

JOSEF SCHULZ

sign out

Patrik Metzger

Die Schiene stand in Nordamerika für die Bewegung, die Besiedelung, den Aufbruch gen Westen. Mit Erreichen des Pazifiks erhob sich dieser über die pure Himmelsrichtung heraus zum mythologischen, heilbringenden Ort. Die Eisenbahn verlor an Bedeutung, der Highway übernahm. Den Siedlern von einst war der Grund und Boden das Versprechen; der Traum von einer glücklicheren Zukunft wohnte auf einem Stück Land, das es galt urbar zu machen. Verloren war, wer hier nicht über Imagination verfügte, einen Plan und starken Glauben.

Heute, lange nach dem Ende der Landnahme, schwebt der Zauber vom Aufbruch über dem Highway wie eine jener Luftspiegelungen über der Asphaltdecke im Sommer. Unter die Räder gekommen ist die Auffassung, die eigene Existenz sei einem Stück Land abzutrotzen und somit Frucht jahrelanger, harter Arbeit. Vom großen (nicht nur amerikanischen) Kurzschluss künden die übergroßen Schilder am Straßenrand. Sie schreien es auch dem Nicht-Suchenden entgegen: Die Pforte zum Paradies liegt hinter der nächsten Ausfahrt. Erlösung erwartet jedermann, der sich mit Geld auf den Weg macht. Einkaufszentren, Motels, Restaurants, Banken locken, und keiner muss in den menschenfeindlichen suburbanen Räumen noch einmal Siedler sein.

In Centres Commerciaux beschäftigt sich Josef Schulz bereits Mitte der Neunziger Jahre mit den exorbitant großen Einkaufszentren in der französischen Peripherie. Die am Computer zu langen Travellings montierten Einzelaufnahmen machen die Kulissenhaftigkeit und die architektonischen Brüche sichtbar. In den zeitgleich und später entstehenden Arbeiten (sachliches / Formen) werden Schriften und Spuren des Alltags digital entfernt. Die Architektur der Fabrik- und Logistikhallen, der Parkhäuser wird auf ihre großen Volumen reduziert. Die Landschaft ist bereinigt und verflacht zum puren Untergrund. Den Gebäuden fehlt der Maßstab; allein der Horizont – entrückt in unscharfer, lichter Ferne – mag etwas von der Augenhöhe des Betrachters verraten.

In SIGN OUT fehlt auch dieser Anhaltspunkt: Josef Schulz fotografiert die Reklametafeln an den US-amerikanischen Highways und innerhalb der Einkaufsgebiete konsequent in der Untersicht, vor uniformen Himmel. Das, auf was sie verweisen, liegt außerhalb des Bildes im OFF; wir können nur darüber spekulieren. Auch wurden den Tafeln in der Nachbearbeitung Schriften und Logos genommen. Ihrer Botschaft und Funktion beraubt, werden sie zu leeren Sprechblasen. Zunächst scheinen sie ganz auf Blech und Farbe reduziert. Der Betrachter rutscht ab und entdeckt – dann doch – Dreidimensionales: Die Tafeln werden von Gerüsten und Stangen in Wind und Wetter gehalten. Sie haben ein Volumen, schwarze Ränder, tragen Elektrik in ihrem Inneren. Es sind Objekte. Doch täuschen wir uns nicht: Die ihnen abhanden gekommene Botschaft tragen sie schmerzhaft vor sich her. Es sind eben keine neuen Schilder, die noch zu bedrucken wären, sondern alte, gebrauchte. Und so erzählen diese in den Himmel gehobenen Tafeln von geplatzten Träumen. In diesem Comic der leeren Sprechblasen weht der Geist zeitgenössischer Goldgräber, den die große Wirtschaftskrise nun auf der Grünen Wiese begräbt.

Sign Out heißt, sich von einer Liste austragen, sich aus dem System abmelden, nicht mehr teilnehmen. Damit sind ganz konkret die beschilderten Gewerbegebiete gemeint, die mit den Auswirkungen der Wirtschaftskrise zu kämpfen haben. Mangelnder Umsatz führt zur Aufgabe von Geschäften und Niederlassungen. Angestellte werden entlassen. Weil diese aber in der Nähe ihres Arbeitsplatzes keinen Umsatz mehr tätigen, verstärken sich in der Folge die Verluste. Dies ist vordergründig nur das Ergebnis einer Rechenaufgabe, die in der Summe höhere Ausgaben als Einnahmen ergibt. Volkswirtschaftlich aber droht eine Kettenreaktion: Erstens, weil das System ein dynamisches ist und deswegen nur in der Bewegung, also im Wachstum Gewinne generiert. Zweitens, weil es Vertrauen in eine Tragfähigkeit voraussetzt, die nicht immer gegeben ist. Genau auf diesem schwankenden Boden gedeiht die Sehnsucht nach erneutem Aufbruch. Ganz gleich, wie groß sich die weltweite Pleite ausnehmen wird, nirgendwo ist treffender und entlarvender beschildert als am Rande eines amerikanischen Highways. Irgendwo hinter diesen wortlos mahnenden Schildern von Josef Schulz muss der Neue Westen beginnen. Sachlicher als in diesen Arbeiten wurde amerikanischer Pop noch

nicht besungen.

Patrik Metzger, translated by Alison Shamrock

In Northern America the railway lines symbolised mobility, settlement, the departure towards the West. Once the Pacific had been reached, the West, rather than remaining simply a direction on the compass, was transformed into a mythological, salutary location. The railway lost its importance and the highway took over. For the settlers in those days, the land was a promise; the dream of a happier future was inherent in a plot of land which one had to convert into a farm. Those not blessed with vision, without a plan, whose faith was weak were lost.

Today, long after the appropriation of the land came to an end, there is a particular magic to the highways, the magic of departure, like one of these mirages which shimmer above the road surface in the summer. What has been lost is the notion that one's own existence has to be wrested from a plot of land and is, as such, the result of years of hard work. The giant billboards alongside the road announce the great (not just American) short circuit. They scream at the non-searcher: The gates of paradise lie just beyond the next exit. Redemption is available for every traveller who has money. Shopping malls, motels, restaurants, banks beckon and nobody has to revert back to being a settler in the suburban spaces hostile to man.

In Centres Commerciaux Josef Schulz, as early as the middle of the 1990s, dealt with the exorbitantly large shopping centres in the French suburbs. The individual photos, computer edited into long travelling shots, expose the resemblance to backdrops and the architectural inconsistencies. In the works created both then and at a later date (sachliches / Formen) lettering and traces of everyday life are removed digitally. The architecture of the factory buildings and logistic warehouses, the multi-storey car parks is reduced to their large dimensions. The landscape is cleared and flattened to function as a mere background. The buildings lack scale; only the horizon – lost in the blurred, bright distance – might give some clue as to the eyelevel of the observer.

In SIGN OUT this point of reference is also missing: Josef Schulz always photographs the billboards alongside US highways and in the shopping centres from below, in front of a uniform sky. What these boards refer to lies outside the sphere of the pictures; we can only speculate. In addition, the billboards were also stripped of their writing and logos during postprocessing. Deprived of their message and their function they are turned into empty speech bubbles. At first they seem to be merely surface and colour. The observer's perception wanders and – eventually – discovers something three-dimensional: The billboards are anchored, in every weather, by scaffolding and rods. They have volume, black edges, they harbour electrical things. They are objects. But let us not be misled: They painfully bear the message they have lost like a shield. These are not simply new billboards yet to be imprinted, they are old and used. Therefore these boards raised to the sky tell the tale of shattered dreams. This comic-strip of empty speech bubbles is haunted by the spirit of the contemporary gold-miners, now buried out of town by the great economic crisis.

Sign Out means, to remove oneself from a list, to log off from a system, to stop participating. This refers quite specifically to the signposted shopping centres which are struggling with the impact of the economic crisis. Reduced turnover leads to the closure of businesses and branches. Employees are laid off. And since they no longer go shopping near their place of work, the turnover decreases further still. This is just the superficial result of a calculation which shows that costs are higher than income. An economical chain-reaction threatens: Firstly, because the system is dynamic, and only generates profits when it is in motion, that is when it grows. Secondly, because it presupposes trust in an economic sustainability which cannot always be guaranteed.

And precisely this is the uncertain foundation upon which the longing for a new departure thrives and prospers. Regardless of how big the international recession turns out to be, nowhere is it more precisely revealed than alongside an American highway. Somewhere

behind the wordless warnings of Josef Schulz' billboards the New West must start. Never have the praises of American pop been sung in a more matter of fact way.

Nebelland Kerstin Stremmel

Die 'Gegenwart' ist nur das 'Hindernis' beim Übergang aus der Vergangenheit in die Zukunft, und Vergangenheit und Zukunft erscheinen uns als dieses und jenes der Existenz der Zeit. Daniil Charms aus: Über die Zeit, über den Raum, über die Existenz

Übergang ist aus mehreren Gründen ein passender Titel für die jüngste Fotoserie von Josef Schulz. Einerseits wird damit an jene im Verschwinden begriffenen innereuropäischen Grenzen erinnert, deren Bedeutung und Wirkung der Fotograf in seinem umfangreichen Projekt nachspürt, andererseits impliziert das Wort auch Veränderung, die Thema der Arbeit und Kriterium für die Wahl der formalen Mittel ist.

Für „Übergang,“ gilt, wie für Schulz' andere Serien, dass sich die Bilder in konsequent durchdeklinierten Werkblöcken mit unserer Lebenswelt auseinandersetzen und das Vorgefundene durch künstlerische Bearbeitung zugleich transzendieren. Dazu hat er etwa in „Centre Commercial,“ Ansichten jener funktionalen Einkaufszentren, die sich in gewaltigen Ausmaßen am Rand der französischen Städte ausbreiten und eine von der Bourgeoisie nicht sehr geliebte Variante amerikanisierter Einkaufskultur darstellen, auf circa 55 cm hohen, bis zu 4 m breiten Bildern zusammengefasst, meist vor ewig blauem Himmel, farbenfrohe und künstlich wirkende Panoramen der meist eingeschossigen Hallen. Kam es Schulz bei diesen Bildern darauf an, Orte zu fotografieren, die mit herkömmlichen Mitteln der Fotografie nicht erfasst werden konnten und die dennoch auf den ersten Blick ein scheinbar überzeugendes Bild der Realität bieten, so sind die Manipulationen an den Werkgruppen „Sachliches,“ und „Formen,“ offensichtlich. Lager- und Fertigungshallen etwa wirken ausgesprochen künstlich, fast virtuell, wie starkfarbige, hermetische Spielzeugmodelle, mit denen niemand spielen möchte. Auch die Flächen, auf denen diese funktionalen Zweckbauten stehen, hat Schulz manipuliert, einen solch homogen grauen Asphaltboden oder wie mit der Nagelschere geschnittenes Gras kennt man von Modelleisenbahnen. Die Grundstrukturen entsprechen durchaus dem Vorhandenen, die Fotografien analysieren, wie bestimmte Flächen aufeinander stoßen, welche skulpturale Qualität bestimmte, real existierende und eigentlich unspektakuläre Formen entwickeln können.

Eine konsequente Fortsetzung der Thematisierung des spannungsvollen Verhältnisses von Realität und aussagekräftiger Manipulation, jener Entstellung bis zur Kenntlichkeit, ist auch in „Übergang,“ zu entdecken. Diese Serie, durch die Klarheit ihrer zentralperspektivischen Erfassung stärker an die Typologien seiner Düsseldorfer Professoren erinnernd und ebenso auf einen aufmerksamen, vergleichenden Blick zielend, besteht aus einer Vielzahl europäischer Grenzhäuschen, die teils wie verlassene Tankstellen an endlosen Highways wirken, wie Haltestellen, an denen nie ein Bus hält, teils wie kleine Häuschen mit für immer verschlossenen Fensterläden. Manchmal sind sie mit Graffiti dekoriert, weisen auf die längst obsoleten Möglichkeiten des Geldumtauschs etwa zwischen Spanien und Frankreich hin oder sind mit der recht zeitgemäß wirkenden Internetadresse www.policija.si versehen. Aus diesen, trotz ihrer Funktionalität erstaunlich variantenreichen Zweckbauten, treten keine Grenzbeamten zur Kontrolle mehr, und doch erinnert die Betrachtung der Bilder – äußerst sachlich mit einem Kürzelsystem bezeichnet, das aus den beiden Anfangsbuchstaben der Grenzländer und einer Nummerierung besteht – an das Gefühl, im nächsten Moment kontrolliert zu werden, und die immer noch spürbare Überraschung beim Vorbeifahren, dass dieses Procedere in dem hier erfassten geografischen Feld der Vergangenheit angehört.

Schulz erzeugt dadurch eine gewisse Ortlosigkeit, dass er den Hintergrund durch eine Unschärfe, die eher wie Nebel als wie eine Überbelichtung wirkt, verunklart hat. Dass es kein Nebel ist, wird sofort klar, wenn man die harten Schatten sieht, die manche der Grenzhäuschen werfen: Josef Schulz fotografiert auch bei blauem Himmel. Dieser Kontrast von präzise erfassten Gebäuden und Umgebung, der die Architekturen dekontextualisiert, ist

absichtsvoll inszeniert, hält den eiligen Betrachter auf und lässt nach der Bedeutung dieser mittlerweile funktionslosen Relikte, der sich auflösenden „Denkmäler,, fragen, danach auch, welche Grenzen noch immer existieren. Offensichtlich wird auch, trotz der verblassten Töne, die Varianz der Flora: Nadelbäume und Palmen, Weinberge und schneebedeckte Berge bilden den Fonds der präzisen Architekturen, die die Frage aufwerfen, wie stark sich möglicherweise nationale Unterschiede in ihnen manifestieren. Die Nivellierung der Umgebung lässt zudem danach fragen, wie wichtig regionale Identitäten nach dem Bedeutungsverlust nationaler Grenzen sind. So schön manche der Pflanzen sind, so sehr sie Fernweh wecken, so melancholisch stimmt ihre fotografische Auflösung zugleich.

Die offensichtliche Künstlichkeit auf den Bildern ist Ausdruck Schulz' Interesse an einem neuen Umgang mit dokumentarischem Material. Punkt für Punkt schreibt er, aus vorhandenem Bildmaterial, ein neues Bild, ganz im Sinne jener Einordnung der Fotografie in den Bereich der Grafik, die Peter Lunenfeld in seinem Aufsatz „Digital photography. The Dubitative Image,,* vorgeschlagen hat. So wird die Hinterfragung der fotografischen Evidenz zentrales Merkmal der Schulz'schen Bilder. Damit soll nicht der Realitätsgehalt des fotografischen Bildes verleugnet werden. Interessant ist das Stadium zwischen Wiedergabe und digitaler Bearbeitung, das Manipulationen zur besseren Sichtbarmachung des Vorhandenen nutzt und bemerkenswerterweise Unschärfe in Klarheit verwandelt.

Es macht geradezu die Qualität seiner Bilder aus, dass sich die verwendeten Mittel nicht verselbständigen, sondern dem dokumentarischen Gedanken untergeordnet sind. So entsteht das seltsame Phänomen einer Wahrheitsfindung durch Manipulation der Art, die sich selbst kenntlich macht und dadurch den Realitätsgehalt des Dargestellten nicht desavouiert, obwohl die ästhetische Wirkung der Bilder mit ihrer stimmigen Farbigkeit stark ist - eine Schönheit im Übergang, die den Verfall des Dokumentierten sichtbar macht und damit auch den weiteren Prozess andeutet.

Und noch eine andere Art von Übergang wird durch die Art des fotografischen Zugriffs sichtbar: Innen- und Außenraum scheinen manchmal durchlässig, in den Fenstern spiegelt sich die Natur so stark, dass man meint, die Vegetation setze sich im Inneren fort; in oesl01 etwa, wo die Farben der Spiegelung so viel kräftiger als die der äußeren Umgebung sind. So scheinen die präzisen architektonischen Varianten etwas von dem zu enthalten, was sie umgibt, und bieten einer vielleicht nur vermeintlichen Angleichung Widerstand, sie deuten auf Differenz, die auch im Wandel sichtbar bleibt. Und so zeigt jede einzelne Architektur „physiognomische,, Eigenheiten, die das Einzelbild über die serielle Konzeption hinaus interessant erscheinen lassen.

*In: Snap to Grid. A User's Guide to Digital Arts, Media, and Cultures,, Cambridge, Mass. 2000, S. 55-69

Nebelland

Kerstin Stremmel, translated by Alison Shamrock

The 'present' is only the 'obstacle' when journeying from the past to the future, and present and future to us seem to be this and that of the existence of time.

Daniil Kharms from: About time, about space, about existence

Transition is an appropriate title for Josef Schulz's latest photo series for more than one reason. On the one hand it reminds us of these borders within Europe which are in the process of disappearing, and whose meaning and impact the photographer traces in his comprehensive project. On the other hand the word also implies change, the subject of this work and the decisive factor for choosing the formal means.

The photographs both in Übergang (Transition) and Schulz' other series address our world in rigorously structured bodies of works and simultaneously transcend their findings by means of artistic development. To this end, for example in Centre Commercial, he assembled scenes from those functional shopping centres, which proliferate on the outskirts of cities and represent a form of Americanised shopping culture exceedingly unpopular with the Bourgeoisie, in images measuring up to 55cm in height and up to 4m in width, mostly in front

of a perpetually blue sky, colourful and seemingly artificial panoramic views of mostly single storey warehouses. With these photographs Schulz was intent on taking pictures of locations which cannot be captured with conventional photographic means and which nonetheless, at first sight, present an apparently convincing picture of reality. In the groups of works *Sachliches* (Matter-of-fact Things) and *Formen* (Shapes) the manipulations, however, are far more apparent. The storehouses and production facilities look decidedly artificial, almost virtual, like brightly coloured, hermetic toy-models with which no one chooses to play. Schulz also manipulated the surfaces upon which these functional buildings stand – a concrete floor of such homogenous grey or grass with the appearance of having been trimmed with nail scissors is only too familiar from model railways. The basic structures do actually correspond to reality. The photographs analyse the confrontation of particular spaces and also examine the sculptural qualities developed by selected real and rather unspectacular shapes.

The consistent continuation of his theme - the tension between reality and meaningful manipulation - with this act of disfiguring things until they become recognisable, is also evident in *Übergang*. This series, in the clarity of its perspective portraiture more reminiscent of the typology of his Düsseldorf professors and, like them, aiming for attentive, comparing observations, consists of a multitude of European border posts. Some look like petrol stations bordering endless highways, others like bus stops at which no bus ever stops, yet others resemble small houses whose shutters will forever remain closed. Occasionally they have been decorated with graffiti, advertise the now obsolete opportunity for exchanging currency, for example between Spain and France, or they are tagged, seemingly modern, with the web address www.policia.si. Border guards no longer emerge for inspections from these functional buildings which, despite their functionality, are surprisingly varied. Yet looking at these photographs – labelled pragmatically with a system of abbreviations using the two first letters of the respective border countries and sequence numbers - recalls that anticipation of being subjected to scrutiny any moment now, as well as the still palpable surprise upon passing them that these proceedings, in the geographical field portrayed here, are now a thing of the past.

Schulz evokes the feeling of not really being anywhere when he uses blurring to render the background indistinct. The effect is more that of fog than of overexposure. As soon as one sees the harsh shadows cast by some of the border huts it becomes quite obvious that there is no fog: Josef Schulz also takes his photographs when the sky is clear and blue. This effect of precisely captured buildings and surroundings, which takes the buildings out of context, has been staged on purpose. It delays the hasty onlooker and makes him wonder about the purpose of these by now useless relics, these disintegrating “monuments”, and also about which borders still exist today. What becomes apparent as well, despite the faded shades, is the variation in flora: conifers and palm trees, vineyards and snowcapped mountains form the background of the precise architectural structures which give rise to the question of to what extent the dissimilarities between nations might manifest themselves in their architecture. The levelling of the surroundings also makes us question the importance of regional identities once national borders have lost their meaning. As beautiful as some of the plants are, as much as they awaken our wanderlust, their photographic dissolution also makes us feel melancholic.

The obvious artificiality in these photographs is an expression of Schulz' interest in a new way of dealing with documentary material. Step by step he composes a new image using the available photographic material, entirely in accordance with that integration of photography in the domain of graphic art proposed by Peter Lunenfeld in his essay “Digital photography. The Dubitative Image”*. Thus the analysis of photographic evidence becomes the main characteristic of Schulz' photographs. He does not intend to disown the authenticity of the photographic image. What interests him is the stage between reproduction and digital processing which uses manipulation in order to make discernible that which actually exists and, remarkably, to turn blurring into clarity. What determines the quality of his photographs is the fact that the means used never develop a life of their own, but are subordinate to the documentary will. This gives rise to the strange phenomenon of truth being established by a manipulation of art that identifies itself, and through this does not disavow the matter portrayed, despite the fact that the aesthetic impact of the photographs with their consistent colouring is strong – a beauty in transition which makes the decay of what it documents visible and in this way also implies the future process.

And yet another form of transition becomes visible through this kind of photographic approach: Sometimes interior and exterior appear to be translucent – nature is so intensely reflected in the windows that one is almost led to believe that the vegetation actually continues inside. This can, for example, be perceived in oesl01, where the colours of the reflection are so much stronger than those outside. In this way the precise architectural variants seem to incorporate some of that which surrounds them and resist a maybe only hypothetical similarity, they rather point to a difference which will remain visible throughout all changes. As a result every building shows “physiognomic“ personality which affords each individual photograph an interest which transcends the serial concept.

* Snap to Grid. A User's Guide to Digital Arts, Media, and Cultures, (Cambridge, Mass. 2000), 55 – 69

"fotografiert"

von Thomas Ruff

Josef Schulz "fotografiert" moderne Lager- und Fertigungshallen. Es sind banale Industriebauten, denen man nur wenig architektonisches Interesse entgegenbringen möchte. Sie werden überall auf der Welt rationell und nach immer dem gleichen Muster für verschiedenste industrielle Produktionsabläufe gebaut. Ihre spezifische Nutzung ist von Außen nicht zu erkennen, die Variationen der Fassadengestaltung beschränken sich auf eine Auswahl industriell vorgefertigter Materialien, wie Betonplatten, Wellblech und anderen billigen Baustoffen.

Josef Schulz will diese Architektur nicht bloßstellen oder eine kritische Studie ihres Erscheinungsbildes vornehmen. Die Aufnahmen der Gebäude dienen ihm lediglich als Ausgangsmaterial für eine Untersuchung der Grammatik seines Metiers. Die Hallen, Lagerplätze und industriellen Strukturen fotografiert er zunächst traditionell mit einer großformatigen Plattenkamera. Das entstandene analoge Foto wird dann von ihm mit Hilfe digitaler Bildbearbeitungstechniken von den wenigen Hinweisen auf Umgebung, Alter und Ort der Gebäude "gereinigt". Alle Details, die Aufschluss über die Größenverhältnisse, die Nutzer oder das räumliche oder zeitliche Umfeld der Gebäude geben könnten, werden entfernt. Er verändert die real vorhandenen Gebäude in einer Weise, daß sie zu scheinbar konstruierten, virtuellen Entwürfen werden. Dabei werden ihre Farbigkeit und ihre mehr oder weniger auf einfache Quader reduzierten Formen verstärkt in den Vordergrund gerückt. Symmetrien, Farbkontraste und Bildaufbau werden hervorgehoben und als wichtige Bildkomponenten ausgezeichnet. Die Gebäude selbst erinnern nun mehr an Spielzeugarchitektur und wirken wie der freundliche Widerpart ihrer selbst.

Mit dieser Art der Bearbeitung hebt er bewußt die Schwelle zwischen "fotografischer" und "malerischer Realität" zugunsten der Bildoptimierung auf. Gleichzeitig kehrt er den fotografischen Prozess um, indem er die in der Wirklichkeit gebauten Gebäude auf ihre Konstruktionsidee und das fotografisch-reale Bild auf sein "ursprüngliches" virtuelles Bild zurückführt. Josef Schulz geht damit einen, den digitalen Bildproduzenten entgegengesetzten Weg, nämlich artifizielle Bilder möglichst wirklichkeitsgetreu zu rendern. Der Betrachter wird irritiert, da er letzte Reste des Authentischen im Bild zwar noch vermeintlich erkennt, aber nicht mehr unterscheiden kann, ob diese vor der Kamera waren oder mit den Werkzeugen des digitalen Bildprogrammes erstellt wurden. Josef Schulz rückt damit von der "Objektivität" des fotografischen Bildes ab und zeigt, daß im Grunde jedes Bild ein Konstrukt der visuellen Vorstellungskraft des Künstlers ist.