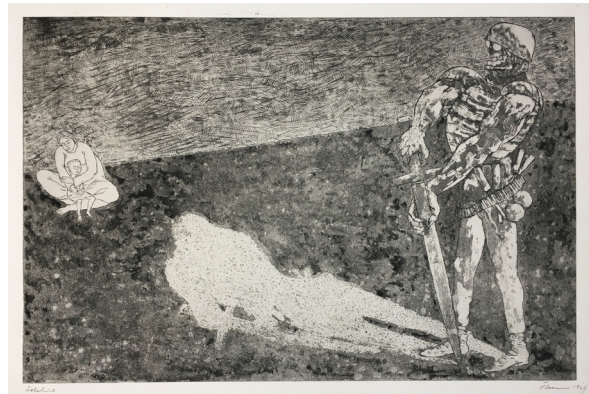


Abb. 1: Fritz Cremer, zu Vietnam (Probedruck), 1963, Radierung (Aquatinta), 38 x 53,5 cm, Eisenhüttenstadt/Beeskow, Museum Utopie und Alltag.

Das Motiv geht kompositorisch auf eine bereits 1963 entstandene Radierung zurück. Diese zeigt einen Soldaten, der einer ganz an den linken Rand gerückten Mutter mit Kind²² gegenübersteht (Abb. 1). Das querformatige Blatt verortet sie auf einem dunklen, kahlen Grund, der hinter der Mutter in einer zu ihr hin abfallenden Diagonale als Horizont oder Abgrund endet. Darüber erstreckt sich ein hellerer, gleichwohl unheilvoll dicht schraffierter Himmel. Mutter und Kind haben die Augen geschlossen als seien sie sich der ihnen gegenüberstehenden Gefahr noch nicht bewusst. Der riesenhafte Soldat mit muskulösem Oberkörper nimmt die gesamte rechte Hälfte des Blattes ein. Er ist mit einem Patronengurt bewaffnet, in dem mehrere Granaten stecken und hat ein massives Zweihänder-Schwert

vor sich aufgestellt. Mit der linken Hand umgreift er dieses merkwürdig verdreht, als wollte er es gleich aus der Scheide ziehen. Unter seinem Helm trägt der Soldat eine Sonnenbrille, deren weiß reflektierende Gläser an leere Augenhöhlen erinnern, wodurch sein Kopf noch mehr einem Totenschädel gleicht. So tritt der Soldat als personifizierter Tod in Erscheinung, dessen heller Schatten bedrohlich in Richtung von Mutter und Kind fällt. Als Cremer diese Radierung 1963 anfertigte, waren die USA noch nicht direkt ins Kampfgeschehen des Vietnamkriegs eingetreten. Hat er deshalb in diesem Blatt keinen direkten Angriff dargestellt, sondern ihn als latente Gefahr für das vietnamesische Volk nur insinuiert?

In der 1967 entstandenen, vierten Version dieses Motivs ist die Dynamik gemäß dem drei Jahre zuvor erfolgten Kriegseintritt der USA eine andere (Abb. 2). Der Horizont fällt nun steil herab auf die aufrecht sitzende Mutter mit gefesselten Händen und ihrem Kind auf dem Schoß. Von rechts fällt nicht mehr nur der Schatten des Soldaten in ihre Richtung, sondern

stürzt ihr der zu übermenschlicher Größe angeschwollene Kämpfer selbst entgegen.

Der Kulturredakteur Klaus-Dieter Schönewerk beschrieb 1969 in der Tageszeitung Neues Deutschland die Lithografie als gelungene Darstellung der ungleich verteilten Machtverhältnisse im Vietnamkrieg:

*„Groß ins Bild gesetzt – der amerikanische Aggressor: Er wird gezeigt, wie er ist – tierisch. Seines menschlichen Wesens hat er sich selbst beraubt. Sehr viel kleiner – Symbol des tapferen kleinen vietnamesischen Volkes, sitzt ihm gegenüber eine vietnamesische Mutter mit ihrem Kind.“*²³

Auch Cremers Ästhetik der Entmenschlichung²⁴ findet in diesem Kommentar ihre rhetorische Entsprechung. Dem Künstler ging es, wie Schönewerk zitiert, „nicht darum, die eigentliche Kampfaktion sichtbar zu machen, sondern [...] das Kräfteverhältnis und sein Ergebnis [zu] zeigen. Das kleine vietnamesische Volk hat dem zerstörerischen Ungeheuer bereits ein Bein

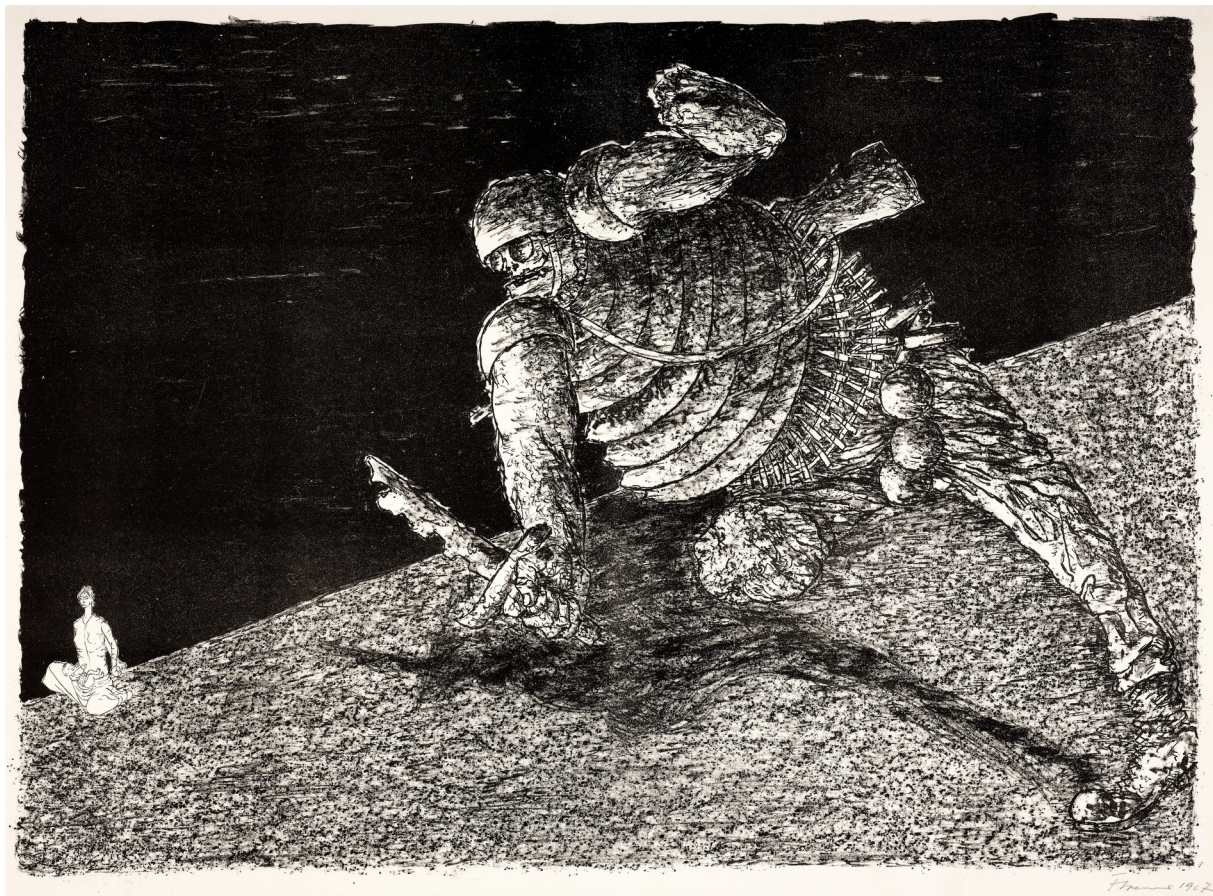


Abb. 2: Fritz Cremer, *Nieder mit den Mördern des vietnamesischen Volkes! IV*, 1967, Lithografie, 50 x 66 cm (Blatt) | 43,5 x 60 cm (Darstellung), Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kunst (BLMK).

abgehauen und fügte ihm tiefe Wunden zu. Das Schwert des Aggressors ist abgebrochen und wird immer mehr zerschlagen. Die Mutter kann stolz und siegesgewiß sein.²⁵ Mutter und Kind repräsentierten hier demnach das gesamte vietnamesische Volk und die entstellte Soldatenfigur die US-Streitkräfte als Aggressor. Die Kernaussage von Cremers Blatt bildet die ideologisch determinierte und in die Zukunft greifende Gewissheit um den Sieg (des kommunistischen) Vietnams²⁶. Dabei zeichnet er weder die Mutter und das Kind als spezifisch vietnamesisch noch den Soldaten als eindeutig US-amerikanisch²⁷. Ausgerüstet mit Waffen, die an alte Stielhandgranaten erinnern, wie sie im Ersten und Zweiten Weltkrieg eingesetzt wurden, und mit dem als Rüstungsgegenstand noch wesentlich älteren Schwert weist die Darstellung des Soldaten über den unmittelbaren Zeitkontext hinaus auf universelle Zusammenhänge von kriegerischer Bedrohung, Unterdrückung und Widerstand.

Die Kunsthistorikerin Anja Zimmermann beschreibt im *Handbuch der politischen Ikonographie* die „immer wieder bemühte Zusammenstellung von Frau und Kind zur Verkörperung der schützenswertesten ‚kleinsten Zelle‘ des Staates“, deren „politische Mythisierung“²⁸ auch in diesem Zusammenhang greift. Als eine Art Ur-Bild von nahezu anthropologischer Qualität liegt in ihr das Potenzial einer gesteigerten affektiven Ansprache der Betrachter:innen. Als komplementäre Gegenbilder verkörpern Mutter und Kind das vorrangig als *Opfer* und die Soldaten das vorrangig als *Täter* wahrgenommene Personal des Krieges.

Cremers Komposition *Den schmutzigen Kriegern in Vietnam gewidmet*²⁹ (1966) ist den zuvor beschriebenen Arbeiten sehr ähnlich, nur sind es hier gleich drei Soldaten, die Mutter und Kind ins Visier genommen haben (Abb. 3)³⁰. Eine in den Mitteilungen der Akademie der Künste veröffentlichte Besprechung des Blattes anlässlich Fritz Cremers 60. Geburtstag mündet in der zugespitzten Frage: „Darf es denn geschehen, daß die Kriegsungeheuer das Leben in der Gestalt von Mutter und Kind auslöschen?“³¹ In aller Deutlichkeit formuliert sich hier die im Bild angelegte Gegenüberstellung von Leben und Tod mit Mutter und Kind auf der einen und den Soldaten auf der anderen Seite. In einer allgemeinen Mitteilung des Präsidiums der Akademie der Künste an ihre Mitglieder werden dann

im darauffolgenden Jahr Frauen und Kinder dezidiert als die zivilen Opfer herausgestellt, an denen sich die Grausamkeit und das Unrecht des Krieges besonders offenbaren:

„Die amerikanischen Aggressoren jedoch verstärken den Einsatz aller ihrer Machtmittel von Tag zu Tag. Mehr Soldaten werden eingesetzt, immer unbarmherziger friedliche Städte und Dörfer vernichtet, Frauen und Kinder teuflischer gemordet.“³²

In der hier abgebildeten Sonderausgabe von *Den schmutzigen Kriegern in Vietnam gewidmet* befindet sich der Druck auf der oberen Hälfte des Papiers, während die untere von mehr als 50 Mitgliedern der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin unterschrieben wurde, darunter viele namhafte Künstler:innen und Schriftsteller:innen³³. Im Auftrag der Akademie wurde das Blatt in einer Auflage von 30 Exempla-

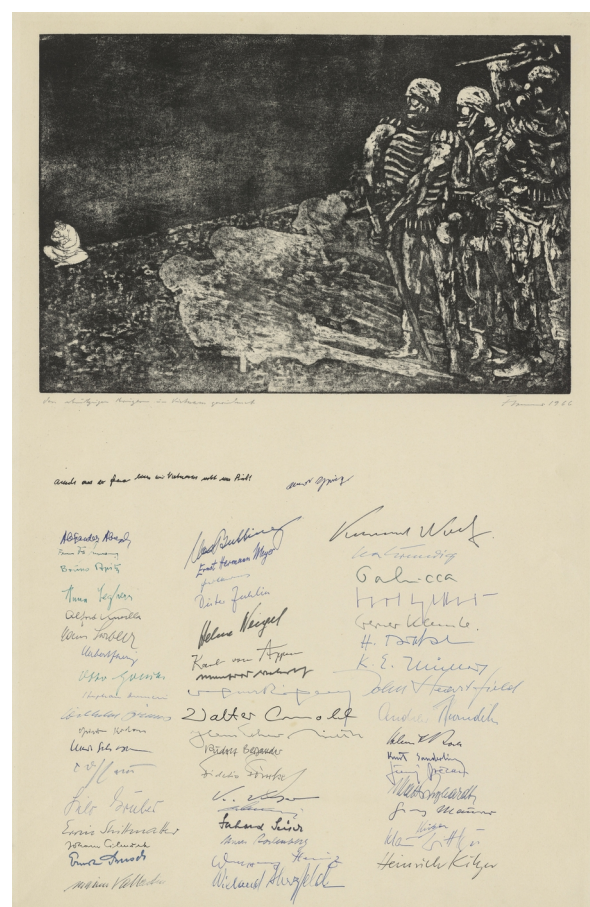


Abb. 3: Fritz Cremer, *Den schmutzigen Kriegern in Vietnam gewidmet*, 1966, Lithografie, 75,6 x 50,2 cm (Blatt) | 28,9 x 43 cm (Darstellung), Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inventar-Nr.: K 681.

ren gedruckt und signiert, ehe es anschließend im Rahmen einer großangelegten Solidaritätsaktion der Akademie erworben werden konnte. Die Signaturen der Akademiemitglieder sind mit einer Losung Arnold Zweigs überschrieben: „Auch aus der Ferne lassen wir Vietnam nicht im Stich“.

Walter Ulbricht höchstselbst erstand diese Sonderauflage als staatssymbolische Geste³⁴. Ein kurzer Bericht in den *Mitteilungen* dokumentiert die Übergabe des Blattes an das Staatsoberhaupt der DDR und zitiert eine Stellungnahme Ulbrichts zum Vietnamkrieg und zum solidarischen Engagement der Kulturschaffenden:

*„Der schmutzige, mit allen Mitteln der Vernichtung geführte Krieg des USA-Imperialismus und der faschistischen Ky-Clique, seine Unterstützung durch die Bonner Regierung wird von uns als Verbrechen gegen die Menschlichkeit auf tiefste [sic] verdammt. Dieser Krieg der USA gegen das um seine Freiheit und Unabhängigkeit tapfer kämpfende vietnamesische Volk ist auch eine Bedrohung der Sicherheit Europas [...] Mit Freude sehe ich, wie die Kunstschaffenden unserer Republik mit ihren Talenten und Fähigkeiten zur Unterstützung des Kampfes des vietnamesischen Volkes beitragen [...]. Die Kunstschaffenden tun das im Sinne des Wortes unseres unvergessenen Friedrich Wolf – ‚Kunst ist Waffe‘. Sie setzen diese Waffe wirksam ein gegen den USA-Imperialismus, gegen die Mittäterschaft der Bonner Regierung – für Völkerfreundschaft und Frieden.“*³⁵

Ein ums andere Mal wurde Cremers Werken zum Vietnamkrieg damit eine doppelte Funktion zugeschrieben: Den Krieg zum einen zu vergegenwärtigen und gleichzeitig selbst Kampfmittel zu sein. Horst Bredekamps Begriff des *Bildakts* folgend stehen diese Bilder demnach „zur Welt der Ereignisse in einem gleichermaßen reagierenden wie gestaltenden Verhältnis. Sie geben Geschichte nicht nur passivisch wieder, sondern vermögen sie wie jede Handlung oder Handlungsanweisung zu prägen: als *Bildakt*, der Fakten schafft, indem er Bilder in die Welt setzt.“³⁶ Folglich reagierten Werke wie die hier besprochenen nicht nur auf den Vietnamkrieg – sie gestalteten ihn auch auf spezifische Weise, indem sie Rollenzuweisungen,

Lesarten und Feindbilder ausprägten und reproduzierten. Der offizielle Diskurs um Cremers Bilder verortete sie mit jeweils unterschiedlicher interpretatorischer Gewichtung im Ost-West-Konflikt. Ulbricht diente sie gar als Mittel zur vehementen Abgrenzung der außenpolitischen Agenda der DDR von jener der Bundesrepublik Deutschland.

Heinz Zanders groteske Helden

Das Feindbild des US-Soldaten als inhumanem Kriegsschergen und Verkörperung des imperialistischen Aggressors haben Mitte der 1960er-Jahre auch andere Künstler:innen der DDR gezeichnet. Unmittelbar nach dem Abschluss seines Studiums an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig reagierte der Maler und Grafiker Heinz Zander (1939 – 2024) zwischen 1965 und 1966 mit einer Reihe von Werken auf die Eskalation des Vietnamkrieges. So umfasst die in diesen Jahren entstandene Werkgruppe *Die Festung* Gemälde, Zeichnungen und Druckgrafiken als „Variationen über das Thema Aggression“³⁷. Zander, später Meisterschüler bei Cremer, bearbeitete seit dem Studium vor allem literarische Stoffe in seinen Werken, wobei er sich intensiv mit Bertolt Brecht und Thomas Mann sowie mit antiker Mythologie auseinandersetzte. Der Kunstkritiker Lothar Lang charakterisierte Zanders Arbeiten als „ironisch und grotesk“ und als „phantastische[n] Orbis pictus, überreich an Assoziationen“³⁸, dessen Analyse die Kenntnis ihrer dichterischen und literarischen Ursprünge voraussetze. Zanders 1965 formulierter Anspruch, „eine Analogie zur gesamten Wirklichkeit“³⁹ zu bilden, betraf aber neben der Literatur auch äußere gesellschaftliche Abläufe. Kein zweites Mal griff er derart umfänglich ein aktuelles und zeitgeschichtlich relevantes Thema auf wie mit seinen Werken zum Vietnamkrieg.

Den meisten Arbeiten der Folge *Die Festung* verlieh Zander zwar die für ihn typische Form figuren- und sinnbildreicher Kompositionen, deren Titel wie *Der Traum der Tochter des Generals* (1965) oder *Ein Erfinder im Turm* (1966) sie in Zanders literarischem Milieu verorten. Titel wie *Helden der Freiheit (Die Amerikaner in Vietnam)* (1965, Abb. 4) weisen einzelnen Werken hingegen eine konkretere Bedeutung zu. Die so betitelte Lithografie war 1965 auf der siebten Kunstausstellung des Bezirks Leipzig ausgestellt und wurde



Abb. 4: Heinz Zander, *Helden der Freiheit (Die Amerikaner in Vietnam)*, 1965, Lithografie, 36 x 46 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste.

neben weiteren Werken der Schau prominent auf der Vorderseite des Katalogeinbands abgebildet⁴⁰.

Blatfüllend und dicht gedrängt zeigt die Grafik sieben grotesk entstellte, hünenhafte Figuren, die lediglich einzelne Ausrüstungs- oder Munitionsgegenstände am Körper tragen. Sie sind bewaffnet mit Maschinengewehren und Dolchen, die ähnlich deplatziert und archaisch wirken wie das Schwert bei Cremers Soldaten. Gerade dem Wasser entstiegen treten sie den Betrachter:innen frontal und bedrohlich entgegen. Die mittlere Figur trägt eine Gasmaske und die Abzeichen eines Unteroffiziers der US-Armee auf dem linken Arm, was die Dargestellten als Angehörige der amerikanischen Streitkräfte ausweist. Die Figur ganz rechts trägt eine Henkersmaske, womit sie die Soldaten darüber hinaus metaphorisch als ausführende Organe einer höheren Gewalt kennzeichnen. Während Cremers Soldaten vor allem als Todbringer unmenschlich erschienen, ließen sich Zanders Soldaten mit ihren körperlichen Entstellungen als „kaum-noch-menschlich“ beschreiben. Extrem kleine Hände und Füße ziehen ihre Erscheinung zudem ins Lächerliche. In den verformten Körpern der Soldaten sieht April Eisman die Immoralität ihrer Aufgabe bedeutet⁴¹. Insofern etwa, als dass die im Vietnamkrieg angewendete Taktik des „search and destroy“ die Tötung unzähliger Unschuldiger bereitwillig in Kauf nahm, auch, da durch die US-Streitkräfte „body-counts“ zu melden waren, um die Effizienz eines Einsatzes zu bemessen. Dabei galt eine einfache Formel: Je höher die Zahl, desto erfolgreicher ein Einsatz.

Die skurrilen GI-Hünen stehen auch im Zentrum eines fünfteiligen Gemäldes, das heute wie die zuvor besprochene Lithografie unter dem Titel *Helden der Freiheit (Die Amerikaner in Vietnam)* (Abb. 5) im Besitz des Museums der bildenden Künste Leipzig ist⁴². 1966 wurde das Pentptychon aber als *Mr. Smith in Vietnam* in der linken westdeutschen Zeitschrift *Tendenzen* zusammen mit einem Interview und weiteren Werken Zanders publiziert⁴³. „Mr. Smith“ verkörpert dort einen, und mit ihm alle, im Vietnamkrieg im Einsatz befindlichen US-Soldaten. Die zentrale Tafel zeigt ihn als eben gelandeten Fallschirmspringer mit einem Maschinengewehr in der rechten und einem Dolch in der linken Hand. Sein breiter Hals, die zu einem Schrei verzerrte Mine und die an Hörner erinnernden Antennen seiner Kopfhörer lassen ihn dämonisch erscheinen. Die linke obere Tafel zeigt „Mr. Smith“ Bomben beschriftend; die darunter befindliche, kleinere Tafel zeigt „Die Smiths im Einsatz“ aus einem Kampfflieger oder Hubschrauber hinaus auf eine Frau mit Kleinkind auf dem Arm zielen. Dabei fällt eine stilistische Diskrepanz deutlich ins Auge: Während die beiden „Luftgangster“⁴⁴ gewohnt grotesk verfremdet sind, gewinnen Mutter und Kind im farblichen Kontrast zu den das Gemälde dominierenden Blau- und Rottönen in ihrer naturalistischen Auffassung eine nahezu fotografische Qualität und präsentieren sich den Betrachter:innen als ‚reale‘ Opfer des Krieges. Wiederum stellvertretend für das angegriffene vietnamesische Volk sind sie der zerstörerischen Kriegstechnologie der USA schutzlos ausgeliefert. Bemerkenswerterweise wendet der rechte „Smith“ seinen Kopf den Betrachter:innen zu. Dies verstärkt den Eindruck einer unmittelbaren Bedrohung und lässt die adressierte Person sich ihrer eigenen Zeugenschaft bewusst werden. Es mag hierin die moralisierende oder sogar anklagende Frage des Künstlers danach liegen, wie die Betrachter:innen dieses Bildes es mit der Kriegsgegnerschaft halten.

Die rechte obere Tafel präsentiert „Mr. Smith“ im Wasser stehend, das Gewehr im Anschlag, mit Gasmaske und darüber geworfenem Netz als dystopischen Gladiator des Kalten Krieges. Die hinter ihm liegenden Trümmer könnten zu einem abgestürzten Flugzeug gehören und als Verweis auf seinen nahenden Tod gelesen werden, der in der darunterliegenden Tafel bereits eingetreten ist. Der US-Soldat erscheint



Abb. 5; Heinz Zander, *Helden der Freiheit (Die Amerikaner in Vietnam)*, 1965, Öl auf Hartfaserplatten, Pentaptychon, Bildmaß gesamt 71 x 88 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste.

hier wiederum als „Held“, der „seine Schlacht nicht gewinnen kann“⁴⁵, womit wie bei Cremers stolzwiderständiger Mutterfigur implizit auf den vermeintlich unweigerlichen Sieg Vietnams über die Großmacht USA verwiesen wird. Zeigt die linke Seite des Pentaptychons die Brutalität des Krieges, bedeutet die rechte Seite die Ausweglosigkeit des US-amerikanischen Unterfangens. Die Figur des Helden erfährt mit Zanders „Helden der Freiheit“ eine Wendung ins Zynische. Statt selbstlos Menschen zu retten, wie man es von Helden erwarten würde, töten sie sie auf grausame Weise. Es stellt sich darüber hinaus die Frage, für wessen Freiheit sie kämpfen.

Trotz der klaren Parteilichkeit seines Werks warf der Leipziger Kunstwissenschaftler Henry Schumann Zander eine „einseitig negative Weltsicht“⁴⁶ vor. Im Gegensatz zur Absurdität des Krieges komme zum einen dessen Unmenschlichkeit nicht deutlich genug

zur Geltung und zum anderen habe Zander jene „positiven“ Kräfte (vietnamesischer Widerständigkeit) vernachlässigt, „an denen die imperialistische Aggression scheitert.“ Negative Kritiken wie diese mögen der Grund dafür gewesen sein, dass Zander danach nie mehr in vergleichbarem Umfang Vorgänge des aktuellen Zeitgeschehens aufgegriffen hat⁴⁷.

Die Evidenz des Leidens bei Klaus Wittkugel

Auch im Medium des politischen Plakats wurde die Eskalation des Vietnamkriegs in der DDR verhandelt⁴⁸. Mit *in the name of humanity* (1968, Abb. 6) griff Klaus Wittkugel⁴⁹ sehr eindrücklich auf die Figur des Soldaten für seine visuell vermittelte Kritik am Vietnamkrieg zurück. Für sein Plakat ordnete Wittkugel 39 Fotografien von verwundeten, leidenden Vietnames:innen in einem Raster von neun mal sieben Quadraten an. Einige der gezeigten Gesichter sind großflächig

bandagiert oder weisen starke Verbrennungen auf, die wahrscheinlich auf den massenweisen Einsatz von Napalm durch die US-Streitkräfte zurückzuführen sind⁵⁰. In anderen spiegeln sich Angst, Leid und der Schrecken des Erlebten. Es ist ein in jeder Hinsicht schmerzhafter Anblick.

Vor diese Bilder hat Wittkugel die Fotografie eines Soldaten geblendet, sie aber in das Raster integriert⁵¹. Der Soldat ist bis zur Brust im Profil dargestellt und blickt nach rechts als liefe er in diese Richtung. Sein Helm sitzt tief und wirft einen Schatten auf seine Augenpartie, der durch die hohen Kontraste des Plakats noch verstärkt wird. Wo sein Auge zu sehen wäre, verlaufen weiße Rasterlinien. Mit leicht geöffnetem Mund und nach vorn geschobenem Kinn wirkt er erschöpft. Identifizierbarkeit ist einzig durch die Uniform gegeben. Ansonsten bleibt der Soldat gänzlich anonym und trägt bis auf einen Oberlippenbart keinerlei individuelle Merkmale.

Einige der gezeigten Vietnames:innen richten ihren Blick aus dem Bild in Richtung der Betrachter:innen, andere scheinen den Soldaten zu fixieren. So etwa die



Abb. 6: Klaus Wittkugel, *in the name of humanity*, 40 x 28 cm, Plakat, 1968/1977.

zwei Personen – Mutter und Kind? – im äußeren rechten Rasterquadrat der fünften Reihe von oben. In ihre Blicke lassen sich Affekte von Angst, Wut und Empörung lesen. Derart inszeniert Wittkugels Montage ein Täter-Opfer-Verhältnis zwischen Soldaten und vietnamesischer Bevölkerung. Durch seine emotionale Aufladung kann bei der Betrachtung des Plakats Mitgefühl für die Opfer unmittelbar in Hass für die Täter umschwingen.

Im Gegensatz zu Cremer und Zander entstellt Wittkugel den Soldaten zwar nicht zu monströser Erscheinung, verleiht ihm aber dennoch ein unmenschliches Wesen, das sich in der Wendung des Blicks auf das Leiden der dargestellten Kriegsoffer offenbart. Im Medium der Fotografie wirkt dieses umso realer. Auf das Inhumane kriegerischer Handlungen verweist Wittkugel unmittelbar in der Überschrift seines Plakats: *in the name of humanity* stellt auf ebenso zynische wie fundamentale Weise das Engagement und die Handlungen der US-Streitkräfte in Vietnam in Frage. Sie impliziert, dass im Namen wirklicher Menschlichkeit derartige Verbrechen nie stattfinden dürften.

Einige Monate, nachdem der Vietnamkrieg 1975 mit der Einnahme Saigons durch nordvietnamesische Kräfte geendet hatte, konstatierte der Kunstkritiker Hermann Exner, die Fotografien betroffener Menschen verdeutlichten

*„den aus Not und Leid erwachsenen gemeinsamen Willen zum Widerstand. in the name of humanity geißelt das Verbrechen des Krieges in Indochina, dessen Sinnlosigkeit uns heute nach Niederlage und Flucht der USA-Truppen aus Südvietnam noch klarer erscheint als zur Zeit der Entstehung des Blattes, das auch im Ausland weite Verbreitung fand.“*⁵²

Das Plakat, seine künstlerische Genese und seine Entstehungsumstände bieten aber auch Ansatzpunkte für eine weniger agitatorische, ambigue Lesart: Denn anstatt den Soldaten ausschließlich als anonymen, gewissenlosen Täter zu sehen, lässt sich nochmals auf seine Erschöpfung verweisen. Weder Haltung noch Mine lassen irgendeine Spur von Kampfgeist, Angriffslust oder Entschlossenheit erkennen. In das Raster integriert umgeben ihn die Bilder verstümmelter Menschen, als schwirren sie durch seinen Kopf und

verfolgten ihn in Form jenes Traumas, das die meisten US-Soldaten während ihres Einsatzes im Vietnamkrieg erlitten.

Ein weiterer Aspekt, der eine differenzierte Lesart stützt, ergibt sich aus der fotografischen Vorlage (Abb. 7)⁵³, die Wittkugel für den Soldaten verwendete: Der Künstler hat das Maschinengewehr des jungen Mannes mitsamt der es tragenden Hand entfernt. Ohne Waffe ist die Täterschaft des Soldaten weniger explizit und die Aufmerksamkeit richtet sich auf seine körperliche Erscheinung.

Anstelle einer rein imaginierten oder metaphorischen Darstellung nutzt Klaus Wittkugel die Evidenz des fotojournalistischen Bildes, um die Grausamkeit und Tragik des Krieges zu vermitteln, womit er seinem Werk den Anschein gesteigerter Authentizität verleiht⁵⁴. Dieser Sichtweise entsprechend stellte der Kunsthistoriker Erhard Frommhold 1979 fest, „[d]ie fotodokumentarisch belegten Greuelthaten [sic]“ würden in Wittkugels Plakat „zur weltgeschichtlichen Tatsache.“⁵⁵ Wittkugel schätzte darüber hinaus die künstlerische Arbeit mit der Fotografie, weil sie durch ihre Alltäglichkeit „viele Möglichkeiten [böte], um unmittelbaren Kontakt mit den Menschen zu gewinnen“⁵⁶.



Abb. 7: Unbekannter Fotograf, Aufnahme eines US-amerikanischen Soldaten, Vorlage für den Plakatentwurf „in the name of humanity“ von Klaus Wittkugel, 1968, Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inventar-Nr.: KS-Wittkugel 197.2.

Wittkugels formalästhetischer Ansatz ähnelt anderen zeitgenössischen Arbeiten, die sich ebenfalls mit dem Vietnamkrieg befassen. Martha Roslers Fotomontagen der Serie *House Beautiful: Bringing the War Home* (1967–72)⁵⁷ kontrastierten die moderne amerikanische Eigenheim-Idylle und Konsumkultur mit den über das Fernsehen in sie eindringenden Kriegsereignissen. Und die Offset-Lithografie *Q. And babies? A. And babies.* (1970)⁵⁸ von Künstlern der aktivistischen *Art Worker's Coalition* kombiniert eine Fotografie von im Massaker von My Lai getöteten Menschen mit dem so kurzen wie bitteren Auszug aus einem Interview mit einem an dem Massaker beteiligten US-Soldaten: „And babies?“ – „And babies“.

Klaus Wittkugel schuf das Plakat als Beitrag zu einem internationalen Wettbewerb, den die New Yorker Zeitschrift *Avant-Garde* 1968 in ihrer ersten Ausgabe unter dem Motto *No More War!* ausgeschrieben hatte⁵⁹. So lässt sich wohl auch die eher untypische englische Betitelung des Plakats erklären. Allerdings findet sich Wittkugels Beitrag nicht unter den preisgekrönten Plakaten, die in einer späteren Ausgabe des Magazins abgedruckt wurden⁶⁰. Im Begleittext heißt es dort, über 2.000 Plakate aus zwei Dutzend Ländern seien eingereicht worden. Als „besonders überraschend und ermutigend“ habe man die vielen Einreichungen aus „Ländern des Eisernen Vorhangs“ wie Polen und der Tschechoslowakei empfunden. Die Gewinner-Plakate stammen jedoch größtenteils von US-amerikanischen Künstler:innen. Motivisch und mit Überschriften wie „My Son, The Soldier“ prangern sie in Bezug auf den Vietnamkrieg zumeist den Verlust der „eigenen“ Söhne und Soldaten an⁶¹.

Womöglich hat Wittkugel unter Berücksichtigung dieser US-amerikanischen Perspektive auf den Vietnamkrieg seinen Plakatentwurf bewusst mehrdeutig gestaltet. Sei es als versöhnliche Geste oder in der Hoffnung, seine Chancen im Wettbewerb zu steigern. Immerhin legt das Plakat es motivisch nahe, den Soldaten trotz der mit ihm in Verbindung gebrachten Verbrechen auch als einen an seinen Dienstverpflichtungen Leidenden zu sehen. Catherine Moriartys Auslegung, die Dargestellten wirkten hier „als Opfer imperialistischer Direktiven so weit von den Auswirkungen ihrer Handlungen entfernt, dass Flächenbombardements, Napalm und Agent Orange vertretbar erschei-

nen⁶² geht darin allerdings zu weit. Es ist absurd zu behaupten, die visuelle Konzentration auf das Leiden verharmlose seine Ursachen.

Als kleinformatisches und „absolut gefühlvoll ausgerichtetes“⁶³ Innenraumplakat war *in the name of humanity* nicht für die öffentlichkeitswirksame Sichtagitation vorgesehen. Auch formal arbeitet es nicht mit den gängigen, auf einen schnellen Blick im Vorbeigehen ausgelegten Bildzeichen wie der Friedenstaube oder der emporgestreckten Faust. Die Text-Bild-Relation formuliert keinen Aufruf zur Solidarisierung, Hilfeleistung oder Kriegsgegnerschaft. Dennoch wurde es im Lauf der Zeit einer breiteren Öffentlichkeit in der DDR bekannt.

1972/1973 wurde das Plakat auf der VII. Kunstausstellung in Dresden gezeigt⁶⁴, die als zentrale Kunstschau des Landes etwa 655.000 Besucher:innen anzog⁶⁵. Zudem erschienen in den 1970er-Jahren drei verschiedene Auflagen von Wittkugels Plakat: Die erste wurde 1970 vom Vietnamausschuss des Afro-Asiatischen Solidaritätskomitees der DDR in den Maßen 97 x 60,5 cm herausgegeben⁶⁶. Die Plakate dieser Auflage tragen in der linken unteren Ecke das Logo des Ausschusses. 1974 war *in the name of humanity* im Format 40 x 28 cm in der Mappe „Politische Plakate der DDR“ enthalten, die anlässlich des 25. Jahrestages der Gründung der DDR vom Verlag für Agitation und Propaganda herausgegeben wurde. Drei Jahre später war es erneut Bestandteil einer Mappe dieser Reihe des zwischenzeitlich in Verlag für Agitations- und Anschauungsmittel (VfAA) umbenannten Verlags. Hierbei handelte es sich um eine Sammelmappe mit Plakaten Klaus Wittkugels. Der VfAA war der Agitationsabteilung des ZK der SED direkt unterstellt und mit der „Konzipierung und Herstellung von Propagandamaterialien, von Plakaten über Broschüren bis zu Büchern“⁶⁷ betraut. Die Plakate des VfAA wurden über die Kreisleitungen der SED kostenlos abgegeben, konnten aber auch käuflich erworben werden⁶⁸.

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges war Grafik für Klaus Wittkugel ganz im Sinne John Heartfields ein „Kampfmittel“, das „entsprechend der Anforderung der Zeit“ eingesetzt werden konnte⁶⁹. Diese Einstellung habe er zunächst vor allem auf den Wiederaufbau und die Bekämpfung von „Hunger und Käl-

te“ gerichtet, später dann auch auf die Ebene internationaler Politik. Für Wittkugel konnte nur durch das „organisierte politische Handeln aller fortschrittlichen Kräfte unter Führung der Arbeiterklasse das Wiedererleben des Militarismus und Imperialismus beseitigt werden“⁷⁰. „Die Frage Krieg oder Frieden“ bezeichnete er als „dominierende Motivation [s]eines bisherigen Schaffens.“⁷¹ Ohne politisches Beteiligtsein käme man laut Wittkugel nicht zu gültiger künstlerischer Leistung⁷². Er zählte sich zu den „Agitatoren des Bildes, der Sprache und der Schrift“⁷³ und verstand seine politischen Plakate als Agitationsmittel, deren Wirksamkeit sich erst im konzertierten Zusammenspiel der verschiedenen Medien (Zeitung, Radio, Fernsehen) voll entfalten könne.

Innerhalb der Protestbewegungen der späten 1960er-Jahre verfolgte auch die bereits erwähnte sozialkritische Künstlerin Martha Rosler klare Agitationsabsichten, etwa mit ihrer Serie *House Beautiful: Bringing the War Home*. Der künstlerische Wert ihrer Fotomontagen stand für sie im Hintergrund. Rosler kopierte sie und stellte sie als Flugblätter der Friedensbewegung zur Verfügung⁷⁴. Damit verband Klaus Wittkugel und Martha Rosler ein ähnliches Anliegen in unterschiedlichen gesellschaftlichen Zusammenhängen. Aktionen wie die von Rosler oder der *Art Workers' Coalition* in den USA entstanden aus der oppositionellen Bewegung. In der DDR waren Werke wie die hier besprochenen von Fritz Cremer, Heinz Zander und Klaus Wittkugel eingebettet in eine staatsoffizielle Programmatik, die die Bevölkerung des Landes zu einer bestimmten Sichtweise auf den Vietnamkrieg und die konkurrierenden Systeme des Kalten Krieges erziehen sollte. Als politische Ikonografien trugen sie dort zum „Mechanismus visueller politischer Überzeugungsarbeit“⁷⁵ bei.

Fiktionen des Krieges / Krieg der Fiktionen

Zahlreiche in der DDR tätige Künstler:innen bekannten sich in ihrem Schaffen gegen den Vietnamkrieg und verfolgten eigene stilistische und motivische Vorstellungen von dessen bildlicher Repräsentation. Es handelte sich in den meisten Fällen um eigensinnige und hintergründige Kunstwerke und nicht in erster Linie um Propagandamittel. Dennoch war den Künstler:innen daran gelegen, wirkungsvolle, figurative und symbo-

lich belegte Bilder zu schaffen, die entlang eines weitgehend kohärenten Narrativs und der offiziellen ideologischen Linie ausgerichtet waren: die USA als unrechtmäßige imperialistische Angreifer und die vietnamesische Bevölkerung als Opfer und ein Volk, das seine nationale Souveränität verteidigt. Kämpfend wurden Vietnames:innen nicht gezeigt.

Die hier besprochenen Werke geben einen Einblick in die bildkünstlerische Darstellung des Vietnamkrieges in der bildenden Kunst der DDR, der sich auf eine bestimmte Bildformel konzentriert: Die Gegenüberstellung der Figur des US-Soldaten mit der Einheit von Mutter und Kind beziehungsweise mit Frauen und Kindern, aus der eine Täter-Opfer-Konstellation inszeniert wird. Der Soldat wird als Täter amoralisch, entstellt, todbringend und unmenschlich gezeichnet, die vietnamesischen Opferfiguren hingegen als schutzlos ausgeliefert und verwundet, aber auch widerständig. Dabei geht es nie um den einzelnen Soldaten als handelndes Individuum, sondern stets um den Soldaten als Verkörperung des US-amerikanischen Angriffs auf die kommunistischen Kräfte in Südostasien. Er allegorisiert das Feindbild USA als monströs imaginiertes, militaristisches und imperialistisches System, das metaphorisch mit Krieg und Tod gleichgesetzt wird. Die Mutter-Kind-Gruppe hingegen verkörpert ein kommunistisches (vietnamesisches) Volk, das mit Frieden und (Über-)Leben assoziiert wird.

Über die Vergewaltigung des Krieges hinaus agierten die Werke als Agenten einer politisch verordneten Kriegsgegnerschaft und Bilder einer politischen Ikonografie der staatssozialistischen DDR mit ihrem spezifischen, nationalgeschichtlich und marxistisch-leninistisch geprägten Weltbild. Als solche waren die hier behandelten Arbeiten weniger darauf angelegt, in der Betrachtung viel Raum zur eigenen kritischen Auseinandersetzung mit den Kriegsvorgängen zu geben. Eher wollten sie auf eine bestimmte Weise verstanden werden.

Werke wie die eingangs erwähnten *Misères de la guerre* von Callot und *Desastres de la guerra* von Goya waren mittels einer „unmittelbare[n] Bildrhetorik“⁷⁶ darum bemüht, Authentizität aus einer suggerierten Augenzeugenschaft heraus zu evozieren und auf eine Weise wahrhaftig sein, die ihre Betrachter:innen nachhaltig affizieren und Betroffenheit auslösen konn-

ten. Bei den Werken der ostdeutschen Künstler:innen handelt es sich hingegen nicht um 'realistische' oder 'authentische' Kriegsschilderungen in diesem Sinne.

Betroffenheit und der Wille zum solidarischen Handeln sollten hier über die drastisch vor Augen geführte Ungerechtigkeit des Krieges wachgerufen werden. So etwas wie Authentizität lag eher in der Vermittlung einer ideellen Überzeugung, die zwar auch eine generelle Anklage gegen Krieg umfasst, die aber zumeist auch eine klare Lesart formuliert und selten Raum für interpretatorische Ambivalenzen lässt, wie er sich in Klaus Wittkugels Plakat eröffnet.

Kritik an der Kriegsführung der USA formulierte sich zwar systemübergreifend in der künstlerischen Produktion weltweit und auch Künstler:innen in der DDR schufen Werke aus einer persönlichen Auseinandersetzung mit dem Vietnamkrieg und aus dessen Ablehnung heraus. Sie folgten darin aber auch staatlichen Forderungen an die kulturelle Produktion und schufen Werke, die in Ausstellungen, Publikationen, Solidaritätsaktionen oder, wie im Fall von Wittkugels Plakat, Propagandamaterialien eingebettet werden und die offizielle Programmatik der DDR stützen konnten. Werke wie die hier besprochenen sind beredter Ausdruck eines sozialistisch determinierten Dualismus innerhalb des Ost-West-Konflikts. Über die verschiedenen Formen ihrer gesellschaftlichen Einbindung in die visuelle Kultur der DDR wurden sie zum Mittel im Kulturkampf zweier weltanschaulicher Systeme. Mithilfe ihrer propagierte die DDR sich als Friedensmacht und setzte das eigene System – wie auch das nordvietnamesische – mit Frieden gleich, während die als imperialistisch und militaristisch identifizierten Staaten wie die USA für Krieg und die existenzielle Bedrohung der Menschheit standen.

In einer solchen kritischen Auseinandersetzung, aber auch als Anregung zu ihrer weiteren Erforschung, müssen Werke wie diese als „Teil einer Metaphernwelt“ verstanden werden, „die ihre historische Aussagekraft erst dann offenbart, wenn ihre Fiktionalität berücksichtigt wird“⁷⁷. Wie bereits erwähnt sind diese Arbeiten keine bloßen Illustrationen des Vietnamkrieges, sondern gestalten ihn als „Bildakte“ auf eine durch verschiedene Faktoren bedingte Weise. Ebendiese bedarf eines differenzierten Verständnisses, um die Werke schließlich auch in der erweiterten „Metaphernwelt“

globaler künstlerischer Auseinandersetzungen mit dem Vietnamkrieg – oder mit Krieg im Allgemeinen – verorten zu können.

Endnoten

1. Beispielhaft Blatt 5, *Plünderung auf einem Bauernhof (Le pillage d'une ferme)*: <https://www.staatsgalerie.de/de/sammlung-digital/pluenderung-einem-bauernhof-blatt-5-aus-les-mises-et-les-malheurs-de-la-guerre>, 29.08.2024.
2. Beispielhaft Blatt 44, *Ich sah es (Yo lo vi)*: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/381372>, 29.08.2024.
3. Peter Paret bespricht beide Werke mit Fokus auf der Repräsentation von Soldaten und den moralischen wie existenziellen Dimensionen von Kriegereignissen: Peter Paret, *Imagined Battles. Reflections of War in European Art*, Chapel Hill 1997.
4. Ebd., S. 69, 109-111.
5. Die Website <https://guernica.museoreinasofia.es/en> präsentiert hochauflösende Abbildungen von *Guernica* und eine umfangreiche und vernetzte Materialsammlung.
6. Hierbei handelt es sich vor allem um zwei Fotografien, die mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichnet und millionenfach reproduziert wurden: Zum einen die Fotografie des AP-Korrespondenten Nick Ut vom 8.6.1972, die eine Gruppe von fünf Kindern auf einer Straße laufend zeigt. Nach einem Napalm-Angriff durch südvietnamesische Flugzeuge waren sie kurz zuvor aus ihrem Dorf geflohen. Dunkle Schwaden im Hintergrund zeugen von dem Angriff. Bei der anderen handelt es sich um Edward T. Adams Aufnahme vom 1.2.1968. Sie zeigt die Erschießung eines Vietcong-Angehörigen in Saigon durch den Polizeigeneral Nguyen Loan. Beide abgebildet bei Gerhard Paul, *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, Paderborn u.a. 2004, S. 355, 356.
7. Marc Frey, *Das Scheitern des „begrenzten Krieges“*. *Vietnamkrieg und Indochinakonflikt*, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, 2, 2005, S. 17-34, hier S. 17. Frey beschreibt den Vietnamkrieg auch bezüglich seiner mehr als zwei Millionen Opfer als „Konflikt der traurigen Superlative“. Fast 10 Millionen Tonnen US-amerikanische Bomben seien über Laos, Vietnam und Kambodscha abgeworfen worden – „insgesamt ein Mehrfaches dessen, was an Sprengstoff im Zweiten Weltkrieg verbraucht wurde.“
8. Paul 2004, *Bilder des Krieges*, S. 314-316.
9. Vgl. Lucy R. Lippard, *A different War. Vietnam in art*, Bellingham 1989; vgl. Melissa Ho u.a., *Artists respond. American art and the Vietnam War, 1965-1975*, Princeton 2019.
10. Bereits seit der Teilung Vietnams 1954 infolge des ersten Indochinakrieges gegen Frankreich unterstützten die USA Südvietnam in beträchtlichem Umfang mit Militär- und Wirtschaftshilfen sowie zivilen und militärischen Beratern. Vgl. Frey 2005, *Das Scheitern des „begrenzten Krieges“*, S. 25.
11. Die ostdeutsche Solidarität mit Vietnam richtete sich vor allem auf die Demokratische Republik Vietnam (Nordvietnam) als kommunistisches „Bruderland“ und die Nationale Befreiungsfront (FNL) in der Republik Vietnam (Südvietnam). Andererseits solidariserte man sich mit der gesamten vietnamesischen Bevölkerung als einem für seine Befreiung von kolonialer und imperialistischer Unterdrückung kämpfenden Volk.
12. Vgl. Günter Wernicke, „Solidarität hilft siegen!“. *Zur Solidaritätsbewegung mit Vietnam in beiden deutschen Staaten Mitte der 60er bis Anfang der 70er Jahre*, Berlin 2001, S. 17-18.
13. Ebd., S. 15-16.
14. In den zweimonatlich erscheinenden *Mitteilungen der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin* wird mehrmals über entsprechende Aktionen berichtet. So überwies etwa im Jahr 1966 im Zuge einer Solidaritätsbekundung Akademiemitglieder insgesamt 17.525 MDN auf das Spendenkonto Vietnam des Deutschen Schriftstellerverbandes (*Mitteilungen*, 5, 1965, S. 1). Im darauffolgenden Jahr hat die Akademie der Künste ein eigenes Konto für Vietnamspenden ihrer Mitglieder und Mitarbeiter:innen eingerichtet (*Mitteilungen*, 2, 1967, S. 3), auf das zwischen April und September 1967 insgesamt 18.800 MDN überwiesen wurden (*Mitteilungen*, 6, 1967, S. 16). Im folgenden Jahr spendeten „[d]ie Mitglieder der Sektion Bildende Kunst Prof. Lea Grundig, Prof. Klaus Wittkugel und Prof. John Heartfield [...] anlässlich des 7. Gründungstages der Nationalen Front für die Befreiung Südvietnams 500 M für das ständige Vietnamkonto der Akademie.“ (*Mitteilungen* 1, 1968, S. 16). 1973 findet sich in den *Mitteilungen* der Vermerk: „PROF. HEINRICH DRAKE überwies auf das Vietnam-Spendenkonto 15 000 Mark, die Kaufsumme seiner Plastik ‚Memento Vietnam‘. Die Galerie Junge Kunst in Frankfurt (Oder) hatte die Skulptur erworben.“ (*Mitteilungen*, 3, 1973, S. 24).
15. Vgl. Gero Seelig, *Cremer, Fritz*, in: *Artists of the World*, Berlin / Boston 2023, aow.degruyter.com/artist/_10174538, 27.07.24.
16. Vgl. Maria Rüger, *Vorbemerkung*, in: *Nur Wortgefechte? Aus Schriften, Reden, Briefen, Interviews 1949-1989*, hg. v. Dies., Potsdam 2004, S. 13-18.
17. Cremer wurde u.a. 1926 Mitglied der kommunistischen Arbeiterjugend Essen, 1929 Mitglied der kommunistischen Partei, und gründete 1930 mit dem Maler und Grafiker Fritz Duda (1904-1991) den Roten Studentenbund. 1933 sammelte er Unterschriften gegen den letztlich dennoch erfolgten Ausschluss von Käthe Kollwitz aus der Preußischen Akademie der Künste.
18. Fritz Cremer, zitiert nach Sybille Pavel, *Es gibt keine Kunst an sich. BZ-Werkstattgespräch mit dem Bildhauer Fritz Cremer*, in: *Berliner Zeitung*, 26.05.1974, S. 10.
19. Ebd.
20. Vgl. Ruth Gredig, *Fritz Cremer. Lithographien, 1955-1974*, hg. v. der Akademie der Künste der DDR, Dresden 1972, S. 42-45 (vgl. auch Gredig 1972, *Fritz Cremer*, Nr. 200-209 und 219). Es finden sich jedoch mitunter abweichende Titel und Datierungen für die einzelnen Blätter.
21. Horst-Jörg Ludwig, *Vorwort*, in: Gredig 1972, *Fritz Cremer*, S. 5-7, hier S. 6.
22. Das Motiv von Mutter und Kind findet sich auch isoliert und blattfüllend auf drei Blättern der Folge (vgl. Gredig, 1972, *Fritz Cremer*, Nr. 205-207).
23. Klaus-Dieter Schönewerk, *Die Welt erkennen helfen. In der Werkstatt des Bildhauers Fritz Cremer*, in: *Neues Deutschland*, 08.03.1969, S. 11.
24. Diese Charakterisierung des Feindes hat es auch „auf der anderen Seite“ gegeben. Gerhard Paul verweist auf die Berichterstattung der US-amerikanischen Medien, die entlang der eigenen, nationalen Logik den „Vietcong“ und die nordvietnamesischen Kräfte als inhuman beschrieben. Vgl. Paul 2004, *Bilder des Krieges*, S. 319.
25. Fritz Cremer, zitiert nach Schönewerk 1969, *Die Welt erkennen helfen*, S. 11.
26. Es muss hier darauf hingewiesen werden, dass das eine die realen Verhältnisse verfälschende Sichtweise ist. Nach der 1954 erfolgten Teilung Vietnams infolge des ersten Indochinakrieges gegen die französische Kolonialmacht und gescheiterten gesamtvietnamesischen Wahlen war und blieb der Vietnamkrieg (oder zweiter Indochinakrieg) ab 1955 ein Bürgerkrieg zwischen Nord- und Südvietnam, wobei Nordvietnam und die FNL (Front national pour la libération du Sud Viêt Nam) maßgeblich von der UdSSR und China, Südvietnam vor allem von den USA unterstützt wurden. Auch nach dem Eintritt der USA in den Krieg haben neben den amerikanischen Soldaten weiterhin verschiedene vietnamesische Lager gegeneinander gekämpft. So sind die ideologischen Absichten der Polarisierung gegen die USA und der Beschwörung eines geeinten kommunistischen Vietnams zwar klar. Diese in allen gesellschaftlichen Bereichen der DDR verbreitete Rhetorik ist nichtsdestotrotz problematisch. *Das vietnamesische Volk hat es nicht gegeben.*
27. Mutterfiguren tauchen bei Cremer schon lange vor dem Vietnamkrieg auf. Sie sind meist von einem beschwerlichen Leben gezeichnet oder betrauern den Verlust ihres (Soldaten-)Sohnes. Zu nennen sind die Plastiken *Arbeitermutter II* (1937), *Die Mütter* (1939), *Soldatenmutter* (1943), *Klagende Mütter* (1948) und mit *O Deutschland, bleiche Mutter* (1961, nach einem Gedicht von Bertolt Brecht). Letztere hat Cremer in eine gleichnamige Lithografie überführt (1962). Die Figur des Soldaten bearbeitete Cremer erstmals mit der Selbstporträt-Büste *Sterbender Soldat* (1935), später auch mit zwei gleichnamigen Zeichnungen (1947/1948). Fast alle abgebildet und/oder verzeichnet in: *Fritz Cremer*, hg. v. Deutsche Akademie der Künste zu Berlin und Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, 02.05.-28.05.1972, Berlin 1972. Beide Figuren tauchen also in Cremers Schaffen kontinuierlich auf.
28. Anja Zimmermann, *Frau*, in: Uwe Fleckner u.a. (Hg.), *Handbuch der politischen Ikonographie. Bd. I: Abdankung bis Huldigung*, München 2011, S. 366-371, hier S. 369.
29. Gredig 1972, *Fritz Cremer*, S. 203.
30. Die Formulierung des „schmutzigen Krieges“ findet sich häufig im ostdeutschen Diskurs über den Vietnamkrieg, ist aber eine geläufige Bezeichnung von Kriegen, bei denen systematisch Menschenrechte verletzt werden und wird bis heute auch in der Fachliteratur auf den Vietnamkrieg angewendet. Insbesondere die opferreiche Strategie des „search and destroy“, die durch massive Bombardierungen die Lebensgrundlagen der ländlichen Bevölkerung zerstörte und „zu einer steten Brutalisierung des Krieges“ führte, hat zu dieser Wahrnehmung beigetragen. Siehe Paul 2004, *Bilder des Krieges*, S. 311. Der Bildhauer Heinrich Drake äußerte sich 1966 auf einer Solidaritätskundgebung der Akademie der Künste der DDR wie folgt: „Wenn irgendwann und -wo die Bezeichnung ‚schmutziger Krieg‘ in der Geschichte der Menschheit zutrifft, dann im heutigen Krieg der USA gegen Vietnam. Unser Abscheu dagegen ist jedoch zugleich von Bewunderung und Verehrung für das unglaublich zähe und aufopferungsvolle Ringen der vietnamesischen Menschen gegen das amerikanische Ungeheuer begleitet...“, zitiert nach o. V., *Solidarität mit dem kämpfenden Volk Vietnams*, in: *Mitteilungen der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin*, 5, 1966, S. 2.
31. Gerhard Hallmann, *Zum 60. Geburtstag von Fritz Cremer*, in: *Mitteilungen der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin*, 6, 1966, S. 5-6, hier S. 5.
32. O. V., *Aufruf des Präsidiums der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin an die Schriftsteller, Künstler, Wissenschaftler und die technische Intelligenz der Deutschen Demokratischen Republik*, in: *Mitteilungen der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin*, 2, 1967, S. 3.

33. Zu ihnen zählten Ernst Busch, Lea Grundig, John Heartfield, Stephan Hermlin, Wieland Herzfelde, Anna Seghers, Erwin Strittmatter, Helene Weigel u.a.
34. Walter Ulbricht war von 1950 bis 1971 der Erste Sekretär des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands und Vorsitzender des Staatsrates der DDR. Weitere Exemplare dieser signierten Cremer-Lithografie gingen im Rahmen einer Solidaritätsveranstaltung der Akademie der Künste im Januar 1967 in den Besitz führender SED-Funktionäre und einiger Betriebe über. Vgl. o. V., *Auch aus der Ferne lassen wir Vietnam nicht im Stich*, in: *Mitteilungen der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin*, 2, 1967, S. 2-3, hier S. 3.
35. O. V., *Akademienmitglieder bei Walter Ulbricht. Übergabe der Vietnam-Lithografie von Fritz Cremer im Amtssitz des Staatsratsvorsitzenden*, in: *Mitteilungen der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin*, 2, 1967, S. 1.
36. Horst Bredekamp, *Bildakte als Zeugnis und Urteil*, in: Monika Flacke (Hg.), *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen*, Bd. 1, Mainz 2004, S. 29-66, hier S. 29-30.
37. Renate Hartleb, *Nachwort*, in: *Heinz Zander. Narrenbegräbnis, Groteske Bilder*, Berlin 1984, S. 128-134, hier S. 131. Hartleb zufolge schuf Zander bis 1966 allein 20 Zeichnungen zu *Die Festung*. Erstmals ausgestellt wurden Werke der Folge bereits 1965 im Museum der bildenden Künste Leipzig.
38. Lothar Lang, *Heinz Zander, 18.11.-08.12.1967*, Kunstkabinett am Institut für Lehrerweiterbildung Berlin-Pankow, Fallblatt zur 59. Ausstellung, Berlin 1967, unpag.
39. Heinz Zander, so zitiert im Fallblatt zur Ausstellung seiner Grafiken im Staatlichen Lindenau-Museum zu Altenburg, Altenburg 1965, unpag.
40. Diese Ausstellung gilt als erste öffentlichkeitswirksame Manifestierung der sogenannten Zweiten Leipziger Schule, deren Werke einer komplex metaphorischen Formensprache in Malerei und Grafik den Weg bereitete und deren kontroverse Rezeption eine wichtige Zäsur der ostdeutschen Kunstgeschichte darstellt. Ausführlicher hierzu bei April A. Eisman, *Bernhard Heisig and the Fight for Modern Art in East Germany*, Rochester 2018, S. 107-131.
41. Vgl. Eisman 2018, *Bernhard Heisig*, S. 121.
42. Vgl. Herwig Guratzsch (Hg.): *Museum der bildenden Künste Leipzig. Katalog der Gemälde*, bearb. v. Dietulf Sander, Stuttgart 1995, S. 212, Inv.-Nr. 2185.
43. Vgl. *Tendenzen. Zeitschrift für engagierte Kunst*, 39, 1966, S. 106. Dort sind auch die Titel der einzelnen Tafeln angegeben, von links oben nach rechts unten: *Mr. Smith beschriftet Bomben, Die Smiths im Einsatz, Mr. Smith, Mr. Smith verlässt ein fremdes Land, Tod im Meer*. Zu den Verbindungen der Zeitschrift und der Künstlergruppe *Tendenz* zu ostdeutschen Künstler:innen und dem Kunstbetrieb der DDR siehe Martin Papenbrock, *Westbesuche. Die Tendenzen und der Verband Bildender Künstler Deutschlands in den Jahren 1965/66*, in: *Kunst und Politik*, Bd. 22, Göttingen 2020, S. 53-70, und Kathleen Rosenthal, *Politik-Kunst!? Die bildende Kunst in der DDR und ihre Rezeption in der Bundesrepublik Deutschland bis zum Mauerbau (= Studien zur Kunst 48)*, Wien 2022, S. 491-512.
44. Henry Schumann, *Das Groteske als Kunstform. Zum Schaffen des Leipziger Malers und Grafikers Heinz Zander*, in: *Leipziger Volkszeitung*, Beilage, 18.09.1965, S. 6.
45. Richard Hiepe, *Heinz Zander*, in: *Tendenzen. Zeitschrift für engagierte Kunst*, 39, 1966, S. 102.
46. Schumann 1965, *Das Groteske als Kunstform*, S. 6.
47. Rolf Günther, *Zanders Welten*, in: Heinz Zander (Hg.), *Heinz Zander. Gemälde*, Dresden 2014, S. 49-98, hier S. 56. Als spätere Instanz zeitgeschichtlicher Bezugnahme sei hier Zanders Gemälde „Nach einem Photo aus Saigon“ (1976/77) angeführt, das sich in der Sammlung des Kunstmuseums Moritzburg Halle (Saale), Inv.-Nr. MOI02003, befindet.
48. Vgl. Katharina Klotz, *„Schluß damit!“ – Frieden, Solidarität und Antiimperialismus im Plakat der DDR*, in: *Politische und kulturelle Plakate der DDR aus der Sammlung des Deutschen Historischen Museums (= MAGAZIN. Mitteilungen des Deutschen Historischen Museums*, 9 (Heft 24), 1999) Berlin 1999, S. 33-47, hier S. 41.
49. Klaus Wittkugel war ein bedeutender Gebrauchsgrafiker und Plakatkünstler. Nach einer Ausbildung und einem Studium der Fotografie und Typografie an der Folkwangschule Essen arbeitete Wittkugel ab 1932 als Gebrauchsgrafiker. Er schuf sozialkritische Fotografien und gestaltete Plakate für die KPD. Während der NS-Diktatur war er unter anderem künstlerischer Leiter einer Berliner Werbeagentur und wurde 1939 zum Kriegsdienst einberufen, nahm aber laut eigener Aussage auch an Treffen der Widerstandsgruppe Harnack-Schulze-Boysen teil. In der DDR hatte er hochrangige institutionelle Positionen inne: Von 1952 bis 1975 war er Professor an der Kunstgewerbeschule Berlin. Zwischen 1968 und 1974 amtierte er zudem als Vizepräsident der Deutschen Akademie der Künste in Ost-Berlin und wurde 1969 zum Vizepräsidenten der icograda (International Council of Graphic Design Associations) ernannt, die einige Jahre zuvor in London als systemübergreifender Dachverband für Grafikdesign und visuelle Kommunikation gegründet worden war. Immer wieder nutzte er das Medium der Fotografie, um Buchumschläge und Plakate für Theater, Film und Ausstellungen zu gestalten. Vgl. Klaus Wittkugel, *Mein Weg*, in: Erhard Frommhold, *Klaus Wittkugel. Fotografie, Gebrauchsgrafik, Plakat, Ausstellung, Zeichen*, Dresden 1979, S. 16-29; Sabine Schmid, *Wittkugel, Klaus*, in: *Artists of the World*, Berlin / Boston 2023, <https://aow.degruyter.com/artist/00004123>, 01.08.2024.
50. Die Darstellung von Napalm-Verletzungen ist nur ein Beispiel dafür, wie sich Spezifika des Vietnamkrieges bzw. der Kriegsführung in der künstlerischen Auseinandersetzung mit ihm niederschlugen. Hierzu zählen auch durch den Einsatz von chemischen Entlaubungsmitteln wie Agent Orange beschädigte Landschaften oder einzelne Bäume und der erstmals massenweise Einsatz von Hubschraubern.
51. Weder die Urhebererschaft der Fotografie noch die Identität des Soldaten konnten bisher ermittelt werden.
52. Hermann Exner, *Klaus Wittkugel zum 65. Geburtstag*, in: *Bildende Kunst*, 12, 1975, S. 596.
53. Die Vorlage befindet sich heute in der Kunstsammlung der Akademie der Künste Berlin unter der Inventarnummer KS-Wittkugel 197.2.
54. Susan Sontag beschrieb diesen visuellen Kurzschluss mit dem Satz „When there are photographs, a war becomes real.“, zitiert nach Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, London 2003, S. 93. Weiterführend zum Authentizitätsdiskurs in Bezug auf Kriegsdarstellungen mit Fokus auf Fotografie und Fotojournalismus siehe Judith Schulte, *Der Vietnamkrieg im Fotoessay. Larry Burrows zwischen Propaganda und kritischer Kriegsfotografie*, Heidelberg 2019, S. 48-76.
55. Frommhold 1979, *Klaus Wittkugel*, S. 117-118.
56. Klaus Wittkugel, zitiert nach: M. H.: *Dialog zwischen Künstler und Betrachter. Ein Gespräch mit Prof. Klaus Wittkugel*, in: *Berliner Zeitung*, 01.12.1963, S. 6.
57. <https://www.moma.org/collection/works/152791>, 29.07.2024.
58. <https://www.moma.org/collection/works/7272>, 29.07.2024.
59. So vermerkt in *Mitteilungen*, 4, 1970, S. 2, und Frommhold 1979, *Klaus Wittkugel*, S. 258. Ob Wittkugel das Plakat tatsächlich eingereicht hat, konnte bisher nicht ermittelt werden. Der Aufruf zum Wettbewerb wurde auf der Einbandrückseite der ersten Ausgabe abgedruckt: *Avant-Garde*, 1, 1968, Einbandrückseite, <http://avantgarde.110west40th.com/volumes/volume-1#33>.
60. *Avant-Garde*, 5, 1968, S. 11, <http://avantgarde.110west40th.com/volumes/volume-5#8>.
61. Die TET-Offensive im Frühjahr 1968 führte zu einer veränderten Berichterstattung über den Vietnamkrieg in den USA, die den Menschen die Brutalität des Krieges deutlicher vor Augen führte. Berichte waren nun distanzierter und differenzierter, und es wurde ein größerer Fokus auf die enormen „menschlichen Kosten“ gelegt. Fernsehberichte zeigten etwa US-amerikanische Soldaten, die an einem Grab ihrer getöteten Kameraden gedachten. Vgl. Paul 2004, *Bilder des Krieges*, S. 320-321). Diese Entwicklung kann Auswirkungen sowohl auf die Gestaltung der eingereichten Plakate als auch die Auswahl der Preisträger gehabt haben.
62. „Klaus Wittkugel's 1968 poster *In the name of humanity* locates both injured Vietnamese children and a US soldier as victims of imperialistic directives so removed from the impact of their actions that carpet bombing, napalm, and Agent Orange seemed tenable.“ Catherine Moriarty, *Designs for Solidarity. Photography and the Cuban Political Poster 1965-1975*, in: *Photoworks Magazine*, 11, 2008, S. 58-63, hier S. 61.
63. Frommhold 1979, *Klaus Wittkugel*, S. 117.
64. Abgebildet (S. 188) und verzeichnet (S. 275) im begleitenden Katalog: *VII. Deutsche Kunstausstellung der Deutschen Demokratischen Republik*, 5.10.1972-25.3.1973, hg. v. Ausstellungskomitee, Dresden 1972.
65. Vgl. Bernd Lindner, *Kunstrezeption in der DDR*, in: Günter Feist u.a. (Hg.), *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945-1990*, Berlin 1996, S. 62-93, hier S. 81. Der Vietnamkrieg bildete durchaus einen thematischen Schwerpunkt der Ausstellung, denn es bezogen sich noch weitere dort präsentierte Werke auf den Krieg. Gezeigt wurden u.a. Heinrich Drakes Holzkulptur *Memento Vietnam* (1971), Willi Sittes Zeichnung *Vietnamesin auf Flugzeugtrümmern* (1969) und Johannes Wagners Gemälde *Le Hui Van - Vietnamesischer Student* (1969).
66. Ob es bereits 1968, im Jahr der Entstehung des Plakats, eine erste Auflage gegeben hat, ist bisher ungeklärt.
67. Christoph Links, *Das Schicksal der DDR-Verlage. Die Privatisierung und ihre Konsequenzen*, Berlin 2009, S. 172.
68. Vgl. Klotz 1999, *„Schluß damit!“*, S. 40.
69. Vgl. Wittkugel 1979, *Mein Weg*, S. 24.
70. Klaus Wittkugel, zitiert nach: M. H. 1963, *Dialog zwischen Künstler und Betrachter*, S. 6.
71. Klaus Wittkugel, zitiert nach Klotz 1999, *„Schluß damit!“*, S. 41.
72. Vgl. M. H. 1963, *Dialog zwischen Künstler und Betrachter*, S. 6.
73. Klaus Wittkugel, zitiert nach Frommhold 1979, *Klaus Wittkugel*, S. 112.
74. Gemäß des vom MoMA produzierten Videokommentars der Künstlerin: *House Beautiful (Bringing the War Home). 1967-72, Seeing Through Photographs*, 7:36 Min, <https://www.youtube.com/watch?v=hJbR4jXsrXU>, 30.07.2024.
75. Uwe Fleckner u.a., *Vorwort*, in: Uwe Fleckner u.a. (Hg.), *Handbuch der politischen Ikonographie. Bd. I: Abdankung bis Huldigung*, München 2011, S. 7-13, hier S. 11.
76. Schulte 2019, *Der Vietnamkrieg im Fotoessay*, S. 58.
77. Bredekamp 2004, *Bildakte*, S. 51.

Abbildungen

Alle Abbildungen: © VG Bild-Kunst, Bonn 2024.

Abb. 4: Leipzig, Messehaus am Markt 1965, 7. *Kunstausstellung 1965 des VBKD Bezirk Leipzig*, unpag.

Abb. 6: *Wittkugel Plakate*, Verlag für Agitations- und Anschauungsmittel, Berlin 1977.

Zusammenfassung

Die untersuchten Werke von Fritz Cremer, Heinz Zander und Klaus Wittkugel geben einen Einblick in die bildkünstlerische Darstellung des Vietnamkrieges in der Kunst der DDR. Im Fokus steht dabei die wiederkehrende Bildformel einer Gegenüberstellung von US-Soldaten mit vietnamesischen Frauen und Kindern. Die Werke inszenieren eine spezifische Täter-Opfer-Konstellation, wobei der die Kriegsmacht USA verkörpernde Soldat als unmenschlich und monströs, die vietnamesischen Opfer hingegen als schutzlos ausgeliefert, aber auch widerständig charakterisiert werden. Es wird argumentiert, dass die Werke als Teil einer politischen Ikonografie den Vietnamkrieg nicht nur vergegenwärtigten, sondern ihn entlang bestimmter Feindbilder, Vorstellungen und Narrative *gestalteten*.

Autorin

Sophie Thorak ist wissenschaftliche Mitarbeiterin und Doktorandin am Fachgebiet Kunstgeschichte der BTU Cottbus-Senftenberg. Für ihr Promotionsvorhaben untersucht sie Repräsentationsformen des Vietnamkrieges in der bildenden Kunst der DDR sowie deren gesellschaftliche Einbindung anhand exemplarischer Ausstellungen und Publikationen. 2021 initiierte Sophie Thorak gemeinsam mit Prof. Dr. Sylvia Claus die Cottbuser Workshops zur Kunst und Architektur der DDR.

Titel

Sophie Thorak, *Schmutzige Krieger. Zur Figur des Soldaten in bildkünstlerischen Repräsentationen des Vietnamkrieges in der DDR*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 3, 2024 (14 Seiten), www.kunsttexte.de.
DOI <https://doi.org/10.48633/ksstx.2024.3.107000>