



N-01

Die Dynamik eines Relais, eines Impulses, der empfangen und weitergegeben wird, von Ursache und Wirkung in einen scheinbar neutralen Ausstellungsraum einzuschreiben – darum geht es bei Sarah Oppenheimers Werk *N-01* (2020) im Kunstmuseum Thun. Durch Drehen eines in Saal 9 installierten Glasobjektes wird dessen tragende Säule hin und her bewegt, ihre Position verändert und ein am anderen Ende des Saales positioniertes Gegenstück in Bewegung versetzt. Wir sehen uns hier mit einem Paradox konfrontiert, einer sich drehenden *und* verschiebenden Tür, die wir nicht so einfach passieren können. In einem angrenzenden Saal aktiviert ein rotierender Propeller das Öffnen und Schliessen der Fenster mit Blick auf die Aare, wodurch beide Säle in periodischen Abständen mit Tageslicht geflutet werden. Die Glasobjekte werden dadurch zu Spiegeln, ihre rotierenden und gleitenden Flächen reflektieren und brechen das Licht, geben in wiederkehrenden Intervallen schichtweise den Blick auf die Landschaft, den Ausstellungsraum, unser Innerstes frei. Wo befinden wir uns? Die einzelnen Elemente des Werks sind miteinander verbunden, kommunizieren miteinander, und wir sind gefordert, uns ebenfalls als Komponenten in dieser Serie komplexer, scheinbar unzusammenhängender Verbindungen zu verstehen, und müssen *lernen*, diese als Ganzes zu begreifen.

Wir drehen bei Oppenheimers 2018 entstandenem Werk *I-131311* [6] ein Paneel, wodurch eine in die Wand eingebaute Schraube in Rotation versetzt wird, was wiederum das Öffnen und Schliessen zweier Glasfenster in Gang bringt. An und aus, offen und geschlossen – wir funktionieren die Wand zu einer Art Schalter oder Tür um, allerdings berühren einander die beiden Fensterscheiben nie, und die Wand ist niemals völlig geschlossen. *N-01* entwickelt das Konzept, auf dem diese früheren Arbeiten beruhen, weiter, um aufzuzeigen, wie den Besucher\*innen die bestehende Architektur anhand eines nun sichtbaren, noch komplexeren Systems an Verbindungen zwischen den einzelnen Komponenten und den Ausstellungsräumen vermittelt wird. Geschwindigkeit, die Synchronisierung von Bewegung und die *Verzögerung* bei der Übertragung von Bewegung zu Bewegung stehen hier im Mittelpunkt. Die Schraube fungiert nicht nur als Schaltstelle, sie steuert und reguliert auch das Tempo, in dem unsere Inbetriebnahme des Systems in eine langsame, sich kontinuierlich wiederholende Bewegung umgesetzt wird. Wenn wir das Glasobjekt drehen, wirken nicht wir auf den Mechanismus ein, sondern vielmehr dieser auf uns, indem er sich die von uns ausgeführte Drehbewegung einverleibt, sie zu einer von vielen wesentlichen Operationen zur Aktivierung des Systems macht. Wir werden Teil dieses Tür-Automaten. Der Mechanismus grenzt den Raum ab, er misst die Zeit – langsam, beharrlich, geflissentlich, wieder und wieder. Wir werden zu Teil-Metronomen.

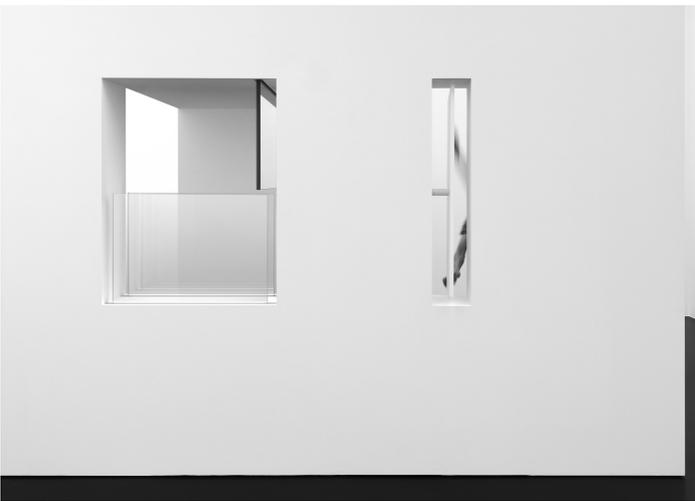
Wenn Sarah Oppenheimers Œuvre das für eine offene Architektur typische Konzept von Flexibilität, Fluidität und Transparenz stetig herausfordert und alles, was diese Offenheit und dieses Fliessende behindert, diese Trennungen und Brüche zutage fördert, macht sie damit gleichzeitig auf die Möglichkeiten aufmerksam, die diese Entkopplung von Raum und Zeit eröffnet. Eine Tür hält nicht nur vom Eintreten ab, sie lädt auch dazu ein, gemäss der Logik des Gesetzes, das verbietet, gleichzeitig aber Wünsche – und Worte – auslöst, durch die Geste des Anklopfens, durch das Hinunterdrücken einer Türklinke. Es sei an dieser Stelle daran erinnert, dass sich das Wort Metronom aus den griechischen Wörtern *metro* (messen) und *nome* (Gesetz, Sitte, Komposition, Melodie) zusammensetzt.<sup>1</sup>

N-01

The aim is to inscribe the dynamic of a relay, of message received and transmitted, of cause and effect, into the seemingly-neutral space of the gallery. For *N-01* (2020), at the Kunstmuseum Thun, in Gallery 9, a glass box revolves to slide its supporting column back and forth, in and out of alignment, also setting in motion its pair positioned perpendicular to it at the other, far end of the gallery—it is a revolving *and* sliding door, a paradox, and we never simply pass through. At an adjoining gallery, a propeller rotates to open and close the windows that overlook the Aare river, periodically flooding both galleries with pulses of daylight; the glass boxes then become mirrors upon mirrors, reflecting and refracting the light, repeating and layering the sight of the landscape, the space of the gallery, our place within it, us—as sliding and revolving planes. Where are we? Each component of the work links to the other, communicates with each other, and the challenge is to see ourselves as also a component within this series of linkages—a complex, apparently-disjunctive series, which we learn to see as a whole.

For *I-131311* [6], the artist's work from 2018, we rotate a panel that turns a helical screw embedded in a wall that in turn opens and closes two planes of a glass window. We activate the wall into something like a switch or a door—on and off, open and closed—though the two halves of the window never quite meet, and the wall is never sealed shut. *N-01* elaborates on the logic of such earlier works, drawing out how they mediate our experience of existing architecture, foregrounding and complicating the dynamic of relay, via a series of linkages between each component of the work and the space of the galleries. Emphasis is on speed, the phasing of movement, and the *delay* in the communication from one movement to another. For as much as a helical screw acts as a mechanism of relay, it also controls and regulates the pace of our activation into one of slow and steady repetition: as we rotate the glass box, we do not so much act upon the mechanism as we are acted upon, our gesture of rotation incorporated as but one crucial operation in a mechanical array of other crucial operations. We become part of door-as-automaton. The mechanism demarcates space and marks out and measures time—slowly, steadily, deliberately, again and again. We become part-metronome.

If Sarah Oppenheimer's work has consistently put pressure on the ideology of flexibility, fluidity, and transparency as espoused in the architecture of the open plan, drawing out the internalized divisions, interruptions, and occlusions in such claims to openness and flow, her work also points to the possibility of these divisions of time and space. A door not only bars but also beckons, like the logic of the law itself that both prohibits and sets desire—and language—in motion, with the gesture of a knock, the turning of a handle. Recall that the word metronome derives from the Greek *metro* “to measure” and *nome* “law, custom, composition, melody.”<sup>1</sup>



6 I-131311, 2018, Von Bartha, S-chanf, Switzerland

### Die Tür als Kulturtechnik

„Die Technisierung macht einstweilen die Gesten präzise und roh und damit die Menschen. Sie treibt aus den Gebärden alles Zögern aus, allen Bedacht, alle Gesittung. Sie unterstellt sie den unversöhnlichen, gleichsam geschichtslosen Anforderungen der Dinge. So wird etwa verlernt, leise, behutsam und doch fest eine Tür zu schließen.“<sup>2</sup>

In *Minima Moralia* (1951) untersucht der Philosoph Theodor Adorno die Konsequenzen des Verschwindens nicht etwa der Tür selbst, sondern vielmehr unserer Erfahrung und Erinnerung daran, wie sie sich öffnet und schließt – Anklopfen, Hinunterdrücken der Klinke, Hinein- und Umherschauen, Schritte. Vor allem seit dem Aufkommen von automatischen Türen sei die Choreografie unseres Zugehens auf eine Tür auf einen simplen biometrischen Auslöser reduziert. Das eigentliche Problem liege im Schwinden unserer Fähigkeit, die Schwelle eines Hauses wahrzunehmen und das Haus selbst als Gefüge zu erleben, das die Innen- und Aussenwelt voneinander trennt, als etwas, das uns umhüllt, umschliesst, als einen Ort, an dem wir zu Hause sein können.

Adorno sah das Innere des Hauses in Gefahr, wählte das Aufkommen eines „neuen Menschentyps“, dem der Sinn für die eigene Innerlichkeit abhandengekommen ist, für Tiefe und Komplexität, für den Widerstand nicht nur gegen die Aussenwelt, sondern auch gegen sich selbst und damit gegen den widersprüchlichen und chaotischen Teil des eigenen Ich, der im tiefsten Inneren verborgen ist, der infrage stellt, provoziert, fordert, begehrt und träumt – gegen das, was die Psychoanalyse als „das Unterbewusste“ bezeichnet. Dieser neue Typus Mensch ist eine allzu fügsame, angepasste Kreatur, die sich nicht nur dem Tempo des Konsums fügt, sondern auch „[dem] Gewaltsame[n], Zuschlagende[n], stoßweise Un-aufhörliche[n]“ des Faschismus.<sup>3</sup> Das Aufkommen dieses neuen Menschentyps oder „autoritären Charakters“ bedeutet gleichzeitig die Abkehr von der Psychoanalyse und ihrer Aufgabe, die Schwellen und Tiefen unseres Geistes zu bewahren, und die Hinwendung zu einer Wissenschaft des Behaviorismus, die das „Ich“ auf „ein Bündel konditionierter Reflexe reduziert“.<sup>4</sup> Der während des Zweiten Weltkrieges in Los Angeles lebende Exilautor Adorno kennt die Neurosen der Angepassten, ihre ruhelose Vitalität, ihre überschwängliche und nimmermüde Zurschaustellung von „Fröhlichkeit, Aufgeschlossenheit, Umgänglichkeit.“<sup>5</sup> (Oder, wie der ebenfalls im Exil lebende Bertolt Brecht schreibt: „Diese Stadt hat mich belehrt / Paradies und Hölle / Können eine Stadt sein.“<sup>6</sup>)

In seiner Auseinandersetzung mit Adornos Überlegungen erklärt der Medientheoretiker Bernhard Siegert, warum der Philosoph die Tür als Kulturtechnik bezeichnete.<sup>7</sup> Die Fokussierung auf die Kulturtechniken ist gleichbedeutend mit einem Wandel des Referenzrahmens für die Befassung mit der Kunst und den Geisteswissenschaften, einer Abwendung von Autorschaft und Interpretation hin zu Technologien und Wissensbedingungen. „Wenn wir von Kulturtechniken sprechen“, erklärt Siegert, „dann verstehen wir darunter ein mehr oder weniger komplexes Akteur-Netzwerk, das sowohl technische Objekte als auch die dazugehörigen Operationsketten

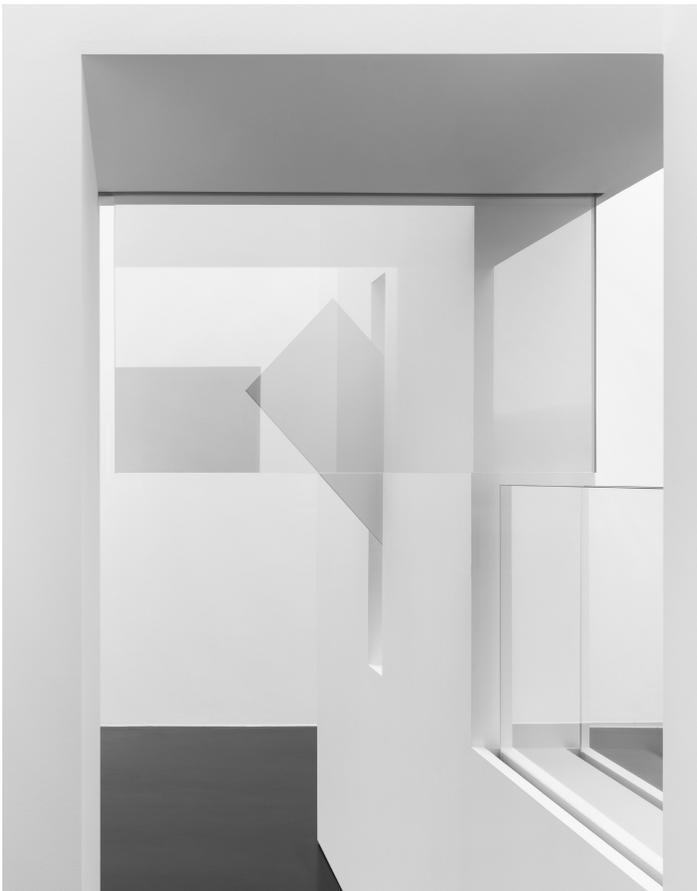
### Door as Cultural Technique

“Technology is making gestures precise and brutal, and with them men. It expels from movements all hesitation, deliberation, civility. It subjects them to the implacable, as it were ahistorical demands of objects. Thus the ability is lost, for example, to close a door quietly and discreetly, yet firmly.”<sup>2</sup>

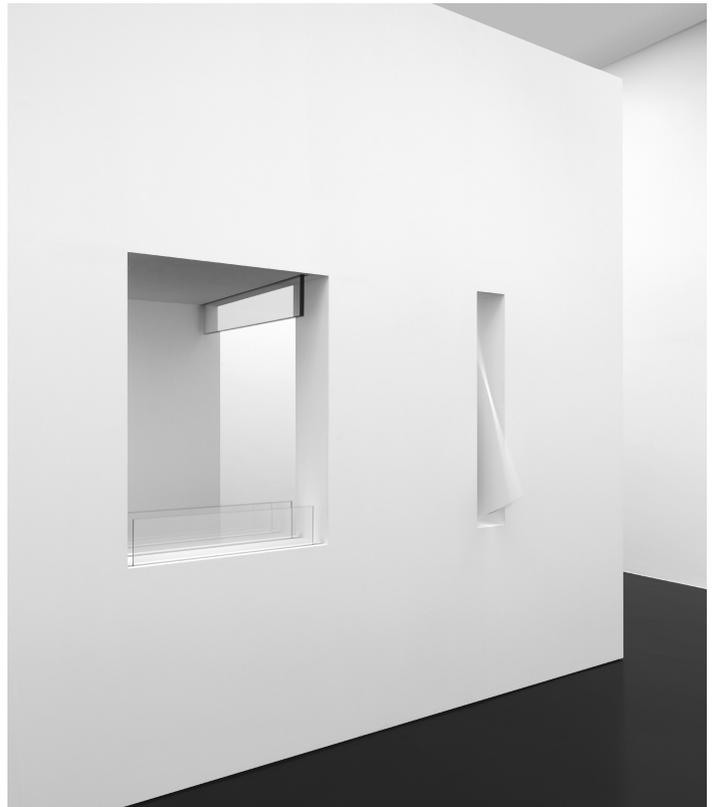
In *Minima Moralia* (1951), the philosopher Theodor Adorno reflects on the consequences of the disappearance not of the door as such, but our experience and memory of its opening and closing—the knock, the turning of the handle, the looking in and around, the step—all the more so with the arrival of automatic doors that reduces the choreography of our approach to a mere biometrical trigger. The problem here is the atrophy of our ability to experience the threshold of a house, along with the house as a frame, which separates, enfolds, and encloses the world inside from the world outside, an enclosure within which we can be at home in.

For Adorno, the interiority of the house is at risk, and it heralds “a new human type” that is losing its sense of its own interiority, of depth and complexity, of resistance not only to the outside or the other but also to oneself, the other within us, that contradictory and chaotic part of ourselves at the core of our being that questions, provokes, demands, desires, and dreams, that which psychoanalysis calls “the unconscious.” This new human type is an all-too compliant and well-adjusted creature, be it to the pace of consumerism or “the violent, hard-hitting, unresting jerkiness” of Fascism.<sup>3</sup> The new human type or the “authoritarian personality” also augurs the end of the necessity of psychoanalysis—and its commitment to upholding the thresholds and depths of our mind—for a science of behaviorism that reduces the “self” to “a bundle of conditioned reflexes.”<sup>4</sup> Writing in Los Angeles during the Second World War as an exile from Germany, Adorno is attentive to the neuroses of the well-adjusted, their restless vitality, their ever-ebullient and indefatigable assertions of “cheerfulness, openness, sociability.”<sup>5</sup> (Or, as his fellow exile Bertolt Brecht wrote, “The town of Hollywood has taught me this / Paradise and hell / can be one city.”<sup>6</sup>)

Citing Adorno’s reflections on doors, the media scholar Bernhard Siegert argues for how the philosopher identifies the door as a cultural technique.<sup>7</sup> *Kulturtechnik* is translated into English as “cultural technique” with reservations especially regarding the translation of the term *technik*. As the media scholar Geoffrey Winthrop-Young notes, “its semantic amplitude ranges from gadgets, artifacts, and infrastructures all the way to skills, routines, and procedures—it is thus wide enough to be translated as *technology*, *technique*, or *technics*.”<sup>8</sup> To focus on cultural techniques constitutes a change in the frame of reference for the study of the arts and the humanities: a shift of emphasis away from authorship and interpretation to technologies and conditions of knowledge. “When we speak of cultural techniques,” Siegert explains, “we envisage a more or less complex actor network that comprises technological objects as well as the operative chains they are a part of and that configure or constitute them.”<sup>9</sup> And he underscores how the human subject is but one actor in relation to the door as cultural technique: we are de-centered as subjects,



6 I-131311, 2018, Von Bartha, S-chanf, Switzerland



6 I-131311, 2018, Von Bartha, S-chanf, Switzerland

mit einschliesst.<sup>8</sup> Der Mensch sei somit nur *ein* Akteur im Zusammenhang mit der Tür als Kulturtechnik: Das Subjekt sei dezentriert und nur noch eines von vielen Teilen eines Netzwerks, zu dem auch die Tür, ihre Mechanik, die Gesten des Öffnens und Schliessens zählen. Oder, um einen in diesem Essay bereits formulierten Gedanken zu wiederholen: „Wir wirken nicht auf den Mechanismus ein, sondern dieser auf uns.“

Die Tür als Kulturtechnik zu verstehen, heisst, sie „gleichsam als materielles wie auch symbolisches Objekt“ wahrzunehmen.<sup>9</sup> Als materielles Objekt *fungiert* die Tür nicht nur als Trennung zwischen innerer und äusserer Welt, sie zeigt auch, was die Welt ausmacht, während sie als symbolisches Objekt diese Trennung *thematisiert*. Daraus resultiert nicht nur ein besonderes Verhältnis zwischen innen und aussen, sondern auch zwischen anderen Unterscheidungen – zum Beispiel Kultur / Natur, Mensch / Tier, geistlich / weltlich, Gesetz / Übertretung, öffentlich / privat, symbolisch / real –, die unsere Wahrnehmung und unser Erleben der Realität formen. Dieses Verhältnis ist aber nicht stabil und kann aus dem Gleichgewicht gebracht werden.<sup>10</sup>

Siegerts besonderes Interesse gilt dem Verlust der symbolischen Funktion der Tür. In diesem Zusammenhang zitiert er den Schriftsteller Robert Musil, für den die Entwicklung der Drehtür das Verschwinden der Tür als Technik der Narration, des Geschichtenerzählens einläutete: kein Horchen mehr, keine Vorgefühle, keine Vorahnungen durch aufgeschnappte Gesprächsfetzen oder Blicke durchs Schlüsselloch, keine Geheimnisse mehr, keine Spannung. Der Verlust des Hauses, des Heims als Ort des Dramas zeugt von Isolation, Entfremdung, existenzieller Heimatlosigkeit – und Musil ist nicht allein mit seiner Einschätzung, dass es sich dabei um Charakteristika der modernen Zeit handelt, um einen Zustand, der sich, so Adorno, bereits durch die Lebensumstände all jener, die nicht einmal die Illusion einer Wahl haben, denen es „am ärgsten ergeht“, angekündigt hat: „Sie wohnen wenn nicht in Slums so in Bungalows, die morgen schon Laubenhütten, Trailers, Autos oder Camps, Bleiben unter freiem Himmel sein mögen. Das Haus ist vergangen.“<sup>11</sup>

become one node in a network that also incorporates the door, its mechanics, the gestures of its opening and closing. Or, to repeat an earlier turn of phrase from this essay, “we do not so much act upon the mechanism as *we* are acted upon.”

To comprehend the door as a cultural technique, then, is to perceive of it as “both material object and symbolic thing.”<sup>10</sup> As a material object, the door *performs* the distinction between the world outside and the world inside, as well as what constitutes a world. As a symbolic thing, it *thematizes* this distinction, setting up signifying relations not only between inside and outside but also with other distinctions that shape our perception and experience of reality—such as culture/nature, human/animal, sacred/profane, law/transgression, public/private, symbolic/real. And these relations are not stable; they can be destabilized.<sup>11</sup>

Of especial interest to Siegart is the loss of the symbolic function of the door. He also cites the writer Robert Musil for whom the development of the revolving door announced the loss of the door as a technique of narrative, of storytelling: no more listening in, no more anticipation nor apprehension borne of snatches of conversation or glimpses through a keyhole, no more secrets nor suspense. For Musil, the loss of the house, the home, as a site of drama, spoke to the isolation, the alienation, the existential homelessness, that he and others saw as characteristic of modernity—a condition that Adorno would see as foretold by the lived reality of those without even the illusion of a choice, by “the hardest hit”: “They live, if not in slums, in bungalows that by tomorrow may be leaf-huts, trailers, cars, camps, or the open air. The house is past.”<sup>12</sup>

„Mit dem Rückzug des Symbolischen aus der Tür“, so Siegert, „wird die Tür zu einer biopolitischen Maschine, die den Menschen nicht mehr als *persona* adressiert, sondern als ‚nacktes Leben‘ behandelt, formt und kontrolliert.“<sup>12</sup> Von der Drehtür, die „niemandem verkünden“ wird, war bereits die Rede: Sie ist eine Tür, die das Eintreten weder behindert noch dazu einlädt, sondern den Fluss der Menschenströme steuert und diese in standardisierten Einheiten von Druck, Geschwindigkeit, Temperatur und Energie verteilt; eine Tür, die „ständig geschlossen“ ist.<sup>13</sup> Diese automatischen Türen nehmen nicht nur die Unterscheidung und Stilisierung von aussen und innen in der postmodernen Architektur vorweg, sondern auch den Zusammenbruch von innen und aussen, von privatem und öffentlichem Raum in der offenen Architektur. Der Verlust der Fähigkeit, zwischen innen und aussen zu unterscheiden, bildet die Grundlage für einen mit einer Psychose vergleichbaren Zustand und dafür, den Bezug zur Wirklichkeit zu verlieren, sich in einer Realität wiederzufinden, die halluzinatorische Züge angenommen hat.<sup>14</sup>

Eine der jüngsten Entwicklungen im Bereich der Türen ist der versenkbare Türgriff, ein Signature-Feature des neuen Tesla. Der Griff dieses Elektroautos bleibt in der Tür versenkt und fährt erst „wie durch Magie aus“,<sup>15</sup> wenn sich der/die Fahrer\*in dem Wagen nähert. Diese Tür gehört dir alleine, sie ist keine Fantasie der Ingenieurskunst, sondern greifbares Schicksal. Sesam öffne dich! Und wir erinnern uns an Sigmund Freuds Beschreibung des „ozeanischen Gefühls“, das als Fragment des kindlichen Bewusstseins fortbesteht, als kindliche Erfahrung des eigenen Ich, das als „Zusammengehörigkeit mit dem Ganzen der Außenwelt“ wahrgenommen wird, als grenzenlos und unendlich, bevor es gelernt hat, dass es die Welt mit anderen teilen muss.<sup>16</sup>

#### Das Grand Hotel

Adorno schrieb das „Absterben der Erfahrung“ mit Türen zum Teil ihrer der Zweckmässigkeit geschuldeten neuen Form zu, „die den Umgang mit ihnen auf bloße Handhabung beschränkt, ohne einen Überschuss, sei’s an Freiheit des Verhaltens, sei’s an Selbständigkeit des Dinges zu dulden, der als Erfahrungskern überlebt, weil er nicht verzehrt wird vom Augenblick der Aktion.“<sup>17</sup> *N-01*, so behaupte ich, zeichnet sich durch diesen „Überschuss“ aus: Das Paradox der Dreh- und Schiebetür, die Spiegelung einander überlagernder Lichtebenen zwingen uns förmlich dazu, die Tür von Neuem sowohl als materielles wie auch symbolisches Objekt zu erfahren, als Raum, der nicht nur als Trennung zwischen Innen- und Aussenwelt, zwischen dem Ich und dem anderen, zwischen dem, wie die Welt ist oder sein *könnte*, fungiert, sondern diese auch thematisiert. *N-01* verdichtet diesen Raum durch miteinander gekoppelte Bewegungen, mal Labyrinth, mal Plan – auch unsere Körper, die das Werk in Gang setzen, sind Teil davon.

*N-01* wurde in einem Museum installiert, dem Kunstmuseum Thun, untergebracht im Südflügel des ehemaligen, 1875 eröffneten Grand Hotels Thunerhof, das um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert als Hotel für die gehobenen Schichten seine Glanzzeit erlebte. In einem Gespräch mit der Kuratorin Helen Hirsch betont Oppenheimer die „räumlichen Besonderheiten“ des früheren Grand Hotels nicht nur, weil es sich von der gleichförmigen Architektur moderner Kunstmuseen abhebt, sondern auch wegen seines symmetrischen Grundrisses: „Umso überraschender war

“With the retreat of the symbolic from the door,” Siegert asserts, “the door becomes a biopolitical machine that addresses the human being no longer as a *persona* but treats, forms, and monitors him or her as ‘bare life.’”<sup>13</sup> There is the aforementioned example of the revolving door that “heralds nobody” – the door that no longer prohibits nor beckons but *manages* the movement of people as a flow, meted out into standardized units of pressure and speed, of temperature and energy; moreover, a door that is “always closed.”<sup>14</sup> And these automated doors anticipate not only the dissociation and stylization of the exterior in postmodern architecture but also the collapse of inside and outside, of private and public spaces, in the architecture of the open plan. For Siegert, to lose the ability to differentiate the inside from the outside is the set up for a psychic condition akin to that of psychosis, of becoming unmoored and losing one’s bearings from reality, of becoming subjected to a reality that takes on the features of a hallucination.<sup>15</sup>

We might recall a recent advancement in doors: the retractable door handle. A signature feature of the new Tesla, the handle of the electric car’s door stays flush with the body of the car, till the owner approaches and the handle “glides out, as if by magic.”<sup>16</sup> It is a door for you and only you, not so much a fantasy of engineering as of manifest destiny. Open sesame! And we recall Sigmund Freud’s description of the “oceanic feeling” that might persist as a fragment of infantile consciousness, the child’s experience of itself as “being one with the external world as a whole,” as limitless, infinite, before it has learned that it must share the world with others.<sup>17</sup>

#### The Grand Hotel

Adorno attributed the “withering of experience” of doors in part to their new functionality of form, which “limits contact with them to mere operation, and tolerates no surplus, either in freedom of conduct or autonomy of things, which would survive as the core of the experience, because it is not consumed by the moment of action.”<sup>18</sup> *N-01*, then, I contend, is defined by its surplus. Through the paradox of the revolving and sliding door, its mise-en-abyme of superimposed planes of light, *N-01* compels us to experience anew the door as both material object and symbolic thing, as a space that performs and thematizes the distinction between the world inside and the world outside, between “I” and the other, as well as what a world is or what a world *could* be. *N-01* thickens this space with interweaving relays of movements, including the movement of our bodies that sets the work in motion: at times, a maze; and at others, a map.

*N-01* is installed in a museum, the Kunstmuseum Thun, that occupies the south wing of the former Grand Hotel Thunerhof, which opened in 1875 and enjoyed its heyday as a hotel for the leisure classes at the turn of the 20th century. Oppenheimer, in an interview with the curator Helen Hirsch, foregrounds the “spatial eccentricity” of the former grand hotel, not only in contrast to the uniformity of the architecture of a modern art museum but also to the symmetry of the Kunstmuseum Thun’s own floor-plan: “It was therefore surprising to discover that doorways that appear centered along a single axis are in fact staggered, walls that appear parallel are offset. This realignment issued a challenge.”<sup>19</sup> As much as an

es, zu entdecken, dass die Türöffnungen, die so aussehen, als wären sie entlang einer Achse zentriert angeordnet, tatsächlich versetzt sind, dass Wände, die parallel zu sein scheinen, dies nicht sind. Die Anpassung an die architektonischen Gegebenheiten war eine Herausforderung.<sup>18</sup> Einige architektonische Details des Gebäudes lassen auf die frühere Nutzung – beispielsweise als Ballsaal oder Speisesaal – schliessen, werfen aber auch Fragen auf zu Konstruktion, Materialien, Mechanik, Design und Herstellung von Teilen, zu den Verbindungen zwischen den einzelnen Elementen und Räumen, zu wiederholten Adaptierungen, die im Hinblick auf die Verwendung der jeweiligen Räume durchgeführt wurden. Diesen Fehlansrichtungen oder „Überraschungen“ besondere Aufmerksamkeit zu schenken, heisst auch, das bauliche Umfeld als „dynamisches System“ zu verstehen.<sup>19</sup> Anders als frühere Arbeiten Oppenheimers rückt *N-01* die Kopplung einer Vielzahl räumlich getrennter Teile, und dazu gehören auch unsere Körper und deren Bewegungen, in den Vordergrund.<sup>20</sup> Die erwähnten räumlichen Fehlansrichtungen stehen auch in Zusammenhang mit zeitlichen Abweichungen zwischen wahrnehmen und verstehen, zwischen dem, was wir als individuelle Bewegung erleben, und dem allmählichen Begreifen des Netzwerkes, das die einzelnen Teile zu einem Ganzen verbindet.<sup>21</sup> „Objekte und Räume sind miteinander vernetzt“, so die Künstlerin, „die Übertragung der Bewegungen und deren Auswirkungen sind wahrnehmbar.“<sup>22</sup>

Meinem Empfinden nach gibt es aber auch noch eine historische Abweichung zwischen dem Grand Hotel und dem Museum, das moderne Kunst beherbergt. Im Gegensatz zur Ästhetik des White Cube als neutralem und zeitgenössischem Ausstellungsraum für moderne Kunst, bleibt das Grand Hotel in unserer Vorstellung ein Symbol für die Exzesse einer vergangenen Epoche, die im Zweiten Weltkrieg gipfelte. Das Grand Hotel bietet den Hintergrund für eine Geistergeschichte. Der Literaturkritiker und Theoretiker Fredric Jameson verzeichnet die Geistergeschichte als Untergattung des historischen Romans, in dem der Geist wesentlicher Bestandteil eines „einigermaßen alten Gebäudes“ ist, als Erinnerung daran, dass die Vergangenheit nichts Vergängliches an sich hat, sondern weiterlebt und immerzu wiederkehrt, um Generation um Generation heimzusuchen. „Nicht der Tod als solcher, aber die Abfolge ‚sterbender Generationen‘ ist die Schmach, die von der Geistergeschichte für die bürgerliche Kultur immer wieder heraufbeschworen wird, die sich vom Ahnenkult und der objektiven Erinnerung an den – erweiterten – Familienclan triumphierend abgewendet hat und sich damit selbst zu der Lebensspanne des biologischen Individuums verurteilt hat.“<sup>23</sup> Für unsere zeitgenössische Vorstellung, so Jameson weiter, erweise sich kein Gebäude passender, dieser „Schmach“ Ausdruck zu verleihen, als das Grand Hotel mit seinem kontinuierlichen Gästestrom, der sich durch das Labyrinth seiner Räume und Korridore zieht, den wiederkehrenden Jahreszeiten gleich, von den gehobenen Schichten des 19. Jahrhunderts bis zu den Konsumenten der heutigen Zeit. Im Grand Hotel verfolgen uns aber nicht so sehr die Geister, es ist vielmehr die Geschichte, die uns immer wieder einholt.

Die Kontinuität, die *N-01* zwischen dem Grand Hotel und dem modernen Kunstmuseum herstellt, die Zeitlichkeit des Werks, die Rekursivität seiner Wiederkehr haben aber nichts Gespenstisches an sich, nichts mit der Bewusstmachung von Verdrängtem zu tun. Vielmehr lenkt es unsere Aufmerksamkeit auf die Überlagerungen der Zeitschwellen, die rotieren, sich wie die Türen hin und her bewegen und ihre Ausrichtung verändern. Ziel des Werks ist es nicht, die inneren Abläufe eines Museums von aussen sichtbar zu machen, sei es durch das Offenlegen der Infrastruktur oder der Geschichte des Gebäudes, gleich einem Exorzismus der Vergangenheit oder einer Identifizierung mit dem Verdrängten (siehe Jamesons Beispiel des Overlook-Hotels im Film *The Shining*). Es bietet ganz im Gegenteil die Möglichkeiten einer Wechselbeziehung, ja sogar Koexistenz, zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart, zwischen uns und ihnen – und dazu gehören auch unsere Geister, unser früheres Ich, die anderen, die wir verinnerlicht haben. Um mit dem Schriftsteller John Berger zu sprechen: eine andere Ökonomie der Toten.<sup>24</sup>

architectural detailing of the building might refer to a room's previous use as a ballroom or a dining room, it also indexed questions of construction, of materials and mechanics, of the design and fabrication of parts and the conjoining of one part to another, one space to the other, of the adjustments made and re-made to account for the daily use of a space. To draw attention to such misalignments, such “surprises,” is also to perceive of the built environment as a “dynamic system.”<sup>20</sup> Distinct from Oppenheimer's earlier work, *N-01* brings to the fore the linkage between a multiplicity of spatially disparate parts, including our bodies and their movements.<sup>21</sup> The spatial misalignment also speaks to a temporal misalignment between what we perceive and what we comprehend, between our experience of disjunction and our grasp, over time, of the network that connects the parts to a whole.<sup>22</sup> “Objects and spaces are networked,” the artist states, “suggesting transmission and influence.”<sup>23</sup>

There is, I'd suggest, also the historical misalignment between the grand hotel and the modern art museum. In contrast to the fantasy of neutrality and contemporaneity espoused by the white cube aesthetic of the modern art museum, the grand hotel persists in our imagination as a monument to the excesses of a bygone era that culminated in the Second World War. The grand hotel, then, is the setting for a ghost story. The literary critic and theorist Fredric Jameson claims the ghost story as a sub-genre of the historical novel, where the ghost is part and parcel of “a building of some antiquity,” a reminder that the past does not simply pass away, but rather lives on, returning again and again to haunt one generation after another: “Not death as such, then, but the sequence of ‘dying generations’ is the scandal reawakened by the ghost story for a bourgeois culture, which has triumphantly stamped out ancestor worship and the objective memory of the clan or extended family, thereby sentencing itself to the life span of the biological individual.”<sup>24</sup> And Jameson adds, for our contemporary imagination, no building is more adequate for expressing this “scandal” than the grand hotel, which swells in and out with people who pass through its maze of rooms and corridors with the periodicity of seasons, from the leisure classes of the late 19th century to the consumers of the present. At the grand hotel, we are not so much haunted by ghosts as by history.

However, if *N-01* establishes a continuity between the grand hotel and the modern art museum, the temporality of the work, the recursivity of its returns, is not that of a haunting or a return of the repressed. Rather, I'd argue, it draws our attention to the superimpositions of the thresholds of time, which revolve and slide back and forth, in and out of alignment, like its doors. The objective of the work is not the revelation of the inner workings of the museum turned “inside-out,” be it through the “outing” of the building's infrastructure or its history, as an exorcism of the past or identification with the repressed (as in the case of Jameson's example of the Overlook Hotel in the film *The Shining*). Rather, the desire at work is to proffer the possibility of an interdependency—even co-existence—between the past and the present, between us and them, including our ghosts, our past selves, our internalized others. A different economy of the dead, as the writer John Berger might say.<sup>25</sup>

## Teilmetronomie

In ihrem Interview mit Oppenheimer vergleicht Hirsch die Arbeit der Künstlerin mit einem Schweizer Uhrwerk; ich möchte auf eine andere Metapher der Zeiterfassung, des Schrittmachens zurückgreifen: das Metronom.<sup>25</sup> Als Vergleich zu *N-01* schlage ich György Ligetis *Poème symphonique für 100 Metronome* (1962) vor, das mit einem Gewirr ineinander verschwimmender Geräusche von hundert Metronomen beginnt, welches in immer wieder neue rhythmische Muster übergeht, während die Metronome in ihren unterschiedlichen Geschwindigkeiten ablaufen. „Was man hört, ist wie ein undurchdringbares Gewebe, vergleichbar mit einem sehr dicht gesponnenen Spinnennetz“, beschreibt es Ligeti. „Die polyphone Struktur dringt nicht durch, man kann sie nicht hören; für uns unhörbar, bleibt sie in einer mikroskopischen Unterwasserwelt verborgen. Ich nenne es Mikropolyphonie (was für ein wunderbares Wort!).“<sup>26</sup> Wenn das letzte der 100 Metronome zur Ruhe kommt, können wir uns vorstellen, dass die Mikropolyphonie andauert, die darauffolgende Stille, die darin eingehüllt ist, ist kein Vakuum mehr, kein Ende, sondern voll der Muster, die wir gelernt haben, immer und immer wieder zu hören, die sich stetig weiter entfalten.

Ein anderer György, György Lukács, sprach vom „Grand Hotel Abgrund“ und äusserte damit seine Kritik am lebensüberdrüssigen Rückzug seiner Philosophenkollegen in ein Theorievakuum; heimgesucht von ihrer Komplizenschaft mit der Welt, wollen sie nur von der Ferne aus beobachten, von „einem schönen Hotel ... am Rand eines Abgrundes, des Nichts, der Absurdität.“<sup>27</sup> In den letzten Wochen hat sich New York, wo ich diesen Essay schreibe, zu einem der tödlichsten Zentren der COVID-19-Pandemie entwickelt, das Gesundheitssystem ist überfordert und befindet sich am Rand des Kollapses. In dem Bericht eines Arztes über die Pragmatik seines Alltags ist zu lesen: „Das hervorstechendste Merkmal des Spitals ist zurzeit die Trennung in die Welt dort draussen und die Welt drinnen.“<sup>28</sup> Die symbolische Funktion der Tür ist mit der Ausbreitung des Virus mit aller Macht in unser Bewusstsein zurückgekehrt, mit der Gewalt des Verdrängten. Der Arzt spricht auch über eine „Pufferzone“, in die er beim Eintreten in sein Krankenhaus gelangt. Diese Schwelle – die Tür – hat wieder Bedeutung erlangt, als Raum, der zwischen innen und aussen vermittelt, der von den kreuz und quer verlaufenden, verflochtenen neuen Gesten der Dringlichkeit und Effizienz eingenommen wird.

Im Moment kann die Ausstellung *N-01* im Kunstmuseum Thun nur online besucht werden.<sup>29</sup> Nun, da uns die Geschichte einholt, nehmen wir die besondere Stille eines Museums, in dem sich keine Menschen befinden, besonders aufmerksam wahr und vielleicht werden, mit der Macht der Prophezeiung, in unserer Erinnerung Bilder eines Grand Hotels wach, eines Geisterhauses am Rande eines Abgrundes. Fotografien fangen verschwommene Körper ein, in einem Video werden wir dazu aufgefordert, uns das von der Hand einer Besucherin/eines Besuchers in Bewegung versetzte Werk vorzustellen: eine Einladung aus einer nur wenige Wochen zurückliegenden Vergangenheit, in welcher der Abdruck einer Hand auf einem Glas noch nicht beängstigend war. Wie bei Ligetis *Metronomen* dauert auch die Mikropolyphonie des Rhythmus von *N-01* weiter an, jener Rhythmus, den wir zu hören gelernt haben, wenn er die darauffolgende Stille einhüllt; sie ist längst kein „Abgrund“ mehr, sondern vollkommen. Bereit, wartend. Wir treten in Erscheinung und werden zum Teil-Metronom.

## Part-Metronome

Hirsch, in her interview with Oppenheimer, compares the artist's work to a Swiss clock; I return to another metaphor of time-keeping, of pace-making: the metronome.<sup>26</sup> And in comparison with *N-01*, I offer György Ligeti's *Poème symphonique for 100 Metronomes* (1962), which begins with the seeming-blur of a hundred metronomes, with new rhythmic patterns emerging again and again, as the metronomes run down, each in their own pace. “You hear a kind of impenetrable texture, something like a very densely woven cobweb,” Ligeti describes. “The polyphonic structure does not come through, you cannot hear it; it remains hidden in a microscopic, underwater world, to us inaudible. I call it micropolyphony (such a beautiful word!).”<sup>27</sup> As the last of Ligeti's one hundred metronomes comes to rest, we can imagine that the micro-polyphony continues, the silence after folded within it, no longer a vacuum, an end, but full of patterns that we have learned to hear over and over again, ever enfolding.

Another György, György Lukács, once spoke of a “grand hotel abyss” to critique what he saw as the world-weary withdrawal of his fellow philosophers into a vacuum of theory; they, haunted by their complicity with the world, seek only to observe from afar, from “a beautiful hotel...on the edge of an abyss, of nothingness, of absurdity.”<sup>28</sup> As I write this essay from New York, the city has emerged over the past few weeks as one of the deadliest centers of the COVID-19 global pandemic, its healthcare system overwhelmed and at breaking point. I read a doctor's account of the pragmatics of his daily life. “Right now,” he writes, “the most striking feature of the hospital might be the difference between the world outside and the world within.”<sup>29</sup> The symbolic function of the door has returned with a vengeance, indeed, with the violence of the repressed, as the virus spreads. The doctor also describes a “buffer zone” as he steps into the atrium of his hospital, a newfound sense of this threshold, this door, as a space that mediates between the world outside and the world within, and how he inhabits this space with the criss-crossing, interlocking relay of new gestures of urgency and efficiency.

For now, the exhibition of *N-01* at the Kunstmuseum Thun can be experienced only on-line.<sup>30</sup> As history seems to overtake us, we find ourselves all-the-more attentive to the particular silence of a museum emptied of its people, and we might recall, with the force of prophecy, the image of a grand hotel, a haunted space at the edge of an abyss. However, photographs capture the blur of bodies, and videos ask us to imagine the work set-in-motion by the hand of a fellow visitor: a beckoning, from the past of a few weeks ago when the pressure of a hand-print on glass was not such an object of anxiety. And like Ligeti's metronomes, the micropolyphony of *N-01*'s rhythms continues, the rhythms that we have learned to hear enfolding the silence after, no longer an “abyss,” but full. Ready, waiting. We appear, and we become part-metronome.

- 1 Die ersten drei Absätze dieses Essays sind ein erweitertes und überarbeitetes Zitat eines Kurztextes, den ich anlässlich von Oppenheimers Ausstellung *I-131311* (2018) in der Galerie von Bartha in den Engadiner Alpen 2018 geschrieben habe.
- 2 Theodor Adorno, „Nicht anklopfen“, in: *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1951, S. 59.
- 3 Ebd.
- 4 Theodor Adorno, *Bemerkungen zu „The Authoritarian Personality“ und weitere Texte*, hg. von Eva-Maria Ziege, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt am Main, 2019, [https://books.google.at/books?id=OQeQDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.at/books?id=OQeQDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false).
- 5 Theodor Adorno, „Die Gesundheit zum Tode“, in: *Minima Moralia*, S. 98. „Ich habe das Buch größtenteils noch während des Krieges geschrieben, unter Bedingungen der Kontemplation. Die Gewalt, die mich vertrieben hatte, verwehrt mir zugleich ihre volle Erkenntnis. Ich gestand mir noch nicht die Mitschuld zu, in deren Bannkreis gerät, wer angesichts des Unsäglichen, das kollektiv geschah, von Individuellem überhaupt redet.“ Adorno, S. 13.
- 6 Bertolt Brecht, „Hollywood-Elegien“ in: Hanns Eisler. *Hollywooder Liederbuch, Hollywood Songbook*. Korrigierter Reprint der Erstausgabe mit Anmerkungen von Oliver Dahin und Peter Deeg, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 2008, S. 43. Siehe auch Alex Ross, „The Haunted California Idyll of German Writers in Exile“, in: *New Yorker*, 2. März 2020, <https://www.newyorker.com/magazine/2020/03/09/the-haunted-california-idyll-of-german-writers-in-exile>. Siehe auch Ehrhard Bahr, *Weimar on the Pacific. German Exile Culture in Los Angeles and Crisis of Modernism*, University of California Press, Los Angeles/Berkeley, 2008.
- 7 Bernhard Siegert, „Türen. Zur Materialität des Symbolischen“, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, hg. von Lorzen Engell/Bernhard Siegert, Heft 1/2010, S. 151-170.
- 8 Siegert, *Cultural Techniques. Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real*, Fordham University Press, New York, 2015, S. 11 (übers. von M. A.-E.).
- 9 Ebd., S. 13 (übers. von M. A.-E.).
- 10 Ebd., S. 15. „Bei Kulturtechniken handelt es sich nicht nur um Medien, die Codes festigen und Zeichensysteme verbreiten, internalisieren und institutionalisieren; sie wirken auch destabilisierend auf kulturelle Codes, eliminieren Zeichen und deterritorialisieren Töne und Bilder.“ (übers. von M. A.-E.).
- 11 Theodor Adorno, „Asyl für Obdachlose“, in: *Minima Moralia*, S. 56 f.
- 12 Siegert, „Türen. Zur Materialität des Symbolischen“, S. 169.
- 13 Ebd., S. 167.
- 14 Ebd., S. 169.
- 15 Charles Duhigg, „Dr. Elon & Mr. Musk. Life Inside Tesla’s Production Hell“, in: *WIRED*, 13. Dezember 2018.
- 16 Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur und Warum Krieg?*, marixverlag, Wiesbaden, 2010, S. 10.
- 17 Adorno, „Nicht anklopfen“, in: *Minima Moralia*, S. 60.
- 18 Sarah Oppenheimer, „Einladung zur Neuorientierung im Raum: Helen Hirsch im Gespräch mit Sarah Oppenheimer“ in dieser Publikation.
- 19 Ebd. Der Architekturkritiker Julian Rose hob in einem 2013 über Oppenheimers Œuvre verfassten Essay hervor, dass die Architektur „nicht einfach etwas Gegebenes, sondern ein dynamischer Partner in der Entwicklung des Werks“ ist, vor allem im Gegensatz zu der Geschichte künstlerischer Interventionen in die Architektur. Letzteres kann mit dem „Loch in der Wand“ zusammengefasst werden. Rose bezieht sich hier auf die Vorläufer von Lawrence Weiner, Michael Asher, Gordon Matta-Clark und die Eingriffe in die Architektur, die zu verschiedenen Zwecken dort vorgenommen werden, wo die „Architektur“ nur als „rhetorischer Hintergrund“ wahrgenommen wird. Im Gegensatz dazu erfordern Oppenheimers Interventionen in die komplexen räumlichen Gegebenheiten der gebauten Umgebung, eine „bilaterale Auseinandersetzung mit der Architektur“. *W-120301* greift in architektonische Elemente ein, wie zum Beispiel Wände, Böden, Räume für die „Eingeweide“ des Gebäudes, „des Gewirrs an Leitungen, Kabeln, Isolierung, Schächten, Säulen und Trägern, die das Gebäude zusammenhalten und es zu einem benutzbaren Raum machen“. Durch diese „gezielten und pragmatischen, in ihren Details oft einfachen“ Eingriffe, so Rose, „ist es nicht mehr möglich, die Architektur allein unter abstrakten und rhetorischen Gesichtspunkten zu betrachten. Julian Rose, „Mirror Travel. Julian Rose on Sarah Oppenheimer’s *W-120301*, 2012“, in: *Artforum*, April 2013, S. 241 (übers. von M. A.-E.).
- 1 The first three paragraphs of this essay are an expanded and revised quotation of a short text that I wrote to accompany the exhibition of Oppenheimer’s *I-131311* (2018) at von Bartha’s project space in the Engadin Alps in 2018.
- 2 Theodor Adorno, “Do not knock,” in *Minima Moralia: Reflections on a Damaged Life*, trans. E.F.N. Jephcott (London: Verso, 2005 [1951]), p. 40.
- 3 Ibid.
- 4 Theodor Adorno, “Remarks on The Authoritarian Personality,” in: T.W. Adorno, et. al, *The Authoritarian Personality* (London: Verso, 2019 [1950]), p. lxiv.
- 5 Theodor Adorno, “The Health unto Death,” in: *Minima Moralia*, p. 59. “The major part of this book was written during the war, under conditions enforcing contemplation. The violence that expelled me thereby denied me full knowledge of it. I did not yet admit to myself the complicity that enfolds all those who, in face of unspeakable collective events, speak of individual matters at all.” Adorno, p. 18.
- 6 See also Alex Ross, “The Haunted California Idyll of German Writers in Exile,” in: *New Yorker*, March 9, 2020, <https://www.newyorker.com/magazine/2020/03/09/the-haunted-california-idyll-of-german-writers-in-exile>. See also Ehrhard Bahr, *Weimar on the Pacific: German Exile Culture in Los Angeles and Crisis of Modernism* (Los Angeles/Berkeley: University of California Press, 2008).
- 7 Bernhard Siegert, “Doors: On the Materiality of the Symbolic,” trans. John Durham-Peters, in: *Grey Room*, no. 47 (Spring 2012), pp. 6-23.
- 8 “Translator’s Note,” in: Bernhard Siegert, *Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real*, trans. Geoffrey Winthrop-Young (New York: Fordham University Press, 2015), p. xv.
- 9 Siegert, *Cultural Techniques*, p. 11.
- 10 Ibid, p. 13.
- 11 Ibid, p. 15. “Cultural techniques are not only media that sustain codes, and disseminate, internalize, and institutionalize sign systems; they also destabilize cultural codes, erase signs, and deterritorialize sounds and images.”
- 12 Theodor Adorno, “Refuge for the homeless,” in: *Minima Moralia*, p. 39.
- 13 Siegert, “Doors: On the Materiality of the Symbolic,” p. 20.
- 14 Ibid, p. 18.
- 15 Ibid, p. 20. “We have all become unhinged.” Siegert, p. 20.
- 16 Charles Duhigg, “Dr. Elon & Mr. Musk: Life Inside Tesla’s Production Hell,” in: *WIRED*, December 13, 2018.
- 17 Sigmund Freud, *Civilization and Its Discontents*, in: *The Freud Reader*, ed. Peter Gay (New York: W.W. Norton & Co, 1989), p. 723.
- 18 Adorno, “Do not knock,” in: *Minima Moralia*, p. 40.
- 19 Sarah Oppenheimer, “Invitation to a Reorientation in Space: Helen Hirsch in Dialogue with Sarah Oppenheimer,” published in this volume.
- 20 Ibid. The architecture critic Julian Rose, in an essay from 2013 about Oppenheimer’s work, highlights how architecture is “no longer a priori, but a dynamic partner in the evolution of the work,” particularly in contrast to the history of artistic interventions into architecture. The latter can be summed up by the gesture of “the hole in the wall”; Rose cites the precursors of Lawrence Weiner, Michael Asher, Gordon Matta-Clark, and the various piercings or penetrations of architectural surfaces that continue to be mobilized for different aims, where “architecture” appears only as a “rhetorical foil.” In contrast, Oppenheimer’s work attends to the spatial complexity of a built environment, which necessitates “a bilateral engagement with architecture.” For instance, the work *W-120301* engages the thickness and space of architectural surfaces such as walls and floors, spaces for the building’s “guts,” “the tangle of pipes, wires, insulations, ducts, columns, and joists that hold them up and render their spaces useable and inhabitable.” And Rose argues, because this engagement is “specific and pragmatic, at times almost mundane in its minutiae, architecture can no longer be conceived in abstract or rhetorical terms.” Julian Rose, “Mirror Travel: Julian Rose on Sarah Oppenheimer’s *W-120301*, 2012,” in: *Artforum* (April 2013), p. 241.

- 20 In einem Gespräch mit Hirsch beschreibt Oppenheimer den Entwicklungsprozess ihrer Arbeiten, der in zwei Stufen abläuft. Zunächst wird ein einzelnes Element, zum Beispiel eine Tür, eingefügt. Als zweiter Schritt erfolgen die Eingriffe in die bestehende Architektur, die dieses Element trägt. Es handelt sich dabei aber um äusserst dezente, nicht erkennbare Modifikationen, wie etwa die Verstärkung einer Wand. Das erhöht sowohl Präzision als auch Bandbreite unseres Erlebens der vielfältigen Bewegungen der Apparatur. Für *N-01* hat die Künstlerin die beiden Schritte, die nötig sind, um Apparatur und Architektur zu verbinden, weiterentwickelt.
- 21 Sie dazu auch Roses Beschreibung der zeitlichen Verschiebung bei Oppenheimers früherem Werk *W-120301* im Baltimore Art Museum. „Der auffallendste Aspekt dieses Werks ist nicht, dass es Details über den Raum zutage fördert, die uns unbekannt waren, sondern dass es den Fokus auf die Diskrepanz zwischen dem, was wir über einen Raum wissen, und dem, wie wir ihn tatsächlich erleben, legt – eine Tatsache, die im Zuge der herkömmlichen Nutzung eines Raumes gerne vergessen (oder unterdrückt) wird. Denken wir nur an die typischen Bewohner\*innen eines Apartments oder jemanden, der in einem Hochhaus arbeitet. Sie alle sind sich natürlich der bizzaren Tatsache bewusst, dass sich die Füße einer Nachbarin oder eines Kollegen möglicherweise nur eine Armlänge über ihnen oder jemand anderes Kopf in demselben Abstand unter ihnen befindet. Rose, „Mirror Travel“, S. 242 (übers. von M. A.-E.).
- 22 Oppenheimer im Gespräch mit Hirsch.
- 23 Fredric Jameson, „Historicism in *The Shining*“, in: *Signatures of the Visible*, Routledge, New York, 1992, S. 123 (übers. von M. A.-E.).
- 24 John Berger, „Zwölf Thesen zur Ökonomie der Toten“, in: *Das Goethe-anum. Wochenschrift für Anthroposophie*, Nr. 3–4, 13. Januar 2017. „Wie leben die Lebenden mit den Toten?“, fragt Berger. „Bis zur Enthumanisierung der Gesellschaft durch den Kapitalismus erwarteten alle Lebenden die Erfahrung des Todes. Das war ihre letzte Zukunft. Für sich alleine waren die Lebenden unvollständig. So hingen Lebende und Tote voneinander ab. Immer. Nur eine ausschliesslich moderne Form des Egotismus hat diesen Zusammenhang zerbrochen. Für die Lebenden mit der katastrophalen Folge, dass sie sich nun die Toten als die Ausgelöschten vorstellen.“
- 25 Siehe Myles W. Jackson, „From Scientific Instruments to Musical Instruments. The Tuning Fork, the Metronome, and the Siren“, in: *The Oxford Handbook of Sound Studies*, hg. von Trevor Pinch/Karin Bijsterveld, Oxford University Press, Oxford, 2012: „Paradoxerweise brachte das physikalische Instrument, das zur Standardisierung der Musik gedacht war, eine Fülle von Tonlagen und Tempi hervor und erhöhte damit den Reichtum musikalischen Ausdrucks.“, S. 202 (übers. von M. A.-E.).
- 26 György Ligeti, zitiert in: Jonathan W. Bernard, „Voice Leading as a Spatial Function in the Music of Ligeti“, in: *Music Analysis*, Band 13, Nr. 2/3, Juli–Oktober 1994, S. 238.
- 27 György Lukács, *The Theory of the Novel: A Historico-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*, ins Englische übersetzt von Anna Bostock, MIT Press, Cambridge, 1971 [1968], S. 22. Lukács geht hier im Besonderen auf Adorno ein. Für eine neuere Auslegung, die einen anderen Blick auf Adorno und die Frankfurter Schule im Zusammenhang mit dem „Grand Hotel“ bietet, siehe Stuart Jeffries, *Grand Hotel Abgrund. Die Frankfurter Schule und ihre Zeit*, Klett-Cotta, Stuttgart, 2019, übers. von Susanne Held: „1940 schrieb Max Horkheimer an einen Freund: ‚Angesichts dessen, was jetzt über Europa und vielleicht über die ganze Welt hereinbricht, ist ... unsere gegenwärtige Arbeit wesentlich zur Überlieferung durch die Nacht hindurch bestimmt, die kommen wird: eine Art Flaschenpost.‘“
- 28 Dhruv Khullar, „Adrenaline, Duty, and Fear“. Inside a New York Hospital Taking On The Coronavirus“, in: *New Yorker*, 3. April 2020, <https://www.newyorker.com/science/medical-dispatch/new-yorks-hospitals-take-on-the-coronavirus>.
- 29 Das Kunstmuseum Thun war wie andere Kunstinstitutionen in der ganzen Welt im Rahmen der Social-Distancing- und Quarantäne-Strategien im Zusammenhang mit der COVID-19-Pandemie geschlossen. Die Schließung des Museums erfolgte vom 17. März bis 11. Mai 2020.
- 21 Oppenheimer describes the two-step process of her work in the interview with Hirsch. First, there is the insertion of a discrete apparatus, such as a door. Second, there is the modification of the existing architecture that supports this apparatus—modifications that are subtle and imperceptible, like the thickening of a wall, which adjusts the precision and range of how we experience the variability of the movements of the apparatus. In *N-01*, the artist advances how these two steps are integrated by the linkage between apparatuses and architecture.
- 22 See also Rose’s description of the temporal misalignment at work in his experience of Oppenheimer’s earlier work, *W-120301*, at the Baltimore Museum of Art. “The most salient aspect of the piece is not that it reveals things about the space you didn’t know, but that it highlights the disjunction between what we know about a space and how we actually experience it, a gap often forgotten (even suppressed) in the normal course of occupying a building. Think of the typical apartment dweller or high-rise-office worker, obviously aware of—but rarely really contemplating—the bizarre reality that the feet of a neighbor or coworker might be less than an arm’s length above, or another’s head the same distance below.” Rose, “Mirror Travel,” p. 242.
- 23 Oppenheimer, interview with Hirsch.
- 24 Fredric Jameson, “Historicism in *The Shining*,” in: *Signatures of the Visible* (New York: Routledge, 1992), p. 123.
- 25 John Berger, “Twelve Theses on the Economy of the Dead,” in: *Left Curve*, no. 31 (2007). “How do the living lie with the dead?” Berger asks. “Until the dehumanization of society by capitalism, all the living awaited the experience of the dead. It was their ultimate future. By themselves the living were incomplete. Thus living and dead were interdependent. Always. Only a uniquely modern form of egotism has broken this interdependence. With disastrous results for the living, who now think of the dead as *eliminated*.”
- 26 See Myles W. Jackson, “From Scientific Instruments to Musical Instruments: The Tuning Fork, the Metronome, and the Siren,” in: *The Oxford Handbook of Sound Studies*, ed. Trevor Pinch and Karin Bijsterveld (Oxford: Oxford University Press, 2012). “Paradoxically, the physical instrument used to standardize music resulted in a plethora of pitches and tempi, thereby vastly increasing the richness of musical expression.” Jackson, p. 202.
- 27 György Ligeti, quoted in Jonathan W. Bernard, “Voice Leading as a Spatial Function in the Music of Ligeti,” in: *Music Analysis*, vol. 13, no. 2/3 (July–October, 1994), p. 238.
- 28 György Lukács, *The Theory of the Novel: A Historico-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*, trans. Anna Bostock (Cambridge: MIT Press, 1971 [1968]), p. 22. Lukács’ particular target here was Adorno. For a recent reading that offers a different assessment of Adorno and the Frankfurt School in relation to “the grand hotel,” see Stuart Jeffries, *Grand Hotel Abyss: The Lives of the Frankfurt School* (London: Verso, 2016). “In 1940, Max Horkheimer wrote a friend: ‘In view of what is now threatening to engulf Europe and perhaps the world, our work is essentially designed to pass things down through the night that is approaching: a kind of message in a bottle.’ The night he meant was, of course, the Second World War and the Holocaust. But the writings of the Frankfurt School are useful to us now as we live in a different kind of darkness...It is a good time to open their message in a bottle.” Jeffries, pp. 10–11.
- 29 Dhruv Khullar, “‘Adrenaline, Duty, and Fear’: Inside a New York Hospital Taking on the Coronavirus,” in: *New Yorker*, April 3, 2020, <https://www.newyorker.com/science/medical-dispatch/new-yorks-hospitals-take-on-the-coronavirus>.
- 30 The Kunstmuseum Thun, like other arts institutions across the world, has shut its doors as part of social-distancing and quarantine strategies in the face of the COVID-19 global pandemic. The museum was closed from March 17 to May 11, 2020.



