

Dream Space – in other words Los Angeles

© **Hanne Loreck**

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:

¹ Hanne Loreck, “Ansichten als Sehmuster” in Veronika Kelldorfer, *Architektur des Alltags. Arbeiten und Projekte im öffentlichen Raum*, Berlin 1998, n.p.

² Mark Wigley, “Whatever Happened to Total Design?” in *Sharawadgi Felsenvilla*, Christian Meyer, Mathias Poledna (ed.), Cologne, Verlag Walther König 1998, pp. 313-327, p. 327.

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 Kellndorfer 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

³ Cf. Philip Johnson and Henry-Russell Hitchcock, *The International Style: Architecture since 1922*, exhibition and exhibition catalogue, MoMA 1932.

confinement, heads across the garden to the street, then down the road to configure the neighborhood [...]"⁴In her work on the *Freeman House* Veronika Kellndorfer 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 Kellndorfer 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 dream on a roll of film. Such pictures are simultaneously a wall and a film still.

As the artist questions the screen in itself, that opaque site where dream, rules and reality are communicated, it would not be appropriately analysed in its function if it delivered only another beautiful picture of historically important, indeed exemplary architecture in photographic form. Rather Veronika Kellndorfer's double exposures of spaces, with their photogrammatic self-representation in alternating light and shade, call into question that precarious relationship between social utopian potential and aesthetic calculation. Depending on the ideological standpoint, one can cause the other to completely disappear using overexposure or refocusing, and thereby also throw up the question about the totality of design.

Sigmund Freud, the great Viennese proponent of modernism, and a contemporary of Adolf Loos and Otto Wagner, who were Schindler's teachers and Wright's models, speaks in his

⁴ See Wigley, note 2, p. 317.

epoch-making studies on dreams (1899-1901) about the dream-façade; it is what endows the components of the dream with coherence, indeed gives it visual reality, and in doing so of course supports the illusion that dream pictures are the content of the dream, though not without providing information about the productive difference between the two: “The dream thus receives a kind of façade which of course does not cover its content in all places; in the process it receives a first provisional interpretation which is supported by interpolations and slight alterations.”⁵

This concept of the dream-work evolves in the idealistic opposition of obstructing shell and true interior that preponderantly formulated the classic (architectural) modernism as a contradiction between pictorial and spatial quality, by featuring space as being ethically more important than the picture and opposing illusion and deception on the pictorial surface to the supposed truth of space, its transparency and clarity in every respect. In Freud’s interpretation of the dream, on the other hand, pictorial and spatial quality slide into and past one another. The – colonial – idea of the controllability of space which is only controllable if it is configured transparently (whether in real terms, as happens in modern architecture, or conceptual terms, as modern architecture at least envisages, does not make a crucial difference here) must yield with regard to the actual meaning of the dream to the model of a complex temporary building. This is formed by words and not in fact by visual symbols, as the interpretation of the dream constantly pushes them away somewhere else like movable walls and develops them into a constantly changing content in constantly changing spaces. It is worth noting that we can recognize the architectonic and institutional counterpart to this way of seeing Freud’s work on dreams in the flexible use of the Vienna Secession building in the early 20th century, in which the interior was constantly reconceived from scratch in over a hundred exhibitions. Modern architecture and dream have thus been connected with one another conceptually from the beginning.

Veronika Kellndorfer’s glass panels seem to visualise the temporary and disparate aspects of the longings of such architectural projects. What is still affecting about them today is the discrepancy between the dimensions of the wishes and those of their material implementation. The *Schindler House* for example, seen as important, indeed “great”, in the history of the architecture of the International Style, is minute, low, and partly made out of cardboard, as if it were a model for itself. It was associated not only with the idea of simple, affordable building, but in particular the idea of the dissolution of the compulsory social order of the small family – and in the long term that idea was not fulfilled. This is one of the melancholy

⁵ Sigmund Freud, *Über den Traum* [On Dreams], GW vol. II/III, pp. 643-700, p. 679 / SE, vol. 5, pp. 6xx-xx, p.xxx

failures of these aesthetics. The claustrophobic dimension of the *Freeman House* has already been talked about above.

For a decade or so architecture has been discussed in pictorial terms. Veronika Kellndorfer has connected into these questionings of cultural lore to make the imaginary aspect of a material history of modern architecture her theme, with her photographs and silk-screen prints on glass. Turning to individual buildings, their specific surroundings and their creators and developing subjective views of them for this purpose are crucial to a fruitful criticism of total design. The totality of the vision and its implicit control fantasy, which far from applying only to the aesthetics of modern buildings also extends to social, ecological and cultural mechanisms, can be encountered only episodically and specifically, and – this is particularly important – without denying our personal fascination, our own dream. With her works Veronika Kellndorfer positions her screen in front of or behind *the* place of architectural modernism, as which the legendary, large-surfaced window fronts are willingly comprehended in the present discourse. Her visual contribution gains distance by this. On the one hand her glass screens reflect the modern architectonic spatial programme of the osmotic relationship between interior and exterior, but at the same time concrete views of buildings and what distinguishes them as site-specific are blended into this mirror image. This confrontation takes place in the transfer of photography on to printed glass, so that the most problematic distinguishing feature of architectural modernism, its material and ideational transparency, partially becomes a focusing screen. It is precisely this process which enables the utopian dimension of the architecture of Schindler, Wright and Eames to become apparent again.

TRaum. Namentlich Los Angeles

© **Hanne Loreck**

Stecken wir die 1200 Quadratkilometer, über die sich LA ausdehnt, fürs erste nicht als geographisch gegebene, wiewohl enorme Fläche ab. Qualifizieren wir LA auch nicht als soziales und ökologisches Desaster, sondern fassen wir diese Stadt von Anfang an phantas/ma/tisch 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 Synonym für Kino ebenso wie für das urbane 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“⁶ fort. Nun nimmt sie das Traumhafte dort in den Blick, wo seiner Materialisierung, vornehmlich in Gebäuden der Architekturmoderne, etwas Imaginäres oder Spekulatives 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.“⁷ /“The architect is the speculator par excellence, an obsessive dreamer.“⁸ 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

⁶ Hanne Loreck, Ansichten als Sehmuster. In: Veronika Kellndorfer, Architektur des Alltags. Arbeiten und Projekte im öffentlichen Raum, Berlin 1998, o. S.

⁷ Mark Wigley, Was geschah mit dem totalen Design? In: Sharawadgi Felsenvilla, hg. von Christian Meyer, Mathias Poledna, Köln: Verlag Walther König 1998, 287-311, hier 311.

⁸ Mark Wigley, Whatever Happened to Total Design? In: Sharawadgi Felsenvilla, Christian Meyer, Mathias Poledna (ed.), Cologne: Verlag Walther König 1998, pp. 313-327, p.327.

gestalterischer Kontrolle münden muss. Das also ist die eine Kehrseite der visionären Transparenz der gebauten Moderne, als ihre andere erscheint eine Spektakularität 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 in LA. 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 Phänomen des Neuen Bauens aus der US-amerikanischen Perspektive nennen sollten.⁹ 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 Innenraum komplex zusammensetzen, nach Schindlers Worten aus „Raum, Klima, Licht und Stimmung“/“space, climate, light, and mood.“ Von Mobiliar ist hier nicht die Rede, immaterielle orts- und zeitspezifische Faktoren spielen die entscheidende Rolle. Ein solcher Raumraum hat mit dem Interieur, dem rundum abgedichteten

⁹ Vgl. Philip Johnson und Henry-Russell Hitchcock, *The International Style: Architecture since 1922*, Ausstellung und Katalogbuch MoMA 1932.

Seelenfutteral des 19. Jahrhunderts und seiner buchstäblichen Immobilität, zumindest von der Konzeption her, nichts mehr zu tun.

Dagegen gestaltete sich das ‚Fernseh‘-Programm von Wrights Freeman House anders, wie in einem dramatischen Sog: Wright schaffte es, im Innen „eine Art von klaustrophobischen Druck zu erzeugen, durch den sich seine totalen Umräume an uns herandrängen. Seine Schachteln explodieren schließlich, und das unaufhörliche Design entlädt sich aus der häuslichen Enge, steuert durch den Garten hinweg auf die Straße zu, diese hinunter, um die ganze Nachbarschaft zu konfigurieren [...]“¹⁰ / „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 [...]“¹¹. In Veronika Kellndorfers Glasarbeit „Los Feliz, Glencoe Way“ ragt wie bei der Schindler Arbeit „Tokyo Story“ der umliegende Garten ins Bild, vornehmlich aber geben die gläsernen Hausecken den Blick über einen breiten Boulevard in Los Feliz, einen Hollywood-nahen Stadtteil von Los Angeles, frei. Dieses Panorama wird in den dazwischen liegenden Wandsegmenten von einem schweren, ägyptisierenden Pflanzenmodul *ornamental* gedeutet. Bildproduktionsmittel wie Filter, Fokussierungen oder Rahmungen sind hier von Bedeutung. Sie visualisieren die mediale Organisation des architekturellen Apparats.

Während Veronika Kellndorfer für die beiden genannten Häuser von Innen nach Außen fotografiert hat, erscheinen Bäume und Büsche beim *Eames House* nur als Reflektion in der Glasfassade. Zusammen mit den überwiegend zugezogenen Gardinen dichtet das Spiegelbild die Front derart ab, dass die vom Moderne-Rapport als großzügig und offen beschriebene Raumorganisation im Inneren dieses Hauses abgeschirmt wird, sich nicht abbildet. In allen drei Beispielen zieht die Künstlerin mit ihrem Bild eine Ebene ein, die in Ausschnitt und Perspektive weder repräsentativ ist für irgendeine innenräumliche Programmatik, noch für die Verschmelzung des jeweils individuellen Entwurfs mit der urbanen Situation. Das Nichtrepräsentative setzt sich fort, wenn die Fotografien in Siebdruck auf Glas übersetzt und dafür farblich reduziert werden. Das Glas übernimmt dabei eine Doppelrolle: Materiell gesehen hat es die konstruktive Stabilität der Fensterscheibe, immateriell gesehen kann es den Eindruck transportieren, den der Traum auf einer Filmrolle hinterlässt. Solche Bilder sind Wand und Filmstill zugleich.

¹⁰ Wigley, wie Anm. 1, 295.

¹¹ See Wigley, note xx, p. 317.

Da die Künstlerin den Screen an sich befragt, jenen opaken Ort der Vermittlung von Traum, Regelwerk und Realität, wäre er in seiner Funktion auch nicht treffend analysiert, lieferte er im Foto lediglich ein weiteres schönes Bild einer historisch bedeutenden, ja vorbildlichen Architektur. Vielmehr stellen Veronika Kellndorfers Doppelbelichtungen von Räumen mit ihrer fotogrammetrischen Selbstrepräsentation in Licht- und Schattenverläufen jenes prekäre Verhältnis zwischen sozialutopischem Potential und ästhetischem Kalkül erst zur Debatte. Je nach ideologischem Standpunkt vermag das eine das andere in einer Überbelichtung oder Refokussierung regelrecht zum Verschwinden zu bringen und damit auch die Frage nach der Totalität des Designs aufzuwerfen.

Sigmund Freud, der große Wiener Moderne und Zeitgenosse von Adolf Loos und Otto Wagner, letztere Lehrer Schindlers und Vorbilder Wrights, spricht in seinem epochalen Werk *Die Traumdeutung* (1899/1900) von der Traumfassade; sie ist das, was den Traumbestandteilen Kohärenz, ja Anschaulichkeit verleiht und darin zwar auch das Phantasma stützt, die Traumbilder seien der Trauminhalt, nicht ohne allerdings Hinweise auf die produktive Differenz beider anzuführen: „Der Traum erhält so eine Art Fassade, die seinen Inhalt freilich nicht an allen Stellen deckt; er erfährt dabei eine erste vorläufige Deutung, die durch Einschübel und leise Abänderungen unterstützt wird.“¹²

Dieses – mobile raumbezogene – Konzept bewegt sich nicht länger in der idealistischen Opposition von verstellender Hülle und wahren Inneren, das noch die klassische (Architektur)Moderne überwiegend als Widerspruch von Bild- und Räumlichkeit formuliert hat, indem sie den Raum gegenüber dem Bild als das ethisch Bedeutendere figurierte und dem angeblich Wahren des Raumes, seinem in jeder Hinsicht Durchsichtigen und Durchschaubaren, Illusion und Täuschung auf der Bildfläche gegenüberstellte. In Freuds Traumkonzept hingegen kollabieren Raum- und Bildlichkeit ineinander. Die – koloniale – Idee der Beherrschbarkeit des Raumes, der nur dann beherrschbar ist, wenn er transparent figuriert wurde (ob real, wie es die moderne Architektur ausführt, oder konzeptuell, wie sie es zumindest vorsieht, macht dabei keinen entscheidenden Unterschied) muss bezüglich des Traums der Erkenntnis eines fragilen und provisorischen Baus weichen. Diesen bilden die Wörter und eben nicht die visuellen Symbole, indem die Traumarbeit sie wie mobile Wände immer woanders hin schiebt und sie in immer anderen Räumen zu immer anderem Inhalt verdichtet. Bemerkenswerterweise können wir das architektonisch-institutionelle Gegenstück dieser Sichtweise der Freudschen Traumarbeit in der flexiblen Nutzung des Wiener Sezession-Baus zu Beginn des 20. Jahrhunderts erkennen, in der der Innenraum in

¹² Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, GW Bd. II/III, 679.

mehr als hundert Ausstellungen immer wieder von neuem erzeugt wurde. Moderne Architektur und Traum sind also von den Anfängen an konzeptuell miteinander verschaltet.

Veronika Kellndorfers Gläser scheinen das Provisorische und Disparate der Sehnsüchte solcher Architekturen zu visualisieren. Ihr bis heute Anrührendes liegt in der Diskrepanz zwischen der Dimension der Wünsche und der ihrer Materialisierung. Das in der Geschichte der Architektur des International Style bedeutende, ja ‚große‘ *Schindler House* beispielsweise ist winzig, niedrig und, als wäre es sein eigenes Modell, teilweise aus Pappe. Nicht nur die Idee einfachen wie günstigen Bauens, sondern besonders die Idee der Auflösung der familialen Zwangsordnung der Kleinfamilie hing daran – und ließ sich auf Dauer nicht realisieren. Das ist einer der melancholischen Ausfälle jener Ästhetik. Von der klaustrophobischen Dimension des *Freeman House* war oben schon die Rede.

Seit etwa einem Jahrzehnt wird Architektur aus der Perspektive des Bildes diskutiert. Veronika Kellndorfer hat sich in diese Befragungen kulturellen Wissens eingeschaltet, um mit ihren Fotografien und Siebdrucken auf Glas das Imaginäre einer materiellen Geschichte moderner Architektur zu thematisieren. Sich dafür einzelnen Gebäuden, ihrer spezifischen Umgebung und ihren Autoren zuzuwenden und subjektive Sichten auf diese zu entwickeln, ist das Entscheidende für eine produktive Kritik am totalen Design. Der Totalität des Traums und ihrer impliziten Kontrollphantasie, die sich keineswegs nur auf die modernen Bauästhetiken, sondern ebenso auf soziale, ökologische und kulturelle Mechanismen erstreckt, lässt sich ausschließlich ausschnitthaft und spezifisch begegnen und, das ist besonders wichtig, ohne die persönliche Faszination, den eigenen Traum zu leugnen. Veronika Kellndorfer lokalisiert mit ihren Werken ihren Screen vor oder hinter *dem* Ort der Architekturmoderne, als der die legendären groß flächigen Fensterfronten im aktuellen Diskurs gerne gefasst werden. Damit gewinnt ihr visueller Beitrag Abstand, Distanz. Einerseits reflektieren ihre gläsernen Paravents das moderne architektonische Raumprogramm der osmotischen Relation von innen und außen, zugleich aber werden in dieses Spiegelbild konkrete Gebäudeansichten, und das, was sie als ortsspezifisch ausweist, eingeblendet. Diese Konfrontation findet in dem Prozess der Transformation von Fotografie auf bedrucktes Glas statt /ihren Ausdruck, so dass das problematischste Kennzeichen der Baumoderne, ihre materielle und ideelle Transparenz, partiell zur Mattscheibe wird. Das jedoch heißt noch lange nicht, jede utopische Dimension gänzlich eingebüßt zu haben.