

Gulliver  
Deutsch-Englische Jahrbücher  
Band 35

# **Die neue Metropole**

## **Los Angeles - London**

Herausgegeben  
von  
Bernd-Peter Lange und Hans-Peter Rodenberg

Mit Beiträgen von  
Bob Colenutt, Bernd-Peter Lange,  
Duncan McLaren, Hans-Peter Rodenberg,  
Sue Ruddick, Johann N. Schmidt,  
Joseph C. Schöpp, Vivian Sobchack,  
Edward Soja

Redaktion Gulliver:

Ursula Bauer, Wolfgang Karrer, Ingrid Kerkhoff,  
Priscilla Metscher, Hans-Peter Rodenberg, Anna Maria Stuby

Redaktionsadresse: Gulliver-Redaktion, Ingrid Kerkhoff,  
Steinauer Str. 9, 40721 Hilden, Tel.: 02103-41055

Ständige MitarbeiterInnen:

Gudrun Boch (Bremen), Ana Castillo (Albuquerque), David Craig  
(Lancaster), Philip S. Foner (Philadelphia), Lawrence Guntner (Braun-  
schweig), Christiane Harzig (Bremen), Dirk Hoerder (Bremen), H.  
Gustav Klaus (Rostock), Wolfgang Klooß (Trier), Jürgen Kramer  
(Leipzig), Ingrid Kuczynski (Halle), Bernd-Peter Lange (Magdeburg),  
Hartmut Lutz (Greifswald), Thomas Metscher (Bremen), Raymond  
Southall (Wollongong), Ian Watson (Bremen)

Alle Rechte vorbehalten

© Argument-Verlag 1994

Argument-Verlag: Rentzelstr. 1, 20146 Hamburg

Argument-Redaktion: Reichenberger Str. 150, 10999 Berlin

Umschlag: Martin Grundmann, Hamburg

Druck: Alfa-Druck, Göttingen

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Die neue Metropole: Los Angeles - London / hrsg. von Bernd-Peter Lange  
und Hans-Peter Rodenberg. Mit Beitr. von Bob Colenutt ... –

Hamburg; Berlin: Argument-Verl., 1994

(Gulliver; Bd. 35)

ISBN 3-88619-713-1

NE: Lange, Bernd-Peter [Hrsg.]; Colenutt, Bob, GT



**Hans-Peter Rodenberg**

## **Defining Human Space in the Early Postmodern City - Die Wandmalereien der L.A. Fine Arts Squad**

### **Kunst und urbaner Raum**

In einer kleinen Seitenstraße in West Los Angeles, nicht weit entfernt von den Municipal Buildings versucht eine seltsame, halb ausgebliebene Malerei der Kraft der südkalifornischen Sonne zu trotzen. Dargestellt ist die Ruine eines Freeways, dessen einer Teil ins Meer gestürzt ist (Abb. 1). Eine Abweigetafel mit der Ortsangabe "Blythe" und der Zahl 60 weist ihn als Stück des Interstate Highway 10 aus, der Los Angeles mit Phoenix in Arizona verbindet.

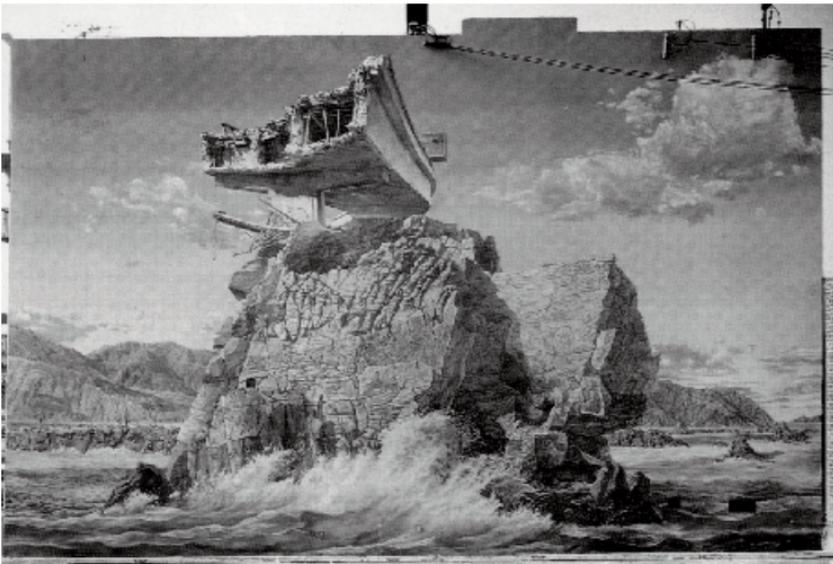


Abb. 1: The Isle of California, 1970/71

Sowohl Vegetation als auch Art der Landschaft sind mehr als untypisch für die südkalifornische Küste und lassen nur die Schlußfolgerung zu, daß hier eine Katastrophe stattgefunden haben muß, die das Meer weit ins Land vordringen ließ: Dargestellt ist Südkalifornien nach dem seit langem befürchteten Erdbeben, das den Prognosen nach

große Teile von Los Angeles und fast ganz San Franzisko verschlingen wird. Aber diese augenfällige Bedeutung, die durch das Beben im Januar dieses Jahres neue Aktualität gewonnen hat, wird sogleich durch eine zweite Sinnebene des Bildes wieder dekonstruiert.

Betrachtet man die Wand nämlich aus einiger Entfernung, so nehmen die Konturen von Felsen und Freewayruine die Form eines verendenden Dinosauriers mit offenem Maul und aufgerichtetem Schwanz an (Abb. 2). Gerade Los Angeles ist in seiner urbanen Struktur auf jene perfekte Technik ausgerichtet, die der hochentwickelte Kapitalismus hervorgebracht hat - das Auto als Mittel des Individualverkehrs. Tatsächlich geht das gemalte Meer auf der Wand in ein Meer von Kraftfahrzeugen davor über, da das Bild an einen Parkplatz grenzt. Das Bild wird dadurch ein weiteres Mal doppeldeutig. Zum einen erhebt sich die Felseninsel einem Mahnmal gleich aus dem Automeer, über den Autos das Zeichen ihrer zerstörten Kultur aufrichtend. Zugleich greift die Darstellung ironisierend die Symbolik des kalifornischen Staatswappens auf, das einen Bären auf einem Stück Grün zeigt, und legt ihre Realisierung in der Gegenwart frei: Vom pastoralen Traumland ist Kalifornien zur künstlichen Landschaft einer auto-abhängigen Zivilisation geworden.

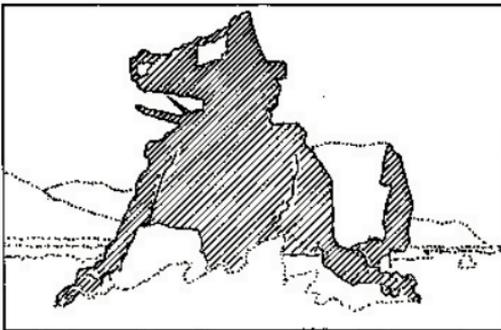


Abb. 2:  
The Isle of California  
(Kontur Dinosaurier)

Das Bild heißt *The Isle of California*, gemalt wurde es 1970/71 von einer Malergruppe, die sich Los Angeles Fine Arts Squad nannte und sich zum Ziel gesetzt hatte, Kunst zum Sprachrohr und auch Teil des Lebens der in der Stadt lebenden Menschen zu machen. Für eine kulturkritische Lesart sind die Arbeiten der Los Angeles Fine Arts Squad mehrfach interessant. Fredric Jameson hat in seiner Analyse des Weston Bonaventure Hotels in Los Angeles dargelegt, wie Architek-

tur in den siebziger Jahren sich nicht länger mit der Funktion zufriedengab, widerspiegelnder Teil der Gesellschaft zu sein, sondern als selbst geschlossener Raum in Konkurrenz mit dem gesellschaftlichen Universum trat und so die Orientierung des urbanen Menschen endgültig aufzulösen begann (Jameson 1992a, 39ff.). Zum einen sind die Arbeiten der L.A. Fine Arts Squad so ein letztes Aufbäumen gegen diese Selbstreferentialität postmoderner Kultur, indem sie in ihrer dezidierten Ausrichtung auf Öffentlichkeit dem urbanen Geflecht einander überlagernder sozialer Räume bedeutungsvolle Orientierungen abzurufen suchten. Gleichzeitig jedoch sind sie Paradebeispiel dafür, wie Manifeste gegenkultureller Öffentlichkeit durch den postmodernen Prozeß der Auflösung aller Verbindlichkeiten allmählich entauthentisiert werden können und gerade ihre dezidierte Kontextbezogenheit sich gegen sie selbst wenden und sie zur bloßen Kulisse verkommen lassen kann. Die Arbeiten der L.A. Fine Arts Squad markieren, so sehr sie ihre Ikonografie der späten Gegenkultur in den USA verdanken, in ihrem besonderen Umgang mit der Beziehung Realität-Abbild das Umschlagen auch realistischer Kunst in eine postmoderne Wahrnehmungsästhetik. Es macht die Ironie der historischen Dialektik aus, daß die Bilder der Squad die spätkapitalistische "Kultur der Simulakren" kritisierten, aber gleichzeitig auch zu deren Agenten wurden.

Daraus ergibt sich, daß die Wandmalereien der L.A. Fine Arts Squad mehr als andere öffentliche Kunstwerke vor oder nach ihnen prototypisch drei Ebenen ineinander verschränken: die Ebene der Darstellung, die Ebene des Dargestellten und jenen Diskurs, der sich durch den postmodernen Kontext der Verschiebungen in der sozialen Funktion der Bilder ergibt.

Venice, in dem die meisten der Malereien der Squad entstanden, ist Teil jenes Konglomerats von urbanen Nachbarschaften, die sich noch innerhalb des von Soja beschriebenen Sechzigmeilenkreises befinden. Anders als die durchschnittliche, sozial homogene amerikanische Nachbarschaft fällt der Ort durch politische, soziale und ethnische Heterogenität auf, die zum einen historisches Sediment seiner spezifischen Geschichte, zum anderen Konsequenz der sozialen Umstrukturierungen der urbanen Geografie von Los Angeles ist. Nach anfänglicher wirtschaftlicher Prosperität als Erholungsort am Pazifik und nach Ölfunden in den dreißiger Jahren war Venice, nachdem die Ölförderung einen Großteil der Wohngebiete zerstört und schließlich auch das Meerwasser verseucht hatte, allmählich verarmt

und zum bevorzugten Domizil sozialer und ethnischer Randgruppen geworden. In den sechziger Jahren entwickelte sich Venice so neben San Franzisko schnell zum bedeutendsten Zentrum gegenkultureller Aktivität an der Westküste. Durch die nahegelegenen Universitäten von L.A. kamen die Ideen der Studentenbewegung wie “participatory democracy” und “community organizing” in den Ort und fanden ihre praktische Bewährung im Widerstand gegen die Vereinnahmung durch L.A. Denn etwa seit 1962 hatten sich administrative Bemühungen gezeigt, die Einwohnerstruktur durch gezielte Urbanisierungsprojekte zu homogenisieren. Im Kontext der komplexen Restrukturierungsprozesse des Großraums Los Angeles in den sechziger Jahren (Vgl. Soja 1990, 196f.) war administrativ energisch auf Sanierung des als Schandfleck empfundenen Vorortes gedrängt worden, der sich insbesondere durch seine Lage am Meer zu Investitionen in den Bau exklusiver Apartements anbot. Die Malereien der L.A. Fine Arts Squad finden damit ihren sozialökonomischen Hintergrund in der Auseinandersetzung mit den Urban Renewal Projects der Stadt Los Angeles als Widerstand einer Gemeinde gegen ihre geplante Gentrifizierung.

Die Künstlergruppe, bestehend aus Vic Henderson, Terry Schoonhoven, Leonard Koren und Jim Frazen, hatte sich im Frühjahr 1969 spontan gebildet. Henderson und Schoonhoven hatten zunächst begonnen, die Rückseite von Hendersons Studio in der Brooks Street zu bemalen. Frazen und Koren, Schüler von Schoonhoven an der University of California at Los Angeles, stießen begeistert hinzu. Es folgten im gleichen Jahr die Bemalung eines Nachtclubs in Hollywood, 1970 das *Ocean Front Painting*, 1971 eine Malerei zur Biennale in Paris und *The Isle of California* und schließlich 1974 eine Serie von Malereien in einem Einkaufszentrum in Thousand Oaks nördlich von L.A. Zur Zeit der Bilderreihe in Thousand Oaks war die Gruppe allerdings bereits zerfallen, die Arbeit wurde von Henderson und Schoonhoven allein ausgeführt, ebenso wie das *St. Charles Painting* 1979, das so fast als Epilog auf die Arbeit der Gruppe gelten kann.

### **Das Brooks Street Painting**

Im *Brooks Street Painting*, der wie erwähnt ersten Arbeit der Gruppe, wird die Brooks Street in Venice, eine kleine Seitenstraße, die auf den Pazifischen Ozean zuläuft, dargestellt, wie sie der Betrachter sieht, wenn er sich umdreht und in Richtung Meer zurückschaut. Das hinter



Abb. 3: Brooks Street Painting, 1969 (links: Realität, rechts: Malerei)

dem Betrachter Liegende tut sich so vor ihm auf. Es entsteht so eine Spiegelbeziehung zwischen Bild und Umgebung mit dem Betrachter als intermediärem Agenten dieser Interaktion. Wieweit deckt sich das Bild mit der Realität und die Realität mit ihrem Abbild? Indem der Betrachter so die Straße bewußt wahrnimmt, wird das Wandbild Vorstufe einer differenzierenden Wahrnehmung der direkten Umgebung. Durch seinen Standort in eben dieser Realität weist die Wandmalerei darüber hinaus auf die bewußt zu machende Wahrnehmung des öffentlichen Raumes als Vorstufe seiner späteren inhaltlichen Reflexion hin. Zum anderen aber, und dies ist fast noch wichtiger, enthält dieses Spiel mit Signifikant und Signifikat implizit bereits den Verweis auf die Bedeutung der Differenz als wesentlichem Merkmal des ästhetischen Diskurses, der den Arbeiten der L.A. Fine Arts Squad zugrundeliegt. Bezeichnenderweise wurden die Arbeiten der Squad in der Kunstkritik auch meist mit dem Attribut "ironisch" belegt.

### **The Beverly Hills Siddhartha**

Schon in ihrer nächsten Arbeit, dem Polyptychon *The Beverly Hills Siddhartha*, dehnte die Squad denn auch das Spiel mit Signifikant und

Signifikat kulturkritisch aus. Die Malerei befand sich auf der Außenwand des Climax II-Nachtklubs an der Ecke 3rd Street/La Cienega Boulevard in West Hollywood und zog sich mit einer Höhe von 6 m über die gesamte Fassade hin. 1969 von dem Manager des Klubs Mike Hewitt in Auftrag gegeben, ließ die kalifornische Hesse-Adaption ihre Kulturkritik wie einen Film vor dem Betrachter ablaufen.

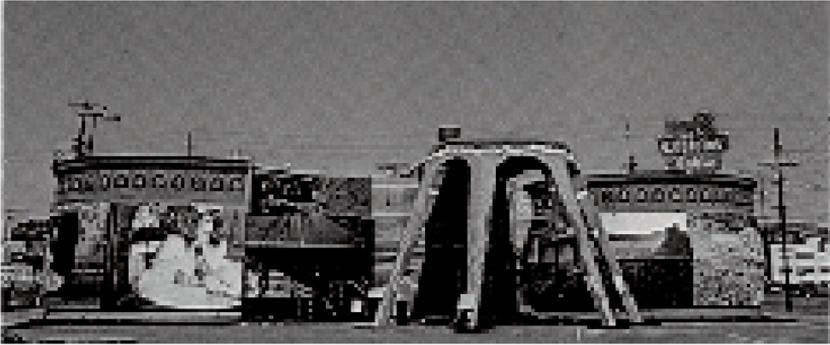


Abb. 4: Beverly Hills Siddhartha, 1969/70

Sozusagen als Vorspann war unter der Titelüberschrift ein typisch südkalifornischer Bungalow zu sehen: Siddharthas Elternhaus. In dem sich direkt anschließenden Bild kommt links oben ein junger Mann mit einem Videokoffer in der Hand ins Bild, der Held der Geschichte (Abb. 4). Seine Eltern stehen wartend vor ihrem Haus. Ein kleiner LAX-Aufkleber an Siddharthas Koffer läßt darauf schließen, daß er gerade auf dem L.A. International Airport gelandet ist. Es ergibt sich das Bild einer Mittelstandsfamilie, deren Sohn vom College heimgekommen ist, wie es ein Jahr vorher der Film *The Graduate* gezeigt hatte. Der Blick des jungen Mannes ist auf einen Ausschnitt aus der "Map of Movie Stars", in der die Villen der Hollywoodgrößen in der Gegend um Beverly Hills und Bel Air durch rote Sternchen bezeichnet sind, gerichtet - Siddharthas Ziel ist die Glamourwelt Hollywoods. Dort spielt Siddhartha seine Video-Filme ab. Zunächst präsentiert eine Dagobert Duck ähnliche Figur mit Doktorhut einen riesigen Geldspeicher, dessen Tür offensteht und den Blick auf einen Berg goldener Münzen freigibt (Abb. 5). Darunter fragt eine Schrift: "Security Wise?" Für Siddhartha heißt das Angebot materieller Reichtum. Das zweite TV-Gerät zeigt den Helden in einer Spiegelung auf dem Bildschirm, wie er sich bequem im Raum ausgestreckt hat. Seine Rezep-



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10

tionshaltung, in der das TV-Programm auf ihn einströmen kann, wird durch einen Kristallaschenbecher mit einer brennenden Zigarette angedeutet.

Das dritte Programm schließlich offerierte Siddhartha narzistische Lust (Abb.8). Großaufnahme: Eine junge Frau sitzt vor der Spiegelwand und berührt mit der Hand ihr Gesicht, das sie fasziniert im Spiegel betrachtet. Die luxuriöse Art der Apartamenteinrichtung und ihr glamourhaftes Äußeres spielen deutlich auf die Pin-up Welt der Hollywoodgesellschaft an, in der Sexualität sich in Selbstbespiegelung erschöpft. Was Andy Warhol mit seinen Marilyn Monroe-Serigrafien zeigte, Vermarktung, Vermassung und Identitätsverlust der Stars, wiederholt sich hier: Die junge Frau ergötzt sich allein an ihrem schönen Schein. Der weibliche Körper, zum Lustobjekt verdinglicht, will allein um seiner selbst willen begehrt werden. Das Fernsehgerät bekommt die Funktion des Schlüssellochs beim "Peekaboo"-Bild der dreißiger und vierziger Jahre, mit dem Betrachter als Voyeur, dessen Sexualität ebenso wie die des Mädchens in passiver Rezeptivität gefangen bleibt.

Nachdem Siddhartha so die konsumgesellschaftlichen Realformen des "American dream" vorgeführt worden sind, will er die materiellen Freuden auch genießen und fährt mit der jungen Frau in einem Mercedes zum Climax-Club, dessen Name hier bedeutungstragendes Element wird: Climax gleich Höhepunkt, Orgasmus. Zum einen findet die bisherige Entwicklung Siddharthas hier ihren Gipfel, zum anderen wird das Amüsement im Climax-Club zum Inbegriff der vorher geschilderten Phänomene. Reichtum und Glamour - Hollywood als spätkapitalistische Erfüllung des amerikanischen Traums.

Hat der Held so den Gipfel verfügbaren Erfolgs kennengelernt, folgt nun seine Wandlung: Siddhartha verläßt allein und mit einem Motorrad den Klub. Die Straße, die er einschlägt, führt in eine weite Ebene - in der Ferne sind Berge zu erkennen. Und wie Buddha in der Legende nach dem Abschied von seiner Geliebten Kamala und dem Auszug aus der Stadt schließlich an einen großen Fluß kommt, der ihn zur Meditation über sein Leben anregt, zeigte das nächste Bild der L.A. Fine Arts Squad ein Stück Flußbett, von Wald umgeben und mit Pflanzen bewachsen (Abb. 9). In dem noch Wasser führenden Teil sitzt der Held nackt mit verschränkten Beinen in der Haltung eines Meditierenden. Grüne und braune Farbtöne überwiegen - Vorstellungen paradiesischer Unschuld und archaischen Einsseins mit der Natur werden evoziert. Siddhartha wird zu "Mother Nature's Child", ein zentraler Gedanke der Hippiebewegung, die den Mythos der Natur als

bergende und immer wieder gebärende Mutter wiederbelebte.

Welche Konsequenzen die L.A. Fine Arts Squad aus diesen Gedanken zog, stellte die letzte Szene des Polyptychons dar (Abb. 10). Dargestellt ist ein Atelier, dessen Seitenwände offen sind. Den Großteil des Innenraums füllt ein Gemälde aus, das eine entspannt auf dem Boden sitzende junge Frau darstellt. Auf dem Atelierfußboden davor sitzt Siddhartha, einen Pinsel in der Hand und betrachtet sein Werk. Hinter dem Gebäude und rechts davon schweift der Blick über einen breiten Strand und das Meer. Am Himmel zeigt sich symbolträchtig die Röte eines Sonnenuntergangs. Etwas entfernt vom Ateliergebäude sitzt das Mädchen, das in dem Gemälde dargestellt wurde, in direkter Nachbarschaft zu einem kleinen, dunkleren Feld rechts unten im Bild. Dort ist vor einem dunkelbraunen Hintergrund ein Falter dargestellt, der eine Blüte befruchtet.

Siddhartha ist am Ende seiner Entwicklung angelangt. Er hat die konsumgesellschaftlichen Glücksangebote als scheinhaft und vermittelt erkannt, die nur passiv rezipierend zu genießen sind. Seine Wünsche waren in ihrer Erfüllung hohl und in ihrem Kommunikationsbedürfnis einseitig verkürzt geblieben - Reflektionen seiner selbst auf TV-Bildschirmen. Da er so immer wieder nur auf die Erfahrung der Passivität zurückgeworfen wurde, verläßt er "insel town", um sich in aktiver Aneignung seiner Umwelt als Künstler endlich selbst zu erfahren. Sein Bezug zu seinem künstlerischen Tun ist ihm durch die lebende Person gegeben, deren Gestalt er festhält. In seinem Bild vereinigen sich so Erfassung der Persönlichkeit der jungen Frau mit eigener kreativer Aktivität - Selbsterfahrung im öffentlichen Zusammenhang von Tätigkeit, Mitmenschen und eigener Subjektivität, angedeutet durch den Umstand, daß das Atelier offen einsehbar und so dem Austausch menschlicher Erfahrung in der Öffentlichkeit zugänglich ist. Schoonhoven bemerkte über die Arbeit im öffentlichen Raum:

Every day that we paint, we spend with people. They are constantly coming up and asking us what we're doing. The painting comes alive in the daytime, lives a daily life and then goes to sleep at night. (Environmental Communications 1974, 5)

Symbolisch, zukünftige Möglichkeiten andeutend, öffnet sich der Blick neben dem Atelier und verliert sich erst in der Ferne am Horizont. Der Falter befruchtet die Blume und trinkt von ihrem Nektar - Geben und Nehmen als Kreislauf natürlicher Existenz.

*The Beverly Hills Siddhartha* ist typisch für die Spannung, die sich aus der Konfrontation traditionell moderner ästhetischer Ansätze (hier

einer Spielart des Realismus) mit der sich anbahnenden postmodernen Befindlichkeit ergibt. So verständlich die Hinwendung zu der Natürlichkeit der Lebensvorgänge, wie zum Schluß angedeutet, auch für den urbanen Menschen ist (insbesondere in einer Stadt wie Los Angeles), so zeigt diese Haltung nämlich andererseits die Widersprüche, die sich für die Arbeit im öffentlichen Raum der Stadt ergeben. Siddhartha bietet zwar Öffentlichkeit an - sein Arbeitsbereich ist einsichtig -, zieht sich aber letztlich in die Privatheit zurück. Der utopische Anspruch seiner Kunst, die direkte Verbindung zum Betrachter, löst sich in der Bildgeschichte nur unvollständig ein. Es bedarf des Standortes der Wand an der Straße, um dem Rezipienten das Gespräch anzubieten. Wie die Squad sagte:

We were interested in bringing anything art can stand for to the people. Our art is out in the open and unprotected. It's outside of the galleries and available to everyone. The original impulse was to bring art unconditionally to the public. There was a revolutionary feeling... (Environmental Communications 1974, 5, 9)

Gerade in ihrer Spannung zwischen der Moderne verhafteter individueller Utopie und beginnender Reflexion der postmodernen Erfahrung der zunehmenden Freisetzung der Signifikanten von ihren eigentlichen Signifikaten sind die Bilder der L.A. Fine Arts Squad Konsequenz der von Soja eingangs gezeigten räumlichen Überlagerungen von historischem, sozialen und alltagspraktischem Entwicklungen. In diesen Überlagerungen durchdringen sich kommerzielle Nutzung als Aufmerksamkeit heischendes (Werbe)-Zeichen, gegenkulturelle Kritik und soziale Erkenntnisfunktion nämlich als Frühform des postmodernen Diskurses selbst. So zeigen sich im *Beverly Hills Siddhartha* auf der manifesten Ebene Einflüsse der Hippiebewegung neben der Neoromantik Hermann Hesses und dem Denken Herbert Marcuses. Hesse hatte unter den Hippies begeisterten Anklang gefunden. Allein 1967 wurden von seinem Roman *Siddhartha* 100.000 Exemplare verkauft und Timothy Leary erklärte den *Steppenwolf* zu seinem Lieblingswerk der Weltliteratur. Marcuses romantisierend-materialistische Philosophie des Glücks wurde ebenfalls weitverbreitet aufgenommen und trug mit dem Aufstand der Studenten zur Konstitution einer Gegenöffentlichkeit bei, die eine öffentliche Diskussion über Ideologiebildung, Verflechtungen im polit-ökonomischen Bereich und eine zu bildende Neue Gesellschaft führte. Daneben jedoch durchbrach *The Beverly Hills Siddhartha* in der "Simulation der Simulation" die Grenze des traditionellen referentiellen Paradigmas in einer doppelten

Brechung, indem es als Malerei an der Außenwand eines Hollywood-Nachtclubs mit dem schönen Schein der Konsumwelt spielte, die eben jener repräsentierte. Der postmoderne Verweis auf die Differenz der Signifikanten als alleinige Wahrheit wird hier bloßgestellt, indem er quasi gegen sich selbst gewendet wird. Der Nichtbezug der Lebenswelt der Konsumentengesellschaft auf ein substantielles Signifikat denunziert sich in seiner Redundanz selbst als leeres Spiel und kann damit als solcher für den Betrachter überhaupt erst problematisch werden.

Es erscheint wiederum signifikant, daß dies in der unmittelbaren Nähe Hollywoods mit den illusionistischen Stilelementen des Films geschieht. Im *Beverly Hills Siddhartha* sind fast alle filmischen Mittel eingesetzt: Kameraeinstellungen von Großaufnahme bis Totale, Ausblendungen (rechte Bildseite bleibt offen: TV-Bild des Playgirls), Überblendungen (Überschneidung mit folgendem Bild: Meditation und Künstlertum), Darstellung eines räumlich-zeitlichen Ablaufs und schließlich sogar der medienspezifische Formalaufbau mit Titel, Handlung, Showdown. Wandmalerei als Drive-in Kino am Straßenrand. Der Film einer Realität, die selbst schon Illusion ist.

### Venice in the Snow

Dieser bereits eindeutig postmoderne Zugriff blieb jedoch vorerst singular. *Venice in the Snow* oder einfach das *Ocean Front Painting*, von der Squad 1970 im Anschluß an die *Siddhartha*-Geschichte gemalt, greift wieder auf traditionell moderne Vorstellungen zurück (Abb. 11). Es befand sich an der Seitenwand eines Malerstudios Ecke 19th Street/Ocean Front Walk in Venice. Im Gegensatz zum *Brooks Street Painting*, das den Betrachter allein formal zu einer intensiveren Wahrnehmung seiner Umwelt aufforderte, werden hier inhaltliche Unterschiede des Wahrgenommenen in Bezug auf seine soziale Dimension hin angesprochen: Die dargestellten Personen lebten sämtlich tatsächlich in Venice - der lokale Charakter des Bildes wird zusätzlich akzentuiert und erhält die Dimension des Persönlichen. Die Szenerie, die dargestellt ist, befindet sich ungefähr 800 m nördlich des bemalten Gebäudes und beschreibt die Sicht des Betrachters, der nordwärts den Ocean Front Walk entlang blickt. Paradoxon: Der Strand und die nahegelegenen Santa Monica Berge sind im Bild mit Schnee bedeckt, ein im warmen Südkalifornien höchst unwahrscheinliches Ereignis.



Abb. 11: Venice in the Snow, 1970

Lediglich über dem Meer reißt die dichte Wolkendecke auf und läßt die Sonne durch. Ein schwarzer Einwohner, in einen Poncho gehüllt, beobachtet fasziniert seinen Atem, der in der eisigen Luft kondensiert. Eingemummt in einen Schafspelz geht eine junge Frau mit langen blonden Haaren an der Bierbar im Vordergrund vorbei. Links vom Strandweg wärmen sich zwei Männer an einem Feuer in einer Abfalltonne (Abb. 12).

Von zentraler Bedeutung für die Erschließung des Sinns der Malerei ist die Beobachtung, daß der hinter dem Betrachter liegende Weg in der Sonne liegt, während der vorgespiegelte schneebedeckt ist. Rein oberflächlich schon bietet sich der Gegensatz Realität/Abbild als sonnig/schneebedeckt, warm/kalt, lebendig/statisch, tot an, ein Gegensatz, der wesentliche Ideologeme des amerikanischen Protests der sechziger Jahre bezeichnet. Die Gesellschaft spaltete sich gegenkultureller Auf-fassung nach auf in Repräsentanten des Establishments, die in der Kälte lebenden "Adler", und die Gegenbewegung, die "Tauben", als Zeichen von Wärme und Menschlichkeit. Demzufolge wäre die Kälte, die das weitgehend sub- und gegenkulturelle Venice heimsucht, als Einfluß der etablierten Ordnung zu interpretieren. Bezeichnenderweise erstreckt sich ihr Gültigkeitsbereich auch nur auf Los Angeles und Umgebung - über dem Meer reißt die Wolkendecke auf.

Aufschlußreich ist die Schlagzeile der Zeitung, die einer der Männer



Abb. 12: Venice in the Snow (Details)

daneben liest: “GUERRILLA CHIEF RUBIN. NIXON: NEGOTIATIONS” - Präsident Nixon empfängt Jerry Rubin, den Führer der Youth International Party, die in den Sechzigern ein Programm aus Revolutionshoffnung, Rockmusik, Gesellschaftskritik und politischer Aktion als Happening propagierte. Im gegenkulturellen Jargon: Eine “Bewegung der Wärme” hatte sich gegen die Kälte des “Establishments” durchgesetzt. Diesen Hoffnungsschimmer hatte Venice bitter nötig. Wie schon erwähnt, sollte insbesondere das Kanalgebiet im Süden der Gemeinde zum Luxusviertel saniert werden. Ähnliches war in der Nachbargemeinde Marina del Rey geschehen, wo ein historisch gewachsenes Fischerdorf zu einem Konsumentenparadies saniert worden war. Als Venice in the Snow 1970 in Arbeit war, stand der Stadtrat von L.A. kurz vor den letzten Vorbereitungen zur Vorlage des “Venice Community Plan”, der Venice ähnlich umgestalten sollte und 1971 auch verabschiedet wurde. Die Analogie zur räumlichen Situation des Betrachters vor dem Bild drängt sich so geradezu auf. Während seines Spaziergangs befand er sich im lebendig pulsierenden Venice, vor dem Bild stehend er dagegen dessen kalte, drohende Zukunft.

*Venice in the Snow* sollte ursprünglich genauso menschenleer sein wie das *Brooks St. Painting*, später fügte die Squad jedoch die oben erwähnten Figuren ein. Als die Gruppe das Bild begann, hatte sie

kaum Mittel zur Verfügung, um ihre Ausgaben zu bestreiten. Sie verkaufte daraufhin symbolisch Quadrate von 1 Fuß für fünf Dollar pro Stück und gab für diese Anteile an der Malerei Besitzurkunden aus. Die Öffentlichkeit unterstützte so direkt das Produkt, das ihr zugute-kommen sollte. Die dargestellten Einwohner von Venice wurden zu Symbolen der positiven Identifikation der Öffentlichkeit mit der Malerei - persönliche Zeichen so auch des erfolgreichen Widerstandes gegen die Entpersönlichungstendenzen urban-anonymer Öffentlichkeit.

Es ist kennzeichnend für die Geschwindigkeit urbaner Umwälzprozesse in Los Angeles, daß auch dieses tatsächlich "öffentliche Besitztum", in dem sich Erfahrung und Interesse der Öffentlichkeit von Venice ausdrückten, nach schon zwei Jahren zugebaut wurde. Seit 1972 versperrt ein dreistöckiges Apartmenthaus völlig die Sicht auf die 6,09 x 21,01 m große Malerei. Schoonhoven und Henderson hatten zwar die Stadt gebeten, eines der stadteigenen Grundstücke gegen das zu bebauende zu tauschen und dort einen öffentlichen "art park" zu errichten, aber die Eingabe war an der Schwerfälligkeit der Verwaltung gescheitert, trotz einer zusätzlichen Petition mit 3500 Unterschriften und obwohl das Cultural Heritage Board der Stadt das Bild für künstlerisch wertvoll erklärt hatte.

### **Die *Ghost Town Murals* in Thousand Oaks**

Jameson hat als wichtiges Kriterium der postmodernen Befindlichkeit eine Internationalisierung des gesellschaftlichen Prozesses genannt (Jameson 1992a). Seit den Studentenunruhen hatte zumindest innerhalb der von Gegenkultur und Neuer Linken getragenen Gegenöffentlichkeit eine intensive Diskussion über die Verflechtungen von Großfinanz und militärischer Intervention im Ausland eingesetzt. Der Vietnamkrieg war als Mittel der Sicherung wirtschaftlicher Interessen des amerikanischen Kapitals erkannt worden.

Diese Entwicklungen schlugen sich auch in den weiteren Arbeiten der Squad nieder, wobei in der formalen und inhaltlichen Gestaltung der Bilder vor allem die veränderte Sprache auffällt. Zugunsten einer politisch eindeutigeren Ausdrucksweise haben sich die verwendeten Zeichen vom mythologisierenden Hippie-Symbolismus entfernt. Als Beispiel dafür kann der Zyklus *Ghost Town* stehen, auch die *Thousand Oaks Murals* genannt, eine mehrteilige Wandmalerei in

Thousand Oaks im San Fernando Valley nördlich von Los Angeles, die Terry Schoonhoven und Vic Henderson nach dem Auseinandergehen der L.A. Fine Arts Squad 1974 vollendeten (Abb. 13). Sie wurde von Edwin Janss, Jr., einem ortsansässigen Mäzen, als Ausgleich für den verlorenen Kampf um *Venice in the Snow* in Auftrag gegeben. Die Malereien, die neben der Isle of California und dem *St. Charles Painting* die einzigen heute noch existierenden Arbeiten der L.A. Fine Arts Squad sind, befinden sich im Einkaufszentrum von Janss und bestehen aus zwei Teilen.



Abb. 13: Ghost Town/Thousand Oaks Murals, 1974

Der Hauptteil, durch teilweise plastisch hervortretende Details wie Fensterrahmen und Metallern täuschend real, bedeckt eine Wand, die einem freien Platz zugewandt ist, und zeigt die Glas- und Marmorfront einer Bank. Die großen Fenster spiegeln ein zukünftiges Thousand Oaks in Ruinen. Reflektiert im linken Fenster weiden Schafe auf dem verödeten, sonnenverbrannten Boden des Tals vor der Bank, aus dem das moderne Leben verschwunden ist. In Wirklichkeit im nahen Umkreis recht fruchtbar, ist es nur hier und da von anspruchslosen Bäumen und vertrocknetem Gras bewachsen und geht direkt in die öde Steppe über, die bis zu den Bergen reicht. Die Leuchten der großen Bogenlampen an der ehemaligen Straße sind zersplittert oder hängen lose in ihren Halterungen. Die Versorgung mit Elektrizität

ist ohnehin unterbrochen, da der Leitungsmast keine Leitungen mehr hat. Autowracks künden vom plötzlichen Verfall - sie sind stehengeblieben, wo ihnen der Kraftstoff ausging und dann ausgeschlachtet worden. In Vordergrund wandert zwischen den Schafen ein Mann mit einer Waschbärmütze durch die Stätte der Zerstörung - Edwin Janss, Jr., selbst.

Die Schafherde setzt sich in den gläsernen Türen gespiegelt fort. In mittlerer Entfernung dahinter ist ein Geschäft oder Drugstore zu sehen, dessen Türen noch schief in ihren Angeln hängen. Die Stützen des Vordachs mit dem Geschäftsschild sind bereits weggebrochen. Auch die Laternen über dem Fahrradständer vor dem rechten Fenster sind in ihrem Spiegelbild verbogen, die Mauer, die das Grün einfaßte, ist zerfallen, die Bäume darin verbrannte Stümpfe. Einschußlöcher verunzieren die Werbesäule von einem Colonel Sanders-Imbiß. Im Tal liegt verlassen eine Villa, deren Fenster als leere Löcher die Steppe angähnen.

Der andere Teil der Malerei befindet sich an der Seitenwand einer überdachten Passage des Einkaufszentrums und stellt eine mit einem Teppich ausgelegte Terrasse zwischen zwei Natursteinwänden dar, auf der links ein Schreibtisch mit BüROUTENSILIEN und rechts eine Kleiderstange mit Jackett, Mantel und Sonnenhut stehen. Von der Decke hängt die obligate Neonbeleuchtung herunter. Die gesamte Szene wird vom Betrachter durch einen Fensterrahmen getrennt, d.h. es entsteht der Eindruck, daß das, was eigentlich um den aus dem Fenster blickenden Betrachter herum sein sollte - das Innere des Bankhauses - außerhalb seines Handlungsbereichs zwischen ihm und der Landschaft liegt. Erst eine reale Tür verbindet in der Mitte beide Bereiche. Beim Betreten des Gebäudekomplexes kommt der Besucher zuerst an diesem Bild vorbei und entdeckt im Weitergehen den Hauptteil.

Zunächst springt die Ähnlichkeit der in den Bildern gespiegelten Szenerie mit einer vom Krieg verwüsteten Landschaft ins Auge: Einschüsse in der Werbesäule vor der Bank und menschenleere Straßen mit zerstörten Häusern, ein verbrannter Baum, Assoziationen an Napalm weckend. In ihrer Verlassenheit ähneln die Werbezeichen der gegenstandslos gewordenen amerikanischen Wirtschaftskraft den Ruinen einer im Krieg zurückgelassenen Zivilisation. Allein die Bank bleibt unberührt, denn ihr Inneres, von den Schreibtischen und dem gepflegten Teppichboden über die von der Decke herabhängenden Neonröhrenreihen bis zu den gardinenbehangenen Fenstern am gegenüberliegenden Ende des Innenraums, ist unbeschädigt geblieben.

Gleichzeitig schiebt sich die Bank zwischen den Betrachter und die Landschaft. D.h. die Auseinandersetzung des modernen, urbanen Menschen mit der Natur wird als durch ökonomische Interessen gebrochene dargestellt - Natur erfährt ihre Bestimmung als verwertbare Ware, sei es als Rohstofflager oder in ihrem Freizeitwert für die Regeneration der Arbeitskraft. Das Hauptbild macht dramatisch klar, daß selbst nach der Zerstörung der Natur- und Stadtlandschaft dabei die Dynamik des Kapitals ungebrochen bleibt. Während das Tal zerstört und ausgelaugt ist, steht als einziges unversehrtes Gebäude noch die Bank und reflektiert kalt das Bild allgemeiner Zerstörung in ihren Scheiben, wobei sich die Macht des Finanzkapitals derart verselbständigt, daß sogar der Eigner des Einkaufszentrums verarmt versucht, sich mit Schafzucht den Unterhalt zu erwirtschaften.

Die Bilder können so im Sinne Jamesons als Internationalisierung des Erkenntnisprozesses der L.A. Fine Arts Squad betrachtet werden. Das *Brooks Street Painting* hatte den Betrachter formal aufgefordert, anzufangen, die ästhetische Darstellung aus dem Bild heraus auf seine Umgebung zu beziehen. In ihrer Siddhartha-Adaption hatte die Squad sich dann mit der Unmöglichkeit substantieller Selbsterfahrung unter den Bedingungen der Konsumgesellschaft beschäftigt. *Venice in the Snow* hatte mit gegenkultureller Symbolik die Bedrohung durch Spekulationsinteressen ausgedrückt. Und schließlich war die Naturkatastrophe von *Isle of California* Anlaß zur Reflexion der urbanen Beziehung zum Auto gewesen. In den *Thousand Oaks Murals* nun wird der Betrachter wieder mit seiner unmittelbaren Umgebung konfrontiert. Ihm wird jedoch forcierter als in den anderen Malereien eine Reflexion über die supranationalen Zusammenhänge angeboten, in denen diese Umgebung steht. D.h. in einer Frühform wird hier angesprochen, was Jameson als prägendes Element der postmodern spätkapitalistischen Lebenswelt erkannt hat, die Multinationalisierung des Kapitals.

Sicherlich schwang in der dystopischen Stimmung der *Thousand Oaks Murals* auch Bitterkeit über die Zerstörung der vorherigen Bilder der Squad mit. Die Nachricht von der Vernichtung der Climax-Malereien war gekommen, als die Vorarbeiten für Thousand Oaks gerade begonnen hatten. Kurz darauf war mit den Bauarbeiten neben dem *Ocean Front Painting* angefangen worden - Vorzeichen der drohenden Entwicklung, die um ein Mehrfaches gesteigert Venice insgesamt bevorzustehen schien.

## Kritik der postmodernen Selbstreferenz: Das *Hippie Knowhow Painting*

Künstlerische Erfahrung bedarf ihres öffentlichen Zusammenhanges, der immer ein konkret historisch-gesellschaftlicher ist, will sie Kommunikation initiieren. Erst in dieser Dialektik von eigenem Lebenszusammenhang und öffentlicher, sich im Kunstwerk manifestierender Erfahrung, in der Wechselbeziehung von Produktion und Rezeption erfüllt sich ihr provozierender Anspruch als wesentlicher Teil des ästhetischen Diskurses. Wie sehr sich die L.A. Fine Arts Squad des lokal-öffentlichen Bezuges als Voraussetzung ihrer Arbeit bewußt war, zeigt eine Wandmalerei, die sie 1971 zur Biennale in Paris an den Ausstellungspavillon im Parc Florale anfertigte (Abb. 14).

An der Wand hängt ein Malergerüst, dessen linkes Halteseil gerissen ist. An dem noch intakten oberen Ende hängt Terry Schoonhoven, an dessen Hüfte sich wiederum Vic Henderson krampfhaft festklammert. Noch weiter links flattert ihr Konzept zu Boden. Texte erklären die technische Entstehung einer Wandmalerei. Schoonhoven und Henderson haben gerade begonnen, die erste Umrißlinie zu zeichnen. Außerdem findet sich die Unterschrift: "Ein Gedicht der CNAC gewidmet, weil man uns hier in Paris eingeladen hat, ein Bild zu malen, das nie-mand versteht - außer den Arbeitern und Gärtnern." Ohne den öffentlichen Lebenszusammenhang wird die Arbeit der Gruppe also gegenstandslos. Visuell: Die künstlerische Arbeit ist unterbrochen, weil das Gerüst zusammenbricht, d.h. die eigene Arbeit kann nicht mehr auf die Gesellschaft bezogen werden, die Maler halten sich mehr oder weniger an sich selbst fest. Was sie bildlich darstellen können, ist einzig die Arbeit an einer Wandmalerei, der technische Prozeß. Diese Prozeßbeschreibung ist nur denen wirklich verständlich, die die Erfahrung manueller Arbeit kennen - den Arbeitern und Gärtnern.

Auf einer zweiten Ebene problematisiert dieses Bild außerdem quasi unbewußt die ambivalente Auseinandersetzung der Squad mit der Selbstreferentialität postmoderner Kulturproduktion. Während diese manifest immer wieder dezidiert zurückgewiesen und, wie im *Beverly Hills Siddhartha*, mit verschiedenen utopischen Entwürfen der Moderne konfrontiert wird, verdankt sich andererseits die ästhetische Wirkung ihrer Bilder gerade der vielfältig in Frage gestellten Beziehung von Realität und Abbild, also dem zentralen Anliegen des postmodernen Diskurses der sich anschließenden achtziger Jahre.

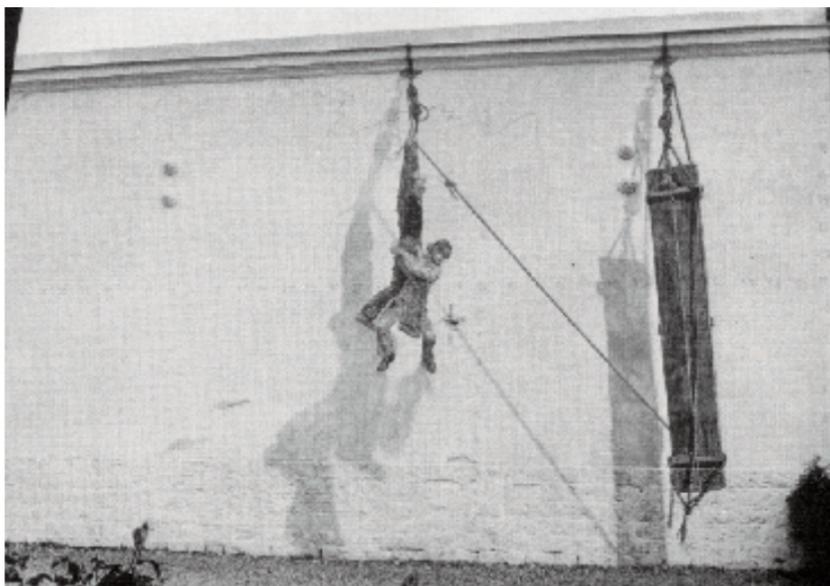


Abb. 14: Hippie Knowhow, 1971

Entgegen der subjektiven Enttäuschung findet hier auch die Vergänglichkeit der Bilder der L.A. Fine Arts Squad im urbanen Wandlungsprozeß ihren Sinn. Der Wiener Politologe Rainer Bauböck hat von einer "Multifunktionalen Analphabetisierung" in den modernen Metropolen gesprochen, da in der beschleunigten Entwicklung der Gesellschaft die kulturellen Symbole längst nicht mehr in genügendem Maß Verständigung garantierten. Die allgemeine Bilderflut resultiere vielmehr in Sprachlosigkeit. (Bauböck 1991, 59). Konsequenterweise muß eine öffentliche Kunst, will sie Orientierung gewähren, momentan und lokal bezogen bleiben, also auch temporär sein. Denn ändert sich die Zusammensetzung der Kommune, auf die sie sich bezieht, verliert sie den interaktiven und damit den wesentlichen Teil ihrer Kommunikativität. Insofern war gerade die Vergänglichkeit der Bilder der L.A. Fine Arts Squad positives Zeichen ihrer Eingebundenheit in den Selbstverständigungsprozeß der um sie herum lebenden Menschen, die sie vor der Vereinnahmung durch den Prozeß der konsumptiven Entsubstantialisierung schützte.

## Der Epilog: Das *St. Charles Painting*

Die Dialektik der geschilderten Ambivalenz gegenüber der postmodernen Entauthentisierung der Kunst bedingt, daß die sozialkommunikative Komponente der Bilder der L.A. Fine Arts Squad in dem Augenblick wirkungslos werden mußte, in dem sie von der Entwicklung in Venice überrollt wurde. Zwar wurde der Urban Renewal Plan der Stadt Los Angeles Ende der siebziger Jahre auf den andauernden Widerstand der Einwohner von Venice hin aufgegeben. Dahinter hatte jedoch bereits eine andere Bewegung eingesetzt, die sich als wesentlich wirkungsvoller erwies - die private Gentrifizierung des Ortes. Gerade durch die kulturelle Vielfalt von Venice und die künstlerischen Anstrengungen zur Erhaltung einer lebendigen Identität war zunehmend die kreative Intelligenz aus Kunst, Film und Fernsehen angelockt worden. Stars wie Dennis Hopper oder der Architekt Frank Gehry ließen sich in Venice nieder.

Heute stellt sich der Ort als Bohemenviertel mit Designer-Häusern neben konservierter Schäßigkeit und Patina und Einsprengseln sozial schwacher Gruppen dar. So mancher Althippie entdeckte die lukrative Bewußtseinerweiterung der Grundstückspekulation und wurde quasi über Nacht zum Millionär. Entsprechend schraubten sich die Immobilienpreise teilweise bis fast auf das Niveau von Beverly Hills hinauf. Was Mike Davis für L.A. als Ganzes beobachtet hat, eine wachsende Festungsmentalität der wohlhabenden Schichten, die ihre Häuser in ihren "gated communities" Tag und Nacht von elektronischen Kameras bewachen lassen, ist längst auch in Venice eingezogen. Mikrokosmisch spiegelt Venice den sich ständig verändernden Makrokosmos des Großraums von L.A., nur daß hier Condominium-Komplexe oder einzelne Häuser und Seitenstraßen die sonst sorgfältig voneinander abgesetzten "social spaces" der verschiedenen ethnischen Gruppen und sozialen Schichten ersetzen. Ein Resultat dieser Entwicklung war ein Funktionswandel der Wandmalereien des Ortes. Im gleichen Maß, in dem die Kommerzialisierung und Gentrifizierung von Venice zunahm, fiel den noch vorhandenen Bildern insbesondere in Strandnähe die Aufgabe zu, das Verschwinden der ehemaligen kulturellen und sozialen Vielfalt des Ortes zugunsten der eher elitär geprägten Yuppiekünstler-Szene zu dementieren. Zu Simulakren der ursprünglichen Kreativität geworden, dienten sie bald vor allem der Apologie des postmodernen Hippiekapitalismus, der Kapital aus dem Vergnügungsbedürfnis der halben Million Menschen zu schlagen sucht,

die jedes Wochenende hier einfallen, oder wurden zum exotischen Hintergrund für die Erinnerungsfotos der Touristen, die in Venice das kalifornische Lebensgefühl zu finden hoffen.



Abb. 15: St. Charles Painting, 1979

Das *St. Charles Painting*, das letzte Gemälde der L.A. Fine Arts Squad, 1979 von den noch verbliebenen Mitgliedern Terry Schoonhoven und Vic Henderson fertiggestellt, wirkt so unfreiwillig wie die Bestätigung der postmodernen These von der Auflösung aller Differenz in der Welt der Simulakren (Abb. 15). Ähnlich wie das *Brooks Street Painting* zeigt es an der Rückseite eines Gebäudes in der Windward Avenue ein Panorama der Straße, wie es der Betrachter sehen würde, wenn er sich umdreht. In seiner realen Belanglosigkeit in einer nur noch konsumptiv wahrgenommenen Umgebung ist es zum doppelten Schein geworden, der sich nicht einmal mehr als Erlebnis der Differenz von Realität und Abbild verständlich machen kann. Die einstmalige Subversion des postmodernen Spiels mit den Signifikanten, wie sie noch in den anderen Bildern der Squad gegeben war, zerfließt unter dem Einfluß der allgemeinen warenästhetischen Scheinproduktion, indem sie durch den allumfassenden Prozeß des auf Amusement gepolten Blicks in Venice aufgelöst wird. Wie zur Ergänzung wird Terry Schoonhoven fünf Jahre später an der Überführung Sixth Street und Harbor Freeway

ein Los Angeles malen, aus dem sich das Humane im klassischen Sinn verabschiedet hat: Die Ruinen des klassischen Altertums vor der Downtown von Los Angeles. Die "Corporate Towers" der Banken und Versicherungen überragen Parthenon, Kolosseum und Nike, drücken sie in ihrer Gigantomanie ins Zwergenhafte. Los Angeles als Ende der auf den Menschen bezogenen *polis* freier Bürger, als Endpunkt von *communitas* überhaupt.

Schon der Zigarettenmillionär Abbot Kinney, der um die Jahrhundertwende Venice als seinen Traum von Italien aufbaute, hatte erkennen müssen, daß Kultur in der Kulturlosigkeit des Pueblo de Nuestra Señora la Reyna de los Angeles schnell zu einer illusionistischen Zirkusnummer werden konnte. Zwar hatten sich seine Pläne zunächst gut angelassen. Eine Pier, Badehaus, Auditorium und ein experimenteller Nelkengarten wurden errichtet, die bald zur Touristenattraktion der Santa Fe-Bahnlinie zwischen L.A. und Ocean Park wurden. 1904 folgte dann der Bau des Kanalsystems. Da die USA in Reaktion auf die Urbanisierung und die sozialdarwinistische Rhetorik des 19. Jahrhunderts um die Jahrhundertwende von einer romantischen Sehnsucht nach Idyllen erfaßt wurden, sah Kinney sein "Venice of America" optimistisch zum bedeutendsten Kulturzentrum des USA werden, das dem zahlenden Gast die Kultur Italiens offerierte. Doch damals wie heute fraß die kommerzielle Revolution nur zu bald ihre Kinder. Statt der erhofften bildungsbeflissenen Gäste zogen die Kanäle, Straßen und malerischen Fußwege vor allem Grundstückskäufer an, die für die Darbietungen von Sarah Bernhardt wenig Interesse zeigten, und die amüsierfreudigen Massen waren eher auf schnelle Unterhaltung ausgerichtet als auf Kultur. Statt der vom Publikum verschmähten italienischen Opern gab es so Kamelritte am Strand. In einer Art Wiederkehr des Verdrängten hat Venice seine Vergangenheit heute eingeholt.

## Literatur

Bauböck, Rainer (1991): "Multikulturelle Metropolen". In: Bernhard Perching, Winfried Steiner, Hg. *Kaos Stadt. Möglichkeiten und Wirklichkeiten städtischer Kultur*. Wien: Picus, 1991, 55-63.

Davis, Mike. *City of Quartz. Excavating the Future in Los Angeles*. New York: Vintage Books, 1992.

Department of City Planning, City of Los Angeles. *A History of the Venice Area*. Los Angeles, 1969.

Department of City Planning, City of Los Angeles. "Venice Community Plan." Los

Angeles, 1970.

Department of City Planning, City of Los Angeles. "A Specific Plan for the Venice North Beach Ocean Front, Preliminary Draft." Los Angeles, 1977.

Department of City Planning, City of Los Angeles. "Venice Community Preliminary Plan." Los Angeles, 1977.

Environmental Communications. *Street Paintings of Los Angeles*. Los Angeles: Environmental Communications, 1974.

Environmental Communications. *Big Art: Megamurals & Supergraphics*. Ed. David Greenberg, Kathryn Smith, Stuart Teacher. Philadelphia: Running Press, 1977.

Goldstein, Lawrence. "Looking for Authenticity in Los Angeles." *Michigan Quarterly Review* 30 (1991).

Hazlitt, Gordon J. "Venice, California: Unique among the world's behemias." *Artnews* 1 (1980), 94-98.

Jameson, Fredric. *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. 2nd Ed. Durham, N.C: Duke University Press, 1992a.

Jameson, Fredric. *Signatures of the Visible*. New York & London: Routledge, 1992b.

Schmidt-Brümmer, Horst. *Venice, California. An Urban Fantasy*. New York: Grossman, 1973.

Schmidt-Brümmer, Horst. *Wandmalerei zwischen Reklamekunst, Phantasie und Protest*. Köln: DuMont, 1982.

Soja, Edward W. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Theory*. London, New York: Verso, 1990.

Young, Stanley, and Melba Levick. *The Big Picture: Murals of Los Angeles*. London: Thames and Hudson, 1988.