

Die Dystopie herzlich willkommen heißen

Bettina Lockemann über die Videoarbeiten von Jens Lüstraeten

Man muss derzeit nicht in die Zeitung schauen, um unsere Zeit für eine dystopische zu halten. Krieg und Klimakrise, Pandemie und Angst vor Energieengpässen im Winter sorgen aktuell für eine Gemengelage, die wir aus Weltuntergangsfilmern zu kennen meinen. Um dennoch nicht in eine tiefe Depression zu verfallen, lohnt es sich, diese dystopische Welt ein wenig differenzierter zu betrachten.

Das tut Jens Lüstraeten in seinen vielschichtigen Videoarbeiten seit vielen Jahren und eröffnet uns dabei Einblicke in Themen und Regionen, die wir aus den Nachrichten oder auch aus der Literatur kennen. Indem er genau hinschaut und uns tendenziell ortlose, aber detaillierte Perspektiven gewährt, bieten seine Arbeiten die Möglichkeit, sich in einen ganz besonderen visuellen Kosmos hineinziehen zu lassen. Gepaart mit Einflüssen aus der Literatur und dem Theater und der Einbindung von Ton und Texten entstehen vielschichtige konzentrierte Bild-Denkräume.

Ein verbindendes Thema dieser Arbeiten ist die Dystopie. Dabei geht es Lüstraeten jedoch nicht um die Beschwörung des Weltuntergangs. Durch Vielstimmigkeit und Ambiguität regen die Arbeiten vielmehr dazu an, sich intensiv mit dem Ist-Zustand unseres Planeten zu beschäftigen, wie er sich in alltäglichen Situationen, geografischen Grenzbereichen und mitunter verwirrenden Topografien manifestiert.

Aus gegebenem Anlass erhält die Videoarbeit *Peek A Boo* von 2019 eine bedrückende Aktualität. Im Jahr 2015 – ein Jahr nach der russischen Annexion der Krim – reiste Jens Lüstraeten nach Lettland, wo er sich aufgrund der Anfrage zweier russischer Duma Abgeordneter an den obersten Gerichtshof Russlands, die Rechtmäßigkeit der Unabhängigkeit des Baltikums zu überprüfen, mit der Grenzregion zu beschäftigen begann. Die Einkanal-Videoarbeit zeigt die Landschaft an der EU-Außengrenze. Die schwarz-weißen Bilder, die zwischen unbewegten Einstellungen und Schwenks wechseln, nehmen zunächst die Vegetation in den Blick: Bäume, Gestrüpp, ein Trampelpfad, in der Ferne sticht ein weiß leuchtender Grenzpfahl ins Auge. Hin und wieder wechselt die Szenerie zu einem sehr

hohen Wachturm sowie zu Grenzübergängen, an denen LKWs langsam vorrücken und das Personal alle Zeit der Welt zu haben scheint. Die ruhigen Bilder und langsamen Schwenks sind unaufgeregt und zeigen nichts Beunruhigendes. Die Beobachtung der grundlegenden Ereignislosigkeit führt aber zu gesteigerter Aufmerksamkeit, die uns auch kleine Details bemerken lässt und die Vermutung nahelegt, dass die Ruhe trägt.

Über die Vier-Kanal-Audiospur befindet sich das Publikum inmitten vielstimmiger Aussagen über die aktuelle Situation Lettlands. Neben sorgenvollen Stimmen, die davor warnen, Lettland könne vom Nachbarn überrollt werden, hören wir Aussagen zum friedlichen Zusammenleben ethnischer Russ:innen und Lett:innen sowie Anweisungen: „Don't panic!“ Es geht um Angst, Skepsis gegenüber der Vertragstreue der NATO und Fragen nach der Standhaftigkeit von Demokratie. Abwechselnd lassen sich einzelne Stimmen vernehmen, die sich immer wieder zu einem kakophonischen – und damit zunehmend unverständlichen – Chor verdichten. Die Wiederholung einzelner Begriffe setzt thematische Schlaglichter. Die Audiospur verleiht der Videoinstallation etwas performativ Theatrales, das die Zeitlichkeit und den Rhythmus der visuellen Montage unterstreicht.

Fieber heißt die Drei-Kanal Videoinstallation von 2017 (eine Zusammenarbeit mit dem Komponisten Jörg Lindenmaier), die mit einem Blick in die gleißende Sonne vor gelb verbrannter Landschaft beginnt. Die Audiospur setzt unmittelbar ein und bietet eine Klangwelt, die sofort die bedrohlich und dystopisch erscheinende Atmosphäre der Bildebene unterstützt. Ein Mann im Anzug tritt auf; meist in der Ferne bewegt er sich durch die Landschaft; zunächst zwischen Bergen von entsorgten Autoreifen, dann erscheinen vor ihm – einer Fata Morgana gleich – Häuserblocks. Er ist allein. Die verschiedenen Einstellungen erweitern den Kontext: Zäune, eine Autobahn, im Hintergrund die Reifendeponie. Der Mann bewegt sich durch die Landschaft, mitunter taumelnd, planlos. Die Häuserblocks rücken näher, sie sind abweisend, menschenleer. Jede Einstellung wird begleitet durch eine eigene Klangwelt. Dann wird es hektisch, der Mann steht nun inmitten einer Häuserschlucht, die ungewohnte Untersicht rückt ihm plötzlich nahe, doch der erwartete Showdown bleibt aus. Die drei Kanäle ermöglichen eine visuelle Bandbreite, die kontextualisiert, verdoppelt oder verdreifacht,

zwischen Stillstand und Bewegung wechselt, meist ein einzelnes Setting betont oder dies mit einem nächsten verbindet. Nachdem der Mann zwischendurch in hektische, aber ziellose Aktivität verfallen ist, gerät er schließlich in ein nicht fertig gebautes Beton-Environment, wo er sich – begleitet von der Handkamera – erschöpft in einem Lichtstrahl niederlässt. Doch hier endet es nicht. Abermals sehen wir ihn in der unbarmherzigen Außenwelt, in der er wieder aufsteht. Es bleibt die gleißende Sonne über verdorrter Landschaft, die zugleich End- und – im Loop – erneuter Anfangspunkt ist.

Bilder und Tonspur ziehen uns hinein in die gnadenlos heiße und trockene Landschaft Zentralspaniens, die geprägt ist durch den zivilisatorischen Versuch der Urbarmachung durch Bebauung. Dieser ist aber gescheitert, die Zivilisation ist abwesend, scheint ausgelöscht – mit der Ausnahme einiger Fahrzeuge im Hintergrund. Die Einstellungen erinnern mitunter an einen Western, aber die Handlung bleibt aus und der Protagonist allein. Es gibt kein Gegenüber, das zum Duell bereit stünde. Es gibt auch kein Gut oder Böse. Die Weite der Landschaft bietet keinen Halt, auch nicht die Bebauung oder die zivilisatorischen Reste in Form der Reifendeponie. Die Errettung aus dieser Situation unterbleibt ebenso wie der Weltuntergang. Die Figur steht wieder auf, alles beginnt von vorn. Zentral überdauert: die Sonne.

Zehn Jahre zuvor hat Jens Lüstraeten schon einmal die glühende Sonnenhitze thematisiert. Das Video *Shelter* von 2007 bezieht sich auf ein simples Setting. Auf einem betonierte leeren Parkplatz in Las Vegas befindet sich ein Schriftzug aus Eis: *Shelter* – Schutz. In der Gluthitze verrutschen, zerplatzen und schmelzen die Buchstaben, bis nach einer knappen Stunde lediglich eine Pfütze übrig ist. Die Kamera verharrt in einer Einstellung. Es ist erstaunlich, wie lange es dauert, bis die Buchstaben verschwunden sind. Die Botschaft ist eindeutig. Trotzdem gelingt es Lüstraeten, das Plakative zurückzudrängen. Wir fokussieren uns auf die Details; darauf, wie unterschiedlich die einzelnen Buchstaben nachgeben, wie hartnäckig manche ausharren. Die Visualität dieses einfachen Versuchsaufbaus bietet vielschichtige Anknüpfungspunkte, die der Arbeit eine unerwartete Tiefe verleihen.

Der Parkplatz ist dabei nur einer der Nicht-Orte, derer sich Jens Lüstraeten annimmt. Nicht-Orte sind Orte, die keinerlei soziale Zusammenhänge herzustellen vermögen. „Der Raum des Nicht-Ortes schafft keine besondere Identität [...], sondern Einsamkeit und Ähnlichkeit.“¹

Orte und Räume spielen eine große Rolle in Lüstraetens Werk. Michel de Certeau bezeichnet den Ort als „eine momentane Konstellation von festen Punkten. Er enthält einen Hinweis auf eine mögliche Stabilität.“²

Die Orte selbst, die Lüstraeten ins Bild setzt, sind statisch. Die fotografische Herkunft des Künstlers lässt sich kaum leugnen. Einer seiner grundlegenden Einflüsse sind die *New Topographics*, die den vom Menschen gemachten Zustand der Welt distanziert und präzise gesehen ins Bild setzten, ohne jedoch dem Publikum vordergründig eine Meinung aufzudrängen.³ Die Orte und die Auseinandersetzung mit ihnen bilden immer den Ausgangspunkt für Jens Lüstraetens Arbeiten. Recherchen erweitern das Spektrum um literarische (z.B. Samuel Beckett, J.G. Ballard), gesellschaftliche und politische Dimensionen, die Lüstraeten in ihrer komplexen Vielseitigkeit ins Werk einbezieht.

Ein Raum entsteht nach Michel de Certeau, „wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit [mit dem Ort] in Verbindung bringt. Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen.“⁴

Die Räume, die Jens Lüstraeten in seinen Videoarbeiten präsentiert, sind *andere Räume*. Während Michel Foucault „Utopien [als] wesentlich unwirkliche Räume“⁵ bezeichnet, sind die von Lüstraeten ganz real. Es handelt sich gewissermaßen um *Heterotopien* im Sinne Michel Foucaults,

¹ Marc Augé: *Nicht-Orte*, München: Ch Beck, 2010 (franz. Orig. 1992), 104.

² Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve Verlag, 1988 (franz. Orig. 1980), 218 (Hervorhebung im Orig).

³ Vgl. Britt Salvesen (Hg.): *New Topographics*, Göttingen: Steidl, 2009 (Originalausstellung: 1975).

⁴ de Certeau 1988, (s. Anm. 2), 218 (Hervorhebung im Orig).

⁵ Michel Foucault: „Andere Räume“, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam Verlag, 1990 (franz. Orig. 1967), 34–46, 39.

weil sie ortlos sind, situiert im Nirgendwo. Sie sind „Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können.“⁶ Lüstraeten hat sie real aufgesucht und dort die Kamera aufgebaut. Er hat sie nicht eigens für die Kamera konstruiert. Sie sind aber dystopisch: „Der Nicht-Ort ist das Gegenteil der Utopie; er existiert, und er beherbergt keinerlei organische Gesellschaft.“⁷ Die Nicht-Orte, die uns Jens Lüstraeten zeigt, sind Orte, die nicht zum Verweilen einladen. Es sind flüchtige Orte des Durch- und Übergangs. Die Videoarbeiten präsentieren keine gesellschaftlichen Räume, die Platz bieten für sozialen Zusammenhalt. Dort, wo sie es tun könnten, wie etwa im Fall der lettischen EU-Außengrenze, ist der Zusammenhalt prekär: geprägt von Angst, Misstrauen und Zweifeln, von Stimmen, die nicht miteinander kommunizieren, sondern individualisiert bleiben und sich dem Dialog verweigern.

Räume entstehen durch Bewegung. Bewegung ist in Lüstraetens Videoarbeiten auf vielfältige Weise integriert. In den fotografisch anmutenden Einstellungen findet Bewegung ausschließlich über die gezeigten Objekte statt – etwa in *Shelter* – beziehungsweise sich durch die Bilder bewegende Menschen und Fahrzeuge (*Fieber, Kingdom Come*). Die meisten Videoarbeiten verbinden statische Einstellungen mit Schwenks oder Fahrten. So entstehen räumliche Zusammenhänge in der Zeit. Die Ebene der Zeit ist eine sich stetig langsam und ohne Hektik entwickelnde, die den Betrachter:innen Beharrungsvermögen abverlangt. Die Videos erschließen sich nicht durch schnelles Hinsehen. Sie verzichten auf visuelle Überwältigungsstrategien sowie Aufmerksamkeit erzeugende Aktivitäten. Auf der Inhaltsebene ist Handlung im herkömmlichen Sinne abwesend. Doch es sind nicht ausschließlich die Räume, die das Geschehen prägen. Vielmehr formen sie die Basis der inhaltlichen Metaebene, die durch Charaktere, Ton oder Texte (im Video selbst oder begleitend) verstärkt wird. Wer die Gelassenheit mitbringt, sich auf die Filme einzulassen, wird belohnt durch die Teilhabe an Lüstraetens genauen Beobachtungen, der visuellen Vielfalt der präzise ausgewählten (Nicht-)Orte und der ereignislosen Ruhe, mit der Lüstraeten's Inhalte ins Werk gesetzt sind. Durch ihre spezifische Visualität und Zeitlichkeit gepaart mit thematischer Ambiguität konstituieren die

⁶ Ebd.

⁷ Augé 2010, (s. Anm. 1), 111.

Videoarbeiten einen Erfahrungsraum, der dem Publikum Platz lässt für eigene Wahrnehmungen und Reflexionen. Die Arbeiten bieten keine Antworten auf die Fragen, die sie aufwerfen. Vielmehr regen sie dazu an, sich auch zu einem späteren Zeitpunkt an sie zu erinnern und weiter über das Dargebotene nachzudenken und die eigenen Erfahrungen zu reflektieren. Da dies Zeit erfordert, muss der Weltuntergang erst noch warten.