

Stecken wir die 1200 Quadratkilometer, über die sich Los Angeles ausdehnt, fürs erste nicht als geographisch gegebene, wie wohl enorme Fläche ab. Qualifizieren wir LA auch nicht als soziales und ökologisches Desaster, sondern fassen wir diese Stadt von Anfang an phantasmatisch auf, nämlich kulturell. Situieren wir Los Angeles also zwischen Kino und Architektur, dort, wo der urbane Moloch zum Synonym einer gewaltigen Traummaschine geworden ist. Diese Maschine kann nur deshalb einen Namen tragen, weil sie seit etwa einem Jahrhundert nicht aufhört, fiktive wie reale Orte zu produzieren und, wie es so schön heißt, Träume wahr zu machen – in Zelluloid wie in Zement. Doch gibt es keinen Trauminhalt ohne Traumarbeit. Das gilt für Hollywood als Inbegriff des Kinos ebenso wie für das städtische Feld, die reichen Anwesen auf dem Sunset Boulevard. Hochkapitalisiert sind sie beide, der Illusionsapparat wie die fantastischen Immobilien. Tausende von mexikanischen Gartenarbeitern, legale wie illegale, halten die Grundstücke in Ordnung und trotzen den makellosen Rasen täglich erneut der Wüste ab. Diese Seite des Traums von Hollywood ist mit dem Rauschen indiskreter Wassermengen grundiert.

In einigen neueren Werken, die während eines Arbeitsaufenthalts in Los Angeles 2003 konzipiert wurden, setzt Veronika Kellndorfer ihre visuellen Untersuchungen zu „Raum, Stadtraum, Wohnraum als ‚realen Ort‘ und als Fiktion“¹ fort. Nun nimmt sie das Traumhafte dort in den Blick, wo seiner Materialisierung, vornehmlich in Gebäuden der Architekturmoderne, etwas Imaginäres oder Speklatives anhängt, wo sich also eine Art von Miss/Verhältnis zwischen „inneren“ und „äußeren Träumen“ zeigt. ArchitektInnen, fasst Mark Wigley seine historisch-kritischen Ausführungen zum totalen Design zusammen, „sind Spekulanten par excellence, zwanghafte Träumer.“² Spekuliert wird hier allerdings kaum mit Grund und Boden, sondern zu allererst mit Bildern, Ideen und Konzepten. Wigley stellt mit seiner Definition des modernen Entwerfers das Neurotische am Visionieren heraus. Dieses geht auf das Konto des Unbewussten, denn über Träumen oder Nichtträumen kann das Subjekt nicht entscheiden. Wigley deutet damit aber auch an, dass gerade die Triebdimension in der professionellen Imagination paralleler Innen- und Außenwelten in raumgreifender gestalterischer Kontrolle münden muss. Das also ist die eine Kehrseite der visionären Transparenz der gebauten Mo-

1 Hanne Loreck, Ansichten als Sehmuster. In: Veronika Kellndorfer, Architektur des Alltags. Arbeiten und Projekte im öffentlichen Raum, Berlin 1998, o. S.

2 Mark Wigley, Was geschah mit dem totalen Design?

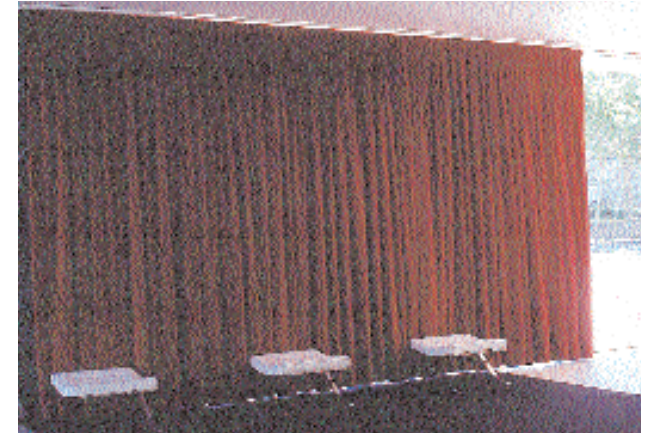
In: Sharawadgi Felsenvilla, hg. von Christian Meyer, Mathias Poledna, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 1998, S. 287–311, hier S. 311.

3 Vgl. Philip Johnson und Henry-Russell Hitchcock, The International Style: Architecture since 1922, Ausstellung und Katalogbuch MoMA 1932.

derne, als ihre andere erscheint das aktuelle Spektakel der Oberflächen, spektakuläre Bauten aus dreidimensional modellierten Bildern, die allerdings keine Osmose von Innen- und Außenraum mehr anstreben, sondern, gleißende Spiegel, die sie sind, sich selbst reflektieren. Noch das postmoderne Phänomen gebrochener Geometrien und abgeschirmter Transparenzen im Hightech-Format basiert, wenn wir so wollen, auf der Häufung moderner und modernistischer Architektur in Los Angeles, zog doch Frank Gehry 1947 dorthin und unterhält dort seit 1962 sein Büro.

Vor dieser Folie wendet sich Veronika Kellndorfer zurück in die prominente Baugeschichte von Los Angeles. Mit dem *Schindler House* (Rudolf M. Schindler, 1922), dem *Freeman House* (Frank Lloyd Wright, 1924) oder dem *Eames House / Case Study House [no. 8]* (Charles & Ray Eames, 1949) hat sie Privathäuser zum Ausgangspunkt ihrer fotografischen Übersetzung gemacht. Allerdings sind diese längst in den „educational complex“, den kulturellen Diskurs einer Architekturmoderne eingegangen und haben dadurch öffentlichen Charakter erhalten. Anders gesagt sind diese Bauten nicht nur ideale Anschauungsobjekte des Internationalen Stils, wie Philip Johnson und Henry-Russell Hitchcock 1932 das Neue Bauen aus der US-amerikanischen Perspektive nennen sollten.³ Retrospektiv erweisen sie sich auch als ideale Projektionsflächen für unterschiedliche Konzeptionen von Innen- und Außenraum und der möglichen Übergänge zwischen beiden. Rudolf M. Schindler baute seine theoretischen Überlegungen *Space Architecture* 1934/35 um den osmotischen Transfer von „interior space“ und „exterior space“ und übertraf den impliziten Totalitätsanspruch des modernen Designs an dem Punkt des Theoretisierens über die Schaffung von „Raum für den Raum“. Mit einer Feuerstelle im Garten und zwei Schlafstellen auf dem Dach verschob er, begeistert vom kalifornischen Klima, zentrale Funktionen des Innenraums nach außen, um im Gegenzug durch maximal große Fensterwände das grüne Terrain in den Innenraum einzublenden (1922 markierte das Grundstück die Stadtgrenze; hier begannen die Zuckerrohrfelder). Das klingt, als habe eine Verschmelzung von Gebäude und Natur im Fokus gelegen, die das Haus zu einer Art von Campingort, einer improvisierten Struktur werden ließ, und bei Schindler mag das auch programmatisch der Fall gewesen sein. Denn die totale Gestaltung muss den In-

Mies van der Rohe, Pavillon
Deutscher Beitrag zur Weltausstellung in Barcelona 1929
(wiederaufgebaut 1987)
Pavillon originally built in 1929 for Barcelona
World Exhibition (reconstructed 1987).



First of all, we will not define the 1200 square kilometres over which Los Angeles extends as a geographically given surface, albeit an enormous one. Nor will we qualify LA as a social and ecological disaster. But from the very beginning we will interpret this town in terms of fantasy or phantasm, i.e. culturally. So we will place Los Angeles between cinema and architecture at the point where the urban juggernaut has become synonymous with a powerful dream machine. This machine owes its renown solely to the fact that for a century or so it has constantly produced fictional and real places, and – as it is so prettily expressed – made dreams come true, in both celluloid and cement. However, there is no dream content without dream work. This applies to Hollywood as an embodiment of cinema, just as it does to the urban field, the rich properties on Sunset Boulevard. Both are highly capitalised, the illusion apparatus and the fantastic buildings alike. Thousands of Mexican garden workers, legal and illegal, keep the grounds in order and wrest the immaculate lawns back from the desert on a daily basis. This side of the Hollywood dream is dependent on the outpouring of lavish quantities of water.

In some fairly recent works which were conceived during a working visit to Los Angeles in 2003, Veronika Kelldorfer has continued her visual studies of “space, urban space, living space as a ‘real place’ and as fiction”¹. Now she includes the oneiric in her view at the point where something imaginary or speculative connects up with its materialisation, principally in buildings that are architecturally modern where a kind of – sometimes incongruous – relationship between “interior” and “exterior dreams” is apparent. As Mark Wigley sums it up in his historical and critical disquisition on total design, “The architect is the speculator par excellence, an obsessive dreamer”². At the same time it is hardly land that is being speculated with here, but primarily pictures, ideas and concepts. With his definition of the modern designer Wigley stresses the neurotic aspect of visionariness. This is attributed to the unconscious, for the subject cannot decide whether to dream or not. But Wigley also indicates that it is precisely the dimension of the drive in the professional imagining of parallel interior and exterior worlds that must lead to far-reaching creative control. Thus this is one of the reverse sides of the visionary transparency of architectural modernism, while another is the ongoing

spectacle of the surfaces, spectacular buildings made from three-dimensional modelled pictures, though they no longer aim at an osmosis of interior and exterior space: rather gleaming mirrors, which is what they are, reflect themselves. The postmodern phenomenon of broken geometry and screened transparency in high-tech format is based, if we can put it this way, on the accumulation of modern and modernistic architecture in Los Angeles – after all, Frank Gehry moved there in 1947 and has had his office there since 1962.

Against this background, Veronika Kelldorfer turns back to the distinguished history of architecture in Los Angeles. With the *Schindler House* (Rudolf M. Schindler, 1922), the *Freeman House* (Frank Lloyd Wright, 1924) or the *Eames House / Case Study House [no. 8]* (Charles & Ray Eames, 1949) she makes private houses the point of departure for her photographic transposition. At the same time they long ago became part of the “educational complex”, the cultural discourse of architectural modernism, thereby gaining a public character. In other words, these buildings are not only ideal manifestations of the International Style, as Philip Johnson and Henry-Russell Hitchcock were to describe new building from the United States perspective in 1932.³ In retrospect they also turn out to be ideal surfaces for projecting different conceptions of interior and exterior space and the possible transitions between the two. Rudolf M. Schindler built his theoretical ideas in *Space Architecture*, 1934/35 round the crossover by osmosis of “interior space” and “exterior space” and went beyond modern design’s implicit claim to totality in terms of theoretical speculation by creating “space for space”. With a fireplace in the garden and two sleeping areas on the roof, enraptured by the Californian climate, he moved central functions of the interior to the exterior, and in a counter-move blended the green surrounding area into the interior by walls made from windows that were as large as possible (in 1922 the plot was at the edge of the city; the sugar cane plantations started here). This sounds as if a merging of the building and nature were the central focus, turning the house into a kind of camping place, an improvised structure, and in the case of Schindler this may well have been part of his programme. For the total design has to create the interior in a complex way, in Schindler’s words from “space, climate, light, and mood”.

There is no talk here of furnishings: immaterial factors specific to space and time play the decisive role. Such a space dream no longer has anything to do with the interior, the totally insulated soul box of the 19th century and its literal immobility, at least from the point of view of design.

As against this the television programme on Wright’s *Freeman House* was designed differently, as in a dramatic maelstrom: in the interior Wright managed “to create a kind of claustrophobic pressure in which his total environments press themselves against you. His boxes are then exploded and the relentless design work bursts out of its domestic confinement, heads across the garden to the street, then down the road to configure the neighborhood [...]”⁴ In her work on the *Freeman House* Veronika Kelldorfer shows how the dark interior with the glass corners of the house blasted out brings the surrounding garden into the picture and, beyond the break in the green belt, a wide boulevard in Los Feliz, a district of Los Angeles near Hollywood as well. In the intervening sections of wall, this panorama is ornamentally interpreted by Wright’s heavy, Egyptian-style plant module. Means of producing a picture such as the use of filters, focusing or framing are important here. They visualise the organization of the architectural apparatus in media terms.

While for the Schindler and the Wright houses Veronika Kelldorfer took photographs from the interior looking out, in *Eames House* trees and bushes appear only as a reflection in the glass façade. Together with the curtains, most of them drawn, the mirror image seals off the front in such a way that the spatial organization in the interior of this house, described in the modernist narrative as generous and open, is screened, not depicted. In all three examples the artist with her picture introduces a level which refers to the central paradigm of new architecture – the window. However, in the framed view and perspective this level is representative neither of any kind of programming of interior space, nor of the merging of each individual design with the urban situation. The non-representative nature is continued when the photographs are transferred to glass by a silkscreen process and the colours are thereby toned down. The glass assumes a double role in this: materially speaking it has the structural stability of the window panes, while immaterially it can convey the impression left by