

KUNST ALS BILD – GEWORDENE IDEOLOGIE – KRITIK

ART AS CRITICISM OF IDEOLOGY IN VISUAL FORM

Durch das Werk von Sven Kalden zieht sich ein roter, ja politischer Faden. In vielen Arbeiten betreibt er Forschung nach Geschichte, hinterfragt ideologische Settings, dekonstruiert Bilder, um die Behauptung von Objektivität nicht nur zu ergründen, sondern ins Wanken zu bringen. Kalden begnügt sich nicht mit wohlfeilen Slogans, die Standpunkt und Parteilichkeit signalisieren, auf die sich manch gut gemeinte, aber ästhetisch arme politische Kunst leider viel zu oft reduzieren lässt. Kaldens Arbeiten sind ästhetisch mit Perfektion ausgeführt und bergen sowohl erkenntnistheoretische als auch politische Aspekte. Sie bieten Anlass für neue Fragestellungen.

Auf Einladung der Berliner Tageszeitung *Der Tagesspiegel* tapezierte Sven Kalden 1998 drei Wände eines Treppenhauses im Zeitungsgelände.¹ Die mit *Rauma* betitelte Arbeit (S. 70) zeigt ein schemenhaftes, vergrößertes Foto, das sich eher erraten als deutlich erkennen lässt. Eine Menschenansammlung und ein Lastwagen sind zu dechiffrieren. Weitere Versuche, das Bild zu formatieren, die Daten *in Reihe zu stellen*, um das Bild zur Information werden zu lassen, bleiben ohne Erfolg. Es kann nicht gelingen, und Kalden gibt das Rätsel mit Absicht nicht preis. Somit bleiben die Betrachter und Betrachterinnen hier auf ihr Assoziationsvermögen angewiesen und starten womöglich ihr Kopfkino.

Sven Kalden geht es um die Auflösung eines Bildes in eher ornamentale Strukturen, die fast abstrakt anmuten. Das Bild bleibt ein rätselhaftes Fragment und verweigert sich damit einer Entschlüsselung. Ein Bild zwischen Wandschmuck und Ansätzen zu einer Bildinformation, ohne Preisgabe des Kontextes. Gerade an einem Ort, an dem sich der Faktizität der Fotografie bedient und so eine objektive Berichterstattung beabsichtigt wird, wirkt ein nicht wirklich erklär- und deutbares Motiv beunruhigend. Nachgereicht werden muss an dieser Stelle, dass Skepsis angebracht ist, ob eine objektive Berichterstattung überhaupt möglich ist. Dennoch, mit solch einer kaum zu dechiffrierenden Bildverfremdung zu operieren leistet einer kritischen Selbstbefragung Vorschub oder sollte es zumindest tun. Denn der Glaube an Bilder als unverfälschte Dokumente und Beweise für Tatbestände ist längst in seinen Grundfesten erschüttert. Die hohe Auflösung, bis an die Grenze zur Unkenntlichkeit getrieben, ist zugleich eine Methode, die denjenigen, die das Bild betrachten, Unmittelbarkeit vorzutäuschen vermag. Kalden evokiert damit an einem originären Ort des Journalismus eine Auseinandersetzung mit täglicher Bildpraxis und der Frage nach einem kritischen Umgang mit ihr. Denn die heutigen Bildbearbeitungstechniken haben dazu beigetragen, die Glaubwürdigkeit von Fotografie noch stärker infrage zu stellen. Und das nicht einmal durch eine direkte Bildmanipulation, wie Retuschieren und Sampeln der Bilder, sondern durch einen Mangel an Daten, die Auskunft geben über Kontext, Geschichte, Perspektive und Standpunkt.

A common thread, a political thread, can be found throughout the work of Sven Kalden. In many of his works he researches history, questions ideological settings, and deconstructs images. He does so, not only to newly explore the claim to objectivity, but also to topple it from its pedestal. Kalden refrains from offering up cheap slogans that demonstrate a point of view or party allegiance, something to which a great deal of well-meant but aesthetically disappointing political art is all too often reduced. Kalden's works are executed with aesthetic perfection and contain both epistemological and political aspects. They offer us occasion for further exploration.

At the invitation of the daily newspaper *Der Tagesspiegel*, in 1998 Sven Kalden wallpapered three walls in one of the newspaper building's stairwells.¹ The work, which he titled *Rauma* (p. 70), presents a shadowy, very high-resolution photograph, the motif of which can be guessed at more than it can be clearly recognized. Looking at it, you can roughly make out a group of people and a truck. Further attempts to give the images format, to make sense of the data and thus turn the picture into information remain unsuccessful. It is just not possible, and Sven Kalden deliberately provides us with nothing that might solve the puzzle. As such, anyone looking at the photo must rely on their skills of association and delve into their imaginations for assistance.

What Kalden does is to break up an image into quite ornamental structures that are almost abstract in appearance. The image remains a mysterious fragment and, by doing so, refuses to be deciphered. An image somewhere between wall decoration and the rudiments of a visual information without revealing context. A motif that cannot really be explained or interpreted is unsettling, especially in a place where factuality appropriates photography in its pursuit of objective reporting. Important to add at this juncture, is that the question of whether objective reporting is even possible must of course be met with some measure of skepticism. And yet, working with such blurred, almost completely indecipherable imagery encourages – or should at least encourage – us to critically question ourselves. This is necessary because the belief in images as unadulterated documents and as proof of the facts has long since been rattled to its very core. The high resolution, pushed to the threshold of unrecognizability, is simultaneously a method that is capable of feigning directness to those looking at the image. Kalden thus provokes us, in a real journalistic setting, to examine the way images are handled in everyday praxis and invites us to take a critical approach in doing so. After all, today's image processing techniques have led people to question more strongly to what extent photographs can be trusted. Not necessarily due to a direct manipulation of photographed images, by retouching or editing them, but because they lack the data to give us information about context, history, perspective and standpoint. These are ultimately important parameters that are often missing when news is communicated using pictures.

Es sind letztendlich wichtige Parameter, die beim Überliefern von durch Bilder vermittelte Nachrichten oft vorenthalten werden.

Sven Kalden hat das Medium der Tapete mehrfach verwendet. Unter anderem verarbeitete er 2018 in *Patterns* (S. 52) die eigentümliche Außenbemalung der Atomreaktorblöcke in Fukushima, Japan. Dort hatte am 11. März 2011 nach einem Seebeben eine Havarie stattgefunden, die zu einer Kernschmelze führte. Wochen-, ja monatelang schickten die Medien Bilder der qualmenden und von Rissen durchzogenen Reaktorblöcke um die Welt. Dabei war mehrfach täglich das merkwürdige Tarnmuster aus konstruktivistisch anmutenden Wolken auf blassblauem Hintergrund zu sehen.

In der Arbeit *Urbs aus Rauch* (S. 56) widmet sich Sven Kalden mit einer ähnlichen Methode der Fotografie. Aus einer extrem vergrößerten Satellitenaufnahme von einem mitten in der Landschaft liegenden Ort, von dem Rauch aufsteigt, skaliert Kalden einzelne Pixelpunkte und generiert daraus architektonische Objekte. So wird ein Teil einer Luftaufnahme wieder zurück in eine begehbare Rauminstallation transferiert, Pixel und Pixelcluster werden zu Objekten, die wie Gebäude im Raum stehen. In beiden erwähnten Arbeiten geht es somit weniger um die ursprüngliche fotografische Erzählung als vielmehr um die künstlerische Untersuchung ihrer kleinsten digitalen Partikel und deren Überführung hin zu einer anderen Wirklichkeit. Die Zusammensetzung digitaler Bilder, ihre Dekonstruktion und Neuformierung in einer anderen Dimension stehen im Vordergrund.

En passant problematisiert Kalden damit zudem die Aussagefähigkeit von Fotografien zur Beweisführung in politischen Debatten: Bei dem *Urbs aus Rauch* zugrunde liegenden Bild handelt es sich nämlich um eine Luftaufnahme aus dem Bürgerkrieg im Kosovo, die Bundesverteidigungsminister Rudolf Scharping am 7. April 1999 auf einer Pressekonferenz zeigte.² Die Satellitenbilder sollten beweisen, dass die serbische Armee Flüchtlinge im Kosovo als menschliche Schutzschilde benutzt.³ Mehrfach tischte Scharping diese Art von „Beweisen“ für angebliche serbische Gräueltaten auf, um die Beteiligung Deutschlands an der Bombardierung Belgrads vom 24. März 1999 zu rechtfertigen.⁴ Die Beweise erwiesen sich als Lügen, Einsatz und Beteiligung als völkerrechtswidrig. Scharping berichtete u. a. von einem Hufeisenplan Miloševićs, den es nie gegeben hat.⁵ Auch ein Massaker, beschrieben als Massenhinrichtung, in dem Ort Račak am 14./15. Januar 1999⁶ hat es ebenso wenig gegeben wie eines am 29. Januar 1999 in Rogovo, vielmehr ereigneten sich dort jeweils längere Schusswechsel zwischen serbischem Militär und UÇK-Soldaten. Die verstreuten Leichen waren zusammengetragen und nebeneinander abgelegt worden – ein entsprechendes Foto hatte Scharping genutzt, um ein Massaker in Rogovo zu „beweisen“.⁷ In dramatischen Worten berichtete er auch

Sven Kalden has used wallpaper as a medium on many occasions. In 2018, in *Patterns* (p. 52), he adapted the peculiar exterior paintwork on the nuclear reactor blocks in Fukushima, Japan, where a catastrophe took place on March 11, 2011 following an earthquake and tsunami that led to a nuclear meltdown. For weeks, and then months, the media sent photos out into the world of the reactor blocks, smoking and covered in cracks. Several times a day, people saw the strange camouflage-like pattern that looked like clouds against a pale blue background, reminiscent of a constructivist painting.

In his work *Urbs aus Rauch* (Urbs of Smoke, 1999, p. 56), Sven Kalden avails of a similar photographic method. Using an extremely enlarged satellite image of a place in the middle of the landscape, where smoke is rising up, Kalden resized individual pixel points and created architectural objects out of them. In this way, part of an aerial photograph is retranslated back into a 3D object in the form of a walk-through installation, and pixels and pixel clusters become constructions that fill the space like buildings. Both of the aforementioned works have less to do with the original photographic narrative and far more to do with the artistic exploration of their smallest digital particles and their transportation towards another reality. At the forefront here are the composition of digital images, their deconstruction and giving them a new form in another dimension.

In doing so, Kalden also addresses – en passant as it were – the problems concerning how reliable photographs are when they are presented as evidence in a political debate. The photograph used in *Urbs aus Rauch* is namely one of the aerial photographs of the civil war in Kosovo shown at a press conference given by Minister of Defense Rudolf Scharping on April 7, 1999.² The satellite images were supposed to prove that the Serbian army was using refugees in Kosovo as human shields.³ Scharping brought “evidence” of Serbian atrocities like this to the table many times in order to justify Germany’s involvement in the bombing of Belgrade on March 24, 1999.⁴ This supposed evidence turned out to be lies and the military action and involvement a violation of international law. Scharping reported, for example, that Milošević had purportedly planned an Operation Horseshoe, but it never existed.⁵ The same is true of a massacre that was described as a mass execution in the town of Račak on January 14/15, 1999⁶ as well as one in Rogovo on January 29, 1999, neither of which ever took place. What did happen there was an extended shootout between the Serbian military and soldiers from the Kosovo Liberation Army (UÇK). The corpses from this were gathered and laid down on the ground side by side – and Scharping used the photograph of this as “proof” that there had been a massacre in Rogovo.⁷ Using dramatic words, he also spoke about a concentration camp in the football stadium in Priština – which also never existed – deliberately establishing an analogy between it and the Holocaust. This was picked up on and exaggerated even more at a later date by Foreign Minister Joschka Fischer, who justified entering into war by arguing that he wanted to prevent another Auschwitz from happening.⁸

The installation *Nationbuilding* (2004, p. 70), which uses photos of burning oil wells in Iraq from 2004, also works with Kalden’s artistic method of taking apart and reconstructing photographic images. In its “War on Terror”, the USA struck out at the sovereign state of Iraq, toppled Saddam Hussein and brought about a change of regime that more or less turned the country into a failed state. Despite the fact that no proof whatsoever could be found of a link between Al-Qaeda and the regime of the Iraqi dictator, the USA unleashed a war that destroyed the country. The burning oil wells, which emitted huge black clouds of smoke, were documented in film and photo reports broadcasting powerful images. Kalden transformed the shape of these smoke clouds into a horizontal and analog sculpture, a 3D model that symbolically stands for the outline of a state. On the face of it and conceptually, Kalden’s model presents the imagined structure of a sovereign state. However, by transforming the inky black plumes of smoke – as symbols of destruction – into a landscape, he reveals the hypocrisy behind the supposedly humanitarian “liberation” by the USA, which estimates claim cost a million Iraqi lives. Kalden’s model translates the horrors of this war, a violation of international law, into an installation that finds a suitable image to demonstrate the cynicism of the US intervention.

The questioning of the ideological setting mentioned at the beginning is very clearly present in the above works, as they not only give us the opportunity to discuss claim versus reality, but also invite us to explore in more detail the means applied in war propaganda and their calculated lies. In this context, another large sculpture, executed by Kalden with great attention to detail, is worthy of mention. In 2010, when the USA was still searching for Osama Bin Laden, claiming that he had given the order to carry out the attacks on September 11, 2001, Kalden constructed a true-to-scale model of the cave fortress known as “Tora Bora” located in the white mountains of Afghanistan. The sculpture bears the title *Tora Bora – Das unbekannteste Meisterwerk* (Tora Bora – the Unknown Masterpiece, 2010, p. 62). With this work, Sven Kalden catapults himself right into the middle of a domain that oscillates between fiction and reality. In art history terms, reference can be drawn to Marcel Duchamp’s legendary and last masterpiece. The work, which Duchamp said he worked on for twenty years, consists of an old wooden door from a farmhouse in the South of France. At eye level, two small holes allow the viewer to see the body of a female lying in the grass, her opened legs presenting her vagina to the voyeur.⁹

In his model of “Tora Bora”, Kalden presents the cave complex in a concrete and very clear form which, as we look at the model, grants us an intimate view into the interior of this secret fortress. Shortly before war broke out in Afghanistan, sketches and detailed reports of the complex appeared from an unknown source, making public a terrain that is otherwise shrouded in legend. The CIA and the Saudi Arabian Bin-Laden group were supposedly involved in extending the cave network as a place of retreat for the Mujahideen, who were fighting against

von einem KZ im Fußballstadion in Priština – das nie existiert hat – und stellte bewusst eine Analogie zum Holocaust her, die später vom Bundesaußenminister Joschka Fischer mit der Kriegsbegründung, ein neues Auschwitz zu verhindern, nochmals übertroffen wurde.⁸

In Zusammenhang mit Kaldens künstlerischer Methode der Auflösung und Neukonstruktion fotografischer Bilder steht auch die Rauminstallation *Nationbuilding* (S. 70), die auf einer Abbildung brennender Ölquellen im Irak von 2004 beruht. Die USA suchten den souveränen Staat in ihrem „War on Terror“ heim, stürzten Saddam Hussein und sorgten für einen Regimewechsel, der das Land mehr oder weniger in den Zustand eines *failed state* führte. Obgleich vor Beginn des US-Angriffs keinerlei Verbindungen zwischen al-Qaida und dem Regime des irakischen Diktators nachweisbar waren, entfesselten die USA einen Krieg, der das Land zerstörte. Die brennenden Ölförderanlagen, die tiefschwarze Wolken gigantischen Ausmaßes absonderten, wurden in Film- und Fotoreportagen eindrücklich dokumentiert. Die Form solcher Wolken hat Kalden als 3D-Modell in eine horizontale und analoge Skulptur transformiert, die den Umriss eines Staates symbolisiert. Kaldens Modell imaginiert vordergründig und begrifflich den Aufbau eines souveränen Staates. Indem er allerdings die pechschwarzen Rauchschwaden als Zeichen der Zerstörung in eine Landschaft überführt, verdeutlicht er die Verlogenheit des als humanitäre Befreiung bezeichneten militärischen Einsatzes der USA, der geschätzt über eine Million Menschen im Irak das Leben gekostet hat. Kaldens Modell übersetzt das Gauen dieses völkerrechtswidrigen Krieges in eine Installation, die für den Zynismus der US-Intervention ein treffendes Bild findet.

Der eingangs erwähnte Aspekt der Hinterfragung ideologischer Settings kommt bei den zuletzt beschriebenen Werken zur Geltung, denn sie bieten nicht nur Anlass, Anspruch und Wirklichkeit zu diskutieren, sondern sich außerdem mit den Mitteln der Kriegspropaganda und ihren kalkulierten Lügen auseinanderzusetzen. In diesem Zusammenhang muss auch eine andere, große und detailreich ausgearbeitete Skulptur von Sven Kalden erwähnt werden: Als die USA 2010 immer noch auf der Suche nach Osama Bin Laden waren, den sie als Planer und Auftraggeber des Anschlags vom 9. September 2001 ausgemacht hatten, baute Kalden die als „Tora Bora“ bekannte Festung in den weißen Bergen Afghanistans maßstabsgetreu in einem Modell nach. Die Skulptur trägt den Titel *Tora Bora – Das unbekannteste Meisterwerk* (S. 62). Kalden begibt sich damit direkt in das Zentrum eines zwischen Fiktion und Realität oszillierenden Bereichs. Kunsthistorisch lässt sich ein Bezug zu Marcel Duchamps legendärem und letztem Meisterwerk herstellen: Das Werk, an dem Duchamp zwanzig Jahre gearbeitet haben will, besteht aus der alten Holztür eines südfranzösischen Bauernhauses,

the Soviet presence in Afghanistan. That would explain how the USA knows so much about the interior architecture of the caves. It is even more surprising that Osama Bin Laden and Al-Qaeda chose precisely this complex as their hiding place. In Sven Kalden's approx. 4 x 4-meter model, the strange mixture of fiction, legend and reality becomes hard artistic reality made of MDF. Forgetting the context for just a moment, you could be forgiven for believing you were in a natural history or archaeological museum allowing its visitors a peek into the life of people in a foreign culture.

In 2015, Sven Kalden created the sculpture *UN-Stealthdove* (p.78) as fictitious plans of the UN Department of Peacekeeping Operations transformed into a 3D object. In Kalden's fiction, the UN intends to observe conflicts from the air using a specially developed drone. Kalden's *UN-Stealthdove* is equipped with a cloaking device to escape detection by "enemy" radar. The UN's camouflaged drone designed by Kalden accentuates the UN's framework of action and presents the act of securing peace as an expression of militarization.

Even if Kalden clearly works with the phenomena of deception, propaganda and fake, this work shows visually the limitations to the work of the UN, which moves between the risk of partisanship in conflict situations on the one hand and the powerlessness of which it is accused on the other.

In a graphic work titled *Fragmente* (Fragments, p.86) from 2020, Sven Kalden has reworked a report about the NATO Summit in London that appeared in the daily newspaper *Süddeutsche Zeitung* on December 5, 2012. Kalden has glued transparent film onto the pages, so the articles can still be read. The shapes glued onto the individual pages have a constructivist air about them and, when viewed singly, no meaningful connection between them is apparent. However, when the pages are brought together to form one big collage, the motif suddenly springs out like a successfully completed jigsaw puzzle. The blue film has been applied over several pages in such a way that, when they are combined together in the right arrangement, what results is a white compass rose on a blue background. It has served, since 1953, as the symbol of the North Atlantic Treaty Organization (NATO), which was founded in 1949. With this application, Sven Kalden addresses the close relationship that exists between leading newspapers and their journalists and NATO via the "Atlantic Bridge". As Uwe Krüger's study¹⁰ sufficiently demonstrated, Germany's four large daily newspapers, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Süddeutsche Zeitung*, *Die Zeit* and *Die Welt* always write positively about NATO's strategy with only very slight nuances in their reporting.

The military activities of the Federal Republic are generally commented on by these newspapers in a tone of approval, representing nothing less than a revision of the Bundeswehr's function as laid down in Germany's Basic Law. This allocates Germany's armed forces a purely defensive role because of the experiences during the Nazi era. The strategy of rearmament and the hostile tone taken against the supposed threat and aggression from Russia is also

in dem auf Augenhöhe zwei kleine Löcher den Durchblick auf einen weiblichen, im Gras liegenden Körper gestatten, dessen gespreizte Beine dem Voyeur die Vagina darbietet.⁹

In seinem Modell von Tora Bora gibt Kalden dem mythischen Höhlenkomplex eine konkrete und höchst anschauliche Gestalt und gewährt uns, die wir das Modell betrachten, einen intimen Blick in das Innere der geheimen Festung. Kurz nach Beginn des Krieges in Afghanistan tauchten Skizzen und detaillierte Berichte aus unbekannter Quelle auf, die das sagenumwobene Terrain für das Publikum aufbereiteten. Angeblich waren bereits die CIA und die saudi-arabische Bin-Laden-Group an dem Ausbau der Höhlen als Rückzugsort für die Mudschaheddin, die gegen die sowjetische Präsenz kämpften, beteiligt gewesen. Dies würde das Wissen der USA um die innere Architektur der Höhlen erklären. Umso verwunderlicher, dass ausgerechnet diese Anlagen Osama Bin Laden und al-Qaida als Unterschlupf gedient haben sollen. In Kaldens ca. vier mal vier Meter großem Modell wird die eigentümliche Mischung aus Fiktion, Legende und Realität zur harten künstlerischen Wirklichkeit aus MDF. Vergisst man den Kontext für einen Moment, könnte man sich in ein Naturkunde- oder Archäologisches Museum imaginieren, in dem einem die Lebensweise einer fremden Kultur am Modell nähergebracht werden soll.

2015 schuf Sven Kalden die Skulptur *UN-Stealthdove* (S.78) als gestaltgewordenes Objekt der fiktiven Pläne der DPKO (Department of Peacekeeping Operations) der Vereinten Nationen: In Kaldens Fiktion beabsichtigt die UN mit eigens entwickelten Drohnen, Konflikte aus dem Luftraum zu überwachen. Ausgerüstet ist Kaldens *UN-Stealthdove* mit einer Tarnkappe, um nicht vom „feindlichen“ Radar geortet zu werden. Kaldens UN-Tarndrohne spitzt den Aktionsrahmen der UN künstlerisch zu und setzt Friedenssicherung als Ausdruck der Militarisierung in Szene. Auch wenn Kalden deutlich mit dem Phänomen von Täuschung, Propaganda und Fake operiert, visualisiert die Arbeit die Grenzen der UN-Arbeit, die sich zwischen der Gefahr der Parteilichkeit bei Konfliktlösungen einerseits und der ihr vorgeworfenen Position der Machtlosigkeit andererseits bewegt.

In einer grafischen Arbeit mit dem Titel *Fragmente* (S.86) hat Sven Kalden einen Bericht aus der *Süddeutschen Zeitung* vom 5. Dezember 2019 über den NATO-Gipfel in London bearbeitet. Kalden hat die Seiten mit transparenter Folie beklebt, sodass die Beiträge lesbar bleiben. Auf den einzelnen Blättern muten die aufgeklebten Formen rätselhaft konstruktivistisch an und lassen sich, einzeln betrachtet, in keinen sinnvollen Zusammenhang bringen. Auf den zu einem großen Bild collagierten Blättern allerdings erschließt sich das Motiv wie bei einem erfolgreich zusammengesetzten Puzzle: Die blaue Folie ist über mehrere Seiten so appliziert, dass sich bei der richtigen

Kombination die weiße Kompassrose auf blauem Hintergrund ergibt, die seit 1953 als Symbol der 1949 als North Atlantic Treaty Organization gegründeten NATO fungiert. Mit dieser Applizierung thematisiert Kalden beispielhaft den engen Zusammenhang, der via „Atlantik-Brücke“ führende Zeitungsorgane, Journalistinnen und Journalisten mit der NATO verbindet. Wie die Untersuchung von Uwe Krüger hinreichend belegt,¹⁰ berichten die vier großen deutschen Tageszeitungen *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Süddeutsche Zeitung*, *Die Zeit* und *Die Welt* mit nur geringen Nuancierungen affirmativ über die NATO-Strategie. Ein militärisches Engagement der Bundesrepublik wird von diesen Zeitungen in der Regel beiführend bezeugt, was einer Revidierung der vom Grundgesetz infolge der NS-Erfahrungen festgelegten Funktion der Bundeswehr als reiner Verteidigungsarmee gleichkommt. Auch die Aufrüstungs- und Drohstrategie gegen eine angebliche russische Bedrohung und Aggression stößt in diesem Umfeld der Printmedien auf wohlwollende Zustimmung.¹¹

Politische Kunst steht hoch im Kurs. Gerade in Zeiten der globalen Krise des Kapitalismus, der Zunahme autoritärer Regime, neoimperialistischer Kriege unter dem Deckmantel der Menschenrechte und dem Anstieg eines mörderischen Rassismus in Zeiten der Verteilungskämpfe wollen Künstlerinnen und Künstler sich mit ihren Werken positionieren und Haltung zeigen. Dieser Wille allein ist allerdings kein Qualitätsmerkmal. Kunst, die sich als politische versteht, sollte überzeugende „Bilder“ und Formen finden, um schwierige Zusammenhänge sinnvoll deutlich zu machen oder zu hinterfragen.

Sven Kalden gelingt es, in seinen Werken mit ästhetischen Mitteln Fragen zu gesellschaftlichen Problemen aufzuwerfen und die ideologischen Prämissen der herrschenden Praxis zu veranschaulichen.

met with benevolent approval in this print media climate.¹¹

Political art is popular. With capitalism facing global crisis, authoritarian regimes on the rise, neo-imperialist wars being fought under the guise of human rights and a surge in murderous racism in an era of conflicts surrounding the allocation of resources, artists are keen to position themselves in their work and show attitude. Wanting to do this is not in and of itself a mark of quality. Art that understands itself as political must find convincing "pictures" and forms to scrutinize complex interrelations or to render them sensuously meaningful to the viewer.

In his works, Sven Kalden manages to use aesthetic means to question social problems and to shed light on the ideological premises behind the actions of those in power.

1 Die Arbeit existiert nicht mehr, da *Der Tagesspiegel* das Gebäude an der Potsdamer Straße verlassen hat und nun am Askanischen Platz residiert.
 2 „Scharping hat mehrere Bilder bei sich. Satellitenaufnahmen, auf denen angeblich Massengräber zu sehen sein sollen. Die im Raum versammelten Journalisten sind zu weit vom Redepult des Ministers entfernt, um die Fotos näher in Augenschein nehmen zu können. Aber darum ging es überhaupt nicht. Auf das Vorzeigen der Bilder alleine, auf die Geste des Beweisen kommt es an – Scharping überzeugte, ohne bezeugen, bzw. beweisen, nachweisen zu müssen. Solcherart ist die Macht der Bilder, vor allem solcher Bilder, die als Instrument des Regierens eingesetzt werden. In seiner einseits- und umfangreichen Studie „Regieren im Bildraum“ kommt Tom Holert zu dem Schluss, dass der Auftritt Scharpings auf einen „Realitätseffekt“ zielt, durch Strategien des Vor-Augen-Führens visuellen „Blindtext“ in einen scheinbar eindeutigen Bildbeweis zu transformieren.“ Dietmar Kammerer in einer Rezension von Tom Holerts *Regieren im Bildraum*, in: Intro 171, S. 68, 23. April 2009, <https://issuu.com/intro/docs/intro171>.
 3 <http://archiv.rhein-zeitung.de/0n/99/04/07/topnews/grenzen.html>.
 4 Diese Propagandalagen zur Legitimierung eines völkerrechtswidrigen Krieges, der von keinem UN-Mandat legitimiert war, gegen einen souveränen Staat, der weder die Bundesrepublik noch ein Mitglied der NATO bedroht hat, behandelt aufschlussreich eine Reportage von Jo Angerer und Mathias Werth unter dem Titel *Es begann mit einer Lüge für den WDR*, ausgestrahlt in der ARD am 8. Februar 2001, www.youtube.com/watch?v=7vFjH_H_L0A.
 5 Heinz Loqual, *Der Kosovo-Konflikt – Wege in einen vermeidbaren Krieg*, Baden-Baden: Nomos 2000; p. 138 ff.
 6 [Vgl. www.spiegel.de/politik/ausland/kosovo-krieg-keine-beweise-fuer-massaker-von-racak-a-112775.html](http://www.spiegel.de/politik/ausland/kosovo-krieg-keine-beweise-fuer-massaker-von-racak-a-112775.html); www.faz.net/aktuell/politik/massaker-von-racak-experten-suchten-vergeblich-nach-beweisen-115486.html
 7 Siehe Endnote 4
 8 Ibid.
 9 Calvin Tomkins, Marcel Duchamp. *Eine Biographie*. München/Wien: Hanser 1999, S. 523 f.
 10 Uwe Krüger, *Meinungsmacht. Der Einfluss von Eliten auf Leitmedien und Alpha-Journalisten – eine kritische Netzwerkanalyse*. Reihe des Instituts für Praktische Journalismus- und Kommunikationsforschung (IPJ) 9, Köln: Halem 2013.
 11 Vgl. auch einen Beitrag der *Satire-Sendung Die Anstalt* vom 29. April 2014: Max Uthoff und Claus von Wagner erklären den „unabhängigen Journalismus“, www.youtube.com/watch?v=VSe28pgH1A.

1 This work no longer exists, as *Der Tagesspiegel* has vacated the building on Potsdamer Strasse to move to new premises on Askanischer Platz.
 2 „Scharping is in possession of many pictures, satellite images which supposedly show mass graves. The journalists gathered in the room are too far from the minister's lectern to see the photos more closely. But that's not important anyway. All that matters here is that the pictures be shown, it's all about presenting a gesture of proof – Scharping convinces without having to testify, provide proof or evidence. This is how powerful images are, especially images that are used as an instrument of government. In his insightful and extensive study *Regieren im Bildraum*, Tom Holert concludes that Scharping's presentation aimed to achieve a 'reality effect' by using strategies of presenting something to people before their own eyes in order to transfer what is in essence visual 'dummy text' into what is supposedly a clear piece of visual evidence.“ Dietmar Kammerer in a review of Tom Holert's *Regieren im Bildraum*, in: Intro 171, p. 68, April 23 2009, <https://issuu.com/intro/docs/intro171>.
 3 <http://archiv.rhein-zeitung.de/0n/99/04/07/topnews/grenzen.html>.
 4 These propaganda lies used to justify a war, which violated international law and was not legitimized by a UN mandate, against a sovereign state that had not threatened the Federal Republic of Germany and was not a member of NATO, is dealt with extensively in the documentary report by Jo Angerer and Mathias Werth titled *Es begann mit einer Lüge* produced by WDR and broadcast by ARD on February 8, 2001, www.youtube.com/watch?v=7vFjH_H_L0A.
 5 Heinz Loqual, *Der Kosovo-Konflikt – Wege in einen vermeidbaren Krieg*, Baden-Baden: Nomos 2000; pp. 138 ff.
 6 Cf. www.spiegel.de/politik/ausland/kosovo-krieg-keine-beweise-fuer-massaker-von-racak-a-112775.html; www.faz.net/aktuell/politik/massaker-von-racak-experten-suchten-vergeblich-nach-beweisen-115486.html
 7 See endnote 4
 8 Ibid.
 9 Calvin Tomkins, Marcel Duchamp. *Eine Biographie*. Munich/Vienna: Hanser 1999, pp. 523 f.
 10 Uwe Krüger, *Meinungsmacht. Der Einfluss von Eliten auf Leitmedien und Alpha-Journalisten – eine kritische Netzwerkanalyse*. Reihe des Instituts für Praktische Journalismus- und Kommunikationsforschung (IPJ) 9, Cologne: Halem 2013.
 11 See also a sketch from the satire show *Die Anstalt* from April 29, 2014: Max Uthoff and Claus von Wagner explain "independent journalism", www.youtube.com/watch?v=VSe28pgH1A.