Dennis Oppenheim und das Ende des ticker tapes

Sophie Cras

▶ **To cite this version:**

Sophie Cras. Dennis Oppenheim und das Ende des ticker tapes. Archiv für Mediengeschichte, 2017, pp.121-136. hal-03188629

HAL Id: hal-03188629
https://hal.science/hal-03188629

Submitted on 9 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sophie Cras

Dennis Oppenheim und das Ende des *ticker tapes*

Im Winter 1968/69 traf der amerikanische Künstler Dennis Oppenheim eine Absprache mit dem Müllabfuhrunternehmen Bay City: Unter Zustimmung der New Yorker Börse (NYSE) durfte er die Überbleibsel vom Handelsparkett, wo sich jeden Tag bei Börsenschluss vier Tonnen an neuem Material angesammelt hatten, abtransportieren. »Der Abfall wurde morgens um 5:30 Uhr abgeholt«, erklärte Oppenheim, »ich schloss mich also [der Putzkolonne] an und half mit, die Papierstreifen der Börsenticker und was an anderen Datenträgern anfiel, zum Müllwagen zu schaffen«.[1] Die 84 Müllsäcke vom Donnerstag, den 29. Januar, brachte Oppenheim zu einem nahegelegenen Flachdach zwischen der Park Avenue und der 27th Street, wo er sie für einige Tage zwischenlagerte. Am Sonntag, den 2. Februar, wurden die Säcke dann auf dem Dach entleert, das währenddessen der Öffentlichkeit für zwei Stunden zugänglich war.[2] Der Natur der Sache entsprechend war das geplante Werk mit dem Titel *Removal Transplant—New York Stock Exchange* nicht für die Ewigkeit gemacht: denn das Dach musste am Abend desselben Tages wieder sauber sein. Obwohl der Reinigungsaufwand beträchtlich war, erzählte Barry Bryant – der Freund des Künstlers hatte das Dach des Hauses für die Kunstaktion zur Verfügung gestellt –, dass die Anwohner ihm mit der Zwangsräumung gedroht hätten, weil Reste des Mülls weiterhin beharrlich die Dachrinnen verstopften.[3]

Oppenheims Interesse am Finanzwesen war kein Einzelfall. Im September 1969 veröffentlichte das *Life Magazine* einen Artikel mit der Überschrift *Paper Money Made Into Art You Can Bank On*.[4] Neben anderen Künstlern wurde Oppenheim als Beispiel für Künstler angeführt, die Geld und Kapitalanlagen nicht nur zum Gegenstand, sondern auch zum Material ihres jüngsten Schaffens machten. Angeregt vom Wirtschaftsaufschwung der Nachkriegszeit verzeichneten die 1950er und 1960er Jahre eine rapide Zunahme des Aktienhandels. Allein die an der NYSE gelisteten Titel – dort wurden nur die größten amerikanischen Unternehmen gehandelt – zogen millionenfach neue Kunden an. In den Jahren 1968 und 1969 erreichte das fieberhafte Wachstum seinen Höchststand und führte zu einem bis dahin unerreichten Handelsvolumen.[5] Das Börsenfieber sprang auf den Kunstmarkt über, der von Mitte der 1950er Jahre bis weit in die frühen 1970er

(1) Interview mit Willoughby Sharp, in: Douglas Collins, New York Stock Exchange Transplant, 1969, Schwarz-weiß-Film, Ton, 15''25. Ich danke Amy Plump (Dennis Oppenheim Studio) für ihre wertvolle Hilfe bei der Beschaffung von Dokumenten, Bildern und Informationen zu »Removal Transplant — New York Stock Exchange«.
(2) Siehe dazu die Annonce in verschiedenen Magazinen, Oppenheim Studio Archives.
(3) Grace Glueck, Modules for the Millions, in: The New York Times, 22.06.1969, S. D32.
(4) Paper Money Made Into Art You Can Bank On, in: Life, 19.09.1969, S. 51–52, 56, 58.
(5) Wyatt Wells, Certificates and Computers: The Remaking of Wall Street, 1967 to 1971, in: The Business History Review, 74/2, 2000, S. 193–235, hier S. 196.

Jahre hinein einen Boom erlebte, der Ende der 1960er Jahre kulminierte.[6] Wie Aktien wurden Kunstwerke der Öffentlichkeit als inflationsgeschützte Wertanlagen angepriesen. Sie galten sogar als bestmögliche Anlageform, um von der florierenden Wirtschaftslage zu profitieren.[7] »Der Kunstbetrieb hat das Geld wiederentdeckt«, schrieb das *Life Magazine*, »während einige Künstler niemals verlegen sind, ihre Kunst zu Geld zu machen, haben sie jetzt das Unternehmen gestartet, aus Geld Kunst zu machen«.[8]

In dieser Atmosphäre von Goldgräberstimmung der Wirtschaft und gleichzeitigem politischen Aufruhr fiel auch das Bild der Börse nicht eindeutig aus: Sie wurde ebenso als Fratze des Kapitalismus perhorresziert wie als Ort der Inspiration bewundert, weil dort durch Technologie Informationen in Echtzeit umgeschlagen werden konnten. »Transaktionen, die 5000 Kilometer voneinander entfernt getätigt werden, ereignen sich auf dem Handelsparkett gleichzeitig«, räsonierte Oppenheim.[9] Dennoch hatte seine Performance wenig gemeinsam mit den ungleich glamouröseren Arbeiten, in deren Kontext ihn das *Life Magazine* stellte. Er reihte sich weder in die Zahl derer ein, die in der Finanzialisierung der Kunstwelt einen Segen sahen noch zählte er zu deren Kritikern. Anstatt um abstrakte Zirkulationsprozesse und instantane, ohne Vermittlungsinstanzen durchgeführte Operationen geht es seiner Kunst um die Materialität der Finanzmedien. Das abgefallene Material, das das Herzstück seiner Experimente bildet, lässt die tiefgreifenden technologischen und operationellen Veränderungsprozesse greifbar werden, die sich damals an der NYSE abspielten. Die Rekonstruktion des Kontexts und seiner Implikationen ermöglicht eine neue Lektüre von *Removal Transplant—New York Stock Exchange* als künstlerische Suche nach dem flüchtigen Medium der Finanz.

(6) Diana Crane, The Transformation of the Avant-Garde, The New York Art World, 1940-1985, Chicago (IL) 1987; A. Deirdre Robson, Prestige, Profit, and Pleasure, The Market for Modern Art in New York in the 1940s and 1950s, New York (NY) 1995. Für quantitative Studien siehe Gerald Reitlinger, The Economics of Taste. Volume III: The Art Market in the 1960's, London 1970 und Christopher Wood, The Great Art Boom 1970–1997, Weybridge 1997.

(7) Siehe Verf., Art as an Investment and Artistic Shareholding Experiments in the 1960s, in: American Art, 27/1, 2013, S. 2–23.

(8) Paper Money, wie Anm. 4, S. 51.

(9) Der Text ist enthalten in Removal Transplant—New York Stock Exchange (Abb. 1 and 2).

Zwischen Monument und Antimonument

Von Oppenheims Performance ist nur die Dokumentation geblieben. Er selbst nahm lediglich eine einzige Fotoserie auf, deren Bilder in unterschiedlichen Präsentationsmodi arrangiert wurden. Ein solches Ensemble bestand aus drei Tafeln, die die drei Stadien des Werkes zeigten: zunächst das Börsenparkett während des Handels; dann derselbe Schauplatz unmittelbar vor Eintreffen des Reinigungsunternehmens; zuletzt das Dach, auf dem sich der ›transplantierte‹ Müll ausbreitet (Abb. 1).[10] Jede der drei Tafeln hatte Oppenheim mit einem annotierten und farbigen Ausschnitt des Stadtplans, einem Foto und einem gedruckten Text versehen.

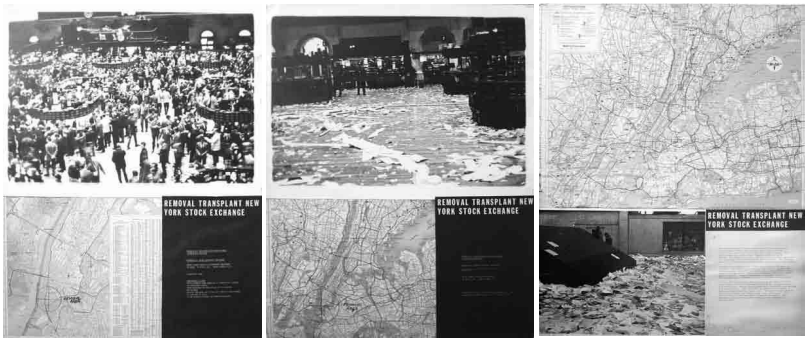

Abb. 1: Dennis Oppenheim, »Removal Transplant—New York Stock Exchange«, 1969, Schwarz-weiß Fotografien, Fotokopie des maschinengeschriebenen Textes, annotierte Straßenkarte, Triptychon, 71 x 168 cm, Dennis Oppenheim Estate, New York

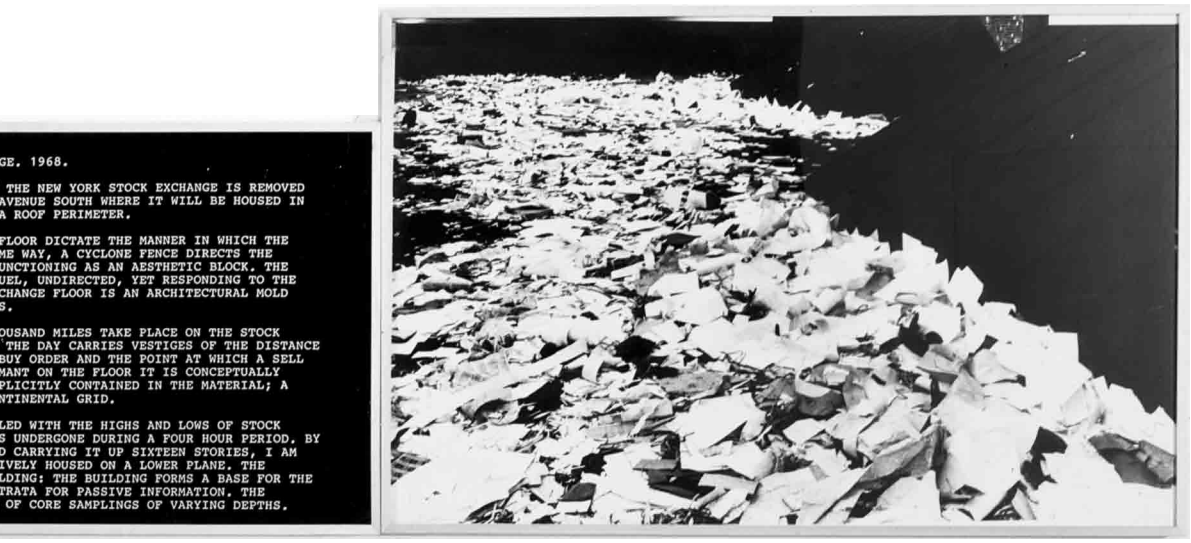

Abb. 2: Dennis Oppenheim, »Removal Transplant — New York Stock Exchange«, 1969 [datiert 1968], Originalabzug, Silbergelatineabzüge auf Papier, Triptychon, zwei Fotografien, Text, 107,2 x 497 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid

(10) Die Präsentation wurde fotografiert von Harry Shunk; siehe das Shunk-Kender Archiv im Getty Research Institute (Numbers 10548, 10549 and 10551).

Ein anderes Ensemble, jetzt in den Sammlungen des Los Angeles County Museum of Art und des Reina Sofia Museums in Madrid, bestand ausschließlich aus einem zentralplatzierten Text und zwei Schwarz-weiß-Fotografien – eines vom Handelsparkett nach Börsenschluss, eines vom Dach (Abb. 2).[11] Zudem nahm Douglas Collins unter dem Titel *Stock Exchange Transplant* einen 15-minütigen Film auf.[12] Oppenheim hatte darüber keine künstlerische Kontrolle, weswegen der Film – mit Vorbehalt – als eigenständiges Kunstwerk betrachtet werden sollte.[13] Dennoch liefert er aufschlussreiche Informationen über Oppenheims Werk: Bilder des Künstlers bei der Arbeit und ein unveröffentlichtes Interview mit dem Kunstkritiker Willoughby Sharp als Voiceover.

Der Film öffnet mit einer Außenaufnahme des Gebäudes der NYSE und Szenen von Passanten, die über die Gehwege eilen. Danach dringen die Zuschauer in die Börse vor: Von einer hochgelegenen Galerie aus, die für die Öffentlichkeit seit 1939 zugänglich ist, zeigt die Kamera ein rotierendes Panorama der Menschenschwärme auf dem Handelsparkett unter Hochbetrieb. Zu festlicher musikalischer Untermalung von Vivaldis *Gloria* (dem ›Et in terra pax hominibus‹) alternieren Talfahrten der Kamera in den von Männern in schwarzen Anzügen erfüllten Raum mit Nahaufnahmen der Angestellten und der Bildschirme, auf denen entwickelnde Börsenkurse zu sehen sind. Ein langer Blick auf die hohen Bogenfenster des Gebäudes, die aus einer Kathedrale stammen könnten, bildet den Auftakt zum nächsten Abschnitt des Films. Das Handelsparkett ist leer. Stapel von Papier bedecken den Boden, der unter einer »Schicht« aus Müll zu verschwinden scheint, wie Oppenheim bemerkt.[14] Die mobile Kamera bewegt sich nun auf Bodenhöhe, streicht durch die Fluchten des Mülls, untersucht die Apparaturen, die Telefone, die Aufzeichnungen. Während Oppenheim noch Fotos schießt, beginnen uniformierte Angestellte schon, den Boden mit Besen und Müllsäcken zu säubern.

Die Musik bricht ab. Die nächste Bildfolge ist von einem Auto aus aufgenommen; man hört den Straßenlärm. Dann verfolgt die Kamera, wie Oppenheim angestrengt die schweren Müllsäcke durch den Aufzug und die Stiege aufs Dach wuchtet. Wieder setzt Vivaldis *Gloria* ein, doch diesmal bejubelt das lebhafte ›Gloria in excelsis Deo‹ das Eintreffen der Säcke auf dem Dach, das von Winterlicht in ein gleißendes Weiß getaucht wird. Während Oppenheim Sack um Sack leert, und der Boden unter langen Papierstreifen in verschlungen-bewegten Formen verschwindet, widmet sich der Film der Architektur, die das Dach umhegt: ein Schornstein aus Metall, die Turmspitzen der Hochhäuser in der Umgebung. Wie zuvor schon in den Aufnahmen von der Galerie der Börse aus wechselt die Kamera wieder zu einer Draufsicht: Sie zeigt den Künstler in einem Chaos aus ausgerollten und verflochtenen Papierstreifen. Die Aufnahme erinnert stark an Hans Namuths ikonische Bilder von Jackson Pollock bei der Arbeit in seinem Studio. Als das *Gloria* zum freudigen ›Cum Sancto Spiritu‹ übergeht, erreicht die Stimmung von Glück und Freiheit ihren Höhepunkt. Eine bunt zusammengewürfelte Menschentraube ist auf dem Flachdach entstanden: Menschen aus allen Generationen, Männer und Frauen, unterschiedlich gekleidet,

(11) Die zwei Versionen werden erwähnt in Kat. Innenleben. Dennis Oppenheim, 1967–1971, hg. von Mathias Fels, Paris 1972 (nicht paginiert).

(12) Collins, New York Stock Exchange Transplant, wie Anm. 1.

(13) Vgl. Willoughby Sharp, Interview with Dennis Oppenheim in: Studio International, November 1971, S. 186–193; wieder in Kat. Innenleben. Dennis Oppenheim, Explorations, hg. von Germano Celant, Milan 2001, S. 117.

(14) Der Text ist enthalten in Removal Transplant—New York Stock Exchange (Abb. 1 and 2).

Abb. 3: Toni Frissell, »Ticker Tape Parade For Presidential Candidate Richard M. Nixon«, New York, November 1960, Schwarz-weiß, Fotografischer Druck des Original-Negativfilms, Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington, D. C.

wie sie lachend durch die Papierfetzen laufen. Es ist evident, dass sie den Kontrapunkt zu dem Ensemble aus schwarzgekleideten Bankern bilden, die von ihrer stereotypen, zweckrationalen und entfremdeten Arbeit absorbiert sind. Lange Papierstreifen und durchsichtige Zelluloidstreifen flattern vom Dach, malen flatternde Arabesken in den Himmel. Unverkennbar spielen diese Bilder auf die patriotischen Konfettiparaden an, die für den New Yorker Finanzdistrikt so charakteristisch sind: Hier spulen Angestellte Rollen von Börsenticker-Papierstreifen ab und lassen sie aus den Fenstern fliegen (Abb.3).[15] Der Film endet mit *Soul*-Musik. Die finale Aufnahme zeigt das Dach, während Oppenheim den Text verliest, den er für seine Arbeit *Removal Transplant — New York Stock Exchange* ausgewählt hat.

Im Film zeigt der Schnitt von Bild- und Tonmaterial Collins' persönliche Interpretation von *Removal Transplant — New York Stock Exchange*. Die symmetrische Konstruktion – die ebenso in den Versionen von Oppenheims Werk im LACMA und im Reina Sofia auffällt (Abb. 2) – orchestriert den Kontrast zwischen den beiden Schauplätzen: Das Handelsparkett der Börse und das Dach sind nur durch den Schwellenraum der Straße voneinander getrennt. An den einander symmetrisch gegenübergestellten Schauplätzen folgen jeweils zwei Momente von Aktivität und Leere aufeinander – eine Reihenfolge, die auf dem Dach invertiert wird, wenn die Leere der Füllung des Raums vorangeht. Dabei erzeugt die Montagetechnik immer wieder die Suggestion eines gespenstischen Wiedererscheinens des Zwillings, was den Kontrast beider Räume weiter verstärkt. Hier die bedeutungsschwangere Architektur der Börse, die den Eindruck einer unbarmherzigen Kirche des Geldes erweckt. Austauschbare Männer in Schwarz sind ihre Adepten; sie sind verpflichtet zur Teilnahme an stereotypen und sinnentleerten Ritualen. Dort das Dach, das sich zum Himmel öffnet, ausgefüllt mit freudigen und erlösenden Spielen von Männern, Frauen und Kindern,

(15) James E. Buck (Hg.), The New York Stock Exchange. The First 200 Years, Essex (MA) 1992, S. 140f. Ich danke Miri Kim, die mich auf diesen Brauch aufmerksam gemacht hat.

die in einer spirituellen Gemeinschaft ohne Dogma vereint zu sein scheinen. Besonders die Entscheidung, den Film mit Vivaldis Sakralmusik und zeitgenössischem Soul zu unterlegen, legt eine solche Interpretation nahe.

Es überrascht kaum, dass Collins in Oppenheims Arbeit eine Subversion des konservativen und dogmatischen Kults des Kapitals durch eine libertäre Geistesströmung gesehen haben dürfte. Am Ende der 1960er Jahre war die Wall Street ein Hotspot für linken Aktivismus. Berühmt geworden ist die Aktion einer Gruppe von herausgeputzten Hippies, die unter der Ägide von James Fourrat und Abbie Hoffman durchgeführt wurde. Im August 1967 ließen sie zu Geschäftszeiten mehrere Handvoll Dollarnoten von der Brüstung regnen. Nach ihrem Platzverweis bildeten sie vor der Börse eine Menschenkette und skandierten ›Frei, frei‹, während Abbie Hoffman in ihrer Mitte einen Fünf-Dollarschein verbrannte.[16] Im Juli 1968 organisierte die Künstlerin Yajoi Kusama außerdem den *Naked Event Outside the Stock Exchange.* Gut ein halbes Dutzend an Aktivisten begann sich plötzlich zu entkleiden. Zu den Klängen eines Schlagzeugs liefen sie kurz herum, während Kusama ihnen mit roter Farbe ihr Markenzeichen, ein Punktmuster, aufsprühte.[17]

In Oppenheims Performance dagegen spielte eine derartige Form von Protest gegen den Kapitalismus keine Rolle. *Removal Transplant — New York Stock Exchange* kam auf Bestellung von Horace Solomon zustande, einem reichen Industriellen und bedeutenden Kunstsammler und Mäzen. Solomon erklärte, dass er beschlossen habe, die Arbeit zu finanzieren,

> weil die Börse eine uramerikanische Idee ist, eine großartige amerikanische Institution. Wir gingen davon aus, dass wir die Börse noch einmal entstehen lassen könnten, wenn wir ihre Papiere an einen anderen Ort brächten, zumal das Dach genau wie das Handelsparkett aussah. Da ich die Börse genauso wenig kaufen konnte wie das Dach mit den Papieren, musste ich mich mit der Dokumentation des Events zufriedengeben. *Land Art* ist immer Dokumentation von Monumenten. Die Börse ist ein solches Monument und auch ihr Müll ist für sich genommen ein solches Monument.[18]

So konnte Solomon – im Gegensatz zu Collins' Interpretation – Oppenheims Werk als Hommage an eine »großartige amerikanische Institution« verstehen, die zum Anwachsen des Sammlervermögens beitrug. Beide schienen jedoch davon auszugehen, dass das Herzstück des Werks darin bestand, dass Papiermassen an einen anderen Ort geschafft wurden – unabhängig davon, ob dadurch ein ›Monument‹ geschaffen werden sollte, wie Salomon glaubt oder ein Antimonument, wie es Collins' Film vorführt. Tatsächlich aber wird sich Oppenheims künstlerische Untersuchung des Mediums der Finanz als weitaus subtiler herausstellen.

(16) John Kifner, Hippies Shower, $1 Bills on Stock Exchange Floor, in: The New York Times, 25. 08. 1967, S. 23.
(17) Für eine Beschreibung dieses Events siehe Robert Wolfs Artikel für New York Scenes, Oktober 1968; wieder in Kat. Innenleben. Yayoi Kusama, Dijon 2001, S. 149.
(18) Horace Solomon, zitiert nach Roy Bongartz, It's Called Earth Art – And Boulderdash, in: The New York Times, 01. 02. 1970, S. 22.

Abb. 4: Dennis Oppenheim, »Removal Transplant — New York Stock Exchange«, Detail, Transplant area (Dach), 1969, Schwarz-weiß Druck, 29 x 23 cm, Dennis Oppenheim Estate, New York

Ein »elastisches Medium«

Oppenheims Fotografien setzen sich von den zeitgenössischen Klischeebildern der Börse ab. Er kommt ohne die verklärenden Aufnahmen von hohen Decken und steil aufragenden Fenstern aus, von denen sich selbst Collins nicht lösen konnte. Stattdessen konzentrierte sich Oppenheim systematisch auf das Handelsparkett. Indes nahm er gleichermaßen Abstand von dramatischen Nahaufnahmen der angespannten Telefongesichter der Broker. Ebenso wenig zeigte er die explosive Gebärdensprache von laufenden oder auf Börsencharts deutenden Männern. Auf diese bekannten Bilderformeln griff man gerne zurück, um die Stimmungsumschläge von Anspannung und Erleichterung während des Handels zu illustrieren. Kurz nach dem *Flash Crash* im Mai 1962 veröffentlichte das *Life Magazine* einen achtseitigen Fotoessay, der sich dieser Ikonografie bedient. Im Begleittext heißt es:

> Zum Börsenschluss am Dienstag kocht die Atmosphäre auf dem Handelsparkett der New Yorker Börse. Hier wird versucht, mit der Zahl der Transaktionen Schritt zu halten. Allein an diesem Tag beträgt der Umsatz annähernd 15 Millionen Aktien. Diese Marke wurde zuletzt 1929 erreicht.[19]

Unter der Hand suggeriert das Magazin, dass dieser historische Vergleich nur einen aufregenden Moment während einer Phase soliden Wachstums anzeigt. Die strukturelle Organisation der Wirtschaft, der Arbeit und selbst der Geschlechter hatte sich nicht verändert: so war das Bild einer jungen Angestellten im Minirock, die ihre Brüste hält, während sie zu einer großen Tafel eilt, um dort die neuesten Handelspreise anzuschreiben, mit folgender Unterschrift versehen:

(19) The Market Jolt, in: Life, 08.06.1962, S. 63.

> Obwohl die neu angeschriebenen Kurse nicht gerade erfreulich ausfielen, war es beizeiten wenigstens ein Genuss, die Angestellten bei der Notation zu betrachten. […] Oben, die neunzehnjährige Barbara Hernandez, wie sie an einem Softdrink nippt und die angeschriebenen Zahlen mit dem Börsenticker für eine Maklerfirma aus St. Louis vergleicht.[20]

Dagegen lassen Oppenheims Aufnahmen der Aktivität im Handelsraum keine besondere Anteilnahme erkennen. Sie zeigen Menschenmengen um kreisförmige Tischgruppen mit Apparaten und Telefonen gruppiert. Von den ikonischen Symbolen der Börse, wie der ›Großen Börsentafel‹ (der die New Yorker Börse ihren Spitznamen *The Big Board* verdankt) oder den Händlern, könnte der eigentliche Gegenstand von Oppenheims Bildern tatsächlich nicht weiter entfernt sein – ihm geht es um den Papiermüll. Seine Ansichten des Handelsparketts nach Börsenschluss zeigen ein Meer aus Papier. Der Boden ist versunken unter überall verstreuten Blättern und langen, ausgerollten Papierstreifen, die Transversalen und verschlungene Linien bilden. Sie erinnern an die Straßen, die der Künstler in einigen Arrangements kreuz und quer durch das regelmäßige Raster des New Yorker Stadtplans laufen lässt (Abb. 1). Mit Larisa Dryansky gesprochen entsteht dabei ein »kartenfotografisches« Bild zwischen indexikalischen (realistischen) und codifizierten (abstrakten) Arten der Registrierung von Wirklichkeit.[21] In den Schwarzweiß-Aufnahmen erscheint das Papier als flüssig-weiße Substanz, das von den Wegen der Händler oder von den Kräften des Windes in Form gebracht worden ist. Im Reich der dunklen und starren Strukturen aus aufgereihten Apparaten und zwischen den architektonischen Elementen der Dachterrasse scheint sie sich in ephemere Skulpturen zu kristallisieren. Die Farbfotografien unterstreichen diesen Eindruck von Belebtheit. Sowohl im warmen, orangen Licht des Handelsraums als auch in der bläulichen Beleuchtung des Daches enthüllen Oppenheims Aufnahmen von schräg oben die lebendigen Texturen, Nuancen und Mengen der Zertifikate, Zahlentabellen, Kauf- und Verkaufsanweisungen, der Berichte mit Marktanalysen, der Ausschnitte aus Zeitungen und Magazinen, und schließlich der *ticker tapes* und langen Bänder aus Lochpapier, den Speichermedien der damals von der Börse verwendeten Fernschreiber (Abb. 4). Die Kontaktabzüge in Oppenheims Archiv beinhalten mehrere Aufnahmen von Bein- und Fußpartien, die in ›Schichten‹ aus Papier stecken, als ob es ein organisches Material wäre. Gewiss war es die Absicht des Künstlers, die Überbleibsel auf dem Handelsparkett wie ein plastisches Material zu behandeln. Die Börse beschreibt er als ein »architektonisches Gebilde«.[22] Er sei ein Künstler, der »im Material« arbeitet »wie in einem Klumpen aus Lehm«.[23]

Das Material der Börse ist jedoch keine träge Masse, die eines plastischen Künstlers bedarf, um Form anzunehmen: »Mich interessierte die Arbeit mit einer polarisierten Masse, einer zersprengten Form, einem elastischen Medium«, erklärt Oppenheim.[24] Für ihn schreiben sich die Spuren der in Hochgeschwindigkeit vollzogenen Transaktionen, die sich über den

(20) Ebenda, S. 71.
(21) Larisa Dryansky, Cartophotographies. De l'art conceptuel au Land Art, Paris 2017.
(22) Der Text ist enthalten in Removal Transplant—New York Stock Exchange (Abb. 1 and 2).
(23) Interview mit Willoughby Sharp in: Collins, New York Stock Exchange Transplant, wie Anm. 1.
(24) Ebenda.

ganzen Kontinent spannen, in die Mengen aus Papier und Zelluloid ein. Das ist, was sie zum Leben erweckt, wie auch Oppenheim in dem Text betont, der der Arbeit *Removal Transplant — New York Stock Exchange* beigefügt ist (Abb. 1 und 2):

> Am Ende des Tages bleiben seinen Überresten die Spuren von zwei auseinanderklaffenden Momenten eingeschrieben: die Zeitpunkte der Kauf und Verkaufsanweisungen. Obwohl die Papiere auf dem Boden verstreut sind, bleiben sie konzeptionell weiter gültig. Eine räumliche Transaktion ist implizit in ihrem Material enthalten; es interagiert mit einem Netzwerk, dessen Komponenten den Kontinent mit einem Raster umspannen. Um 14 Uhr ist der Fußboden der Verrechnungsstelle voll mit den Höhen und Tiefen der Aktiengeschäfte, voll von den Veränderungen, die eine einzige Aktie im Lauf von nur vier Stunden durchlaufen hat.

Unübersehbar sind hier sowohl Faszination als auch Unbehagen gegenüber der Verdichtung von Raum und Zeit, die die Finanztransaktionen verkörpern. Laut Pamela Lee, die für diese Haltung den Begriff der »Chronophobie« geprägt hat, ist das ein typisches Reaktionsmuster der Künstler der 1960er Jahre auf die zeitgenössischen Verheißungen der Technik.[25] Ausstellungen wie Kynaston McShines *Information* im MoMA oder Jack Burnhams *Software* im Jüdischen Museum – beide 1970 – propagierten die künstlerische Verwendung von »neuen Medien«, die eine kritische Auseinandersetzung mit der »Medienspezifizität« des Modernismus einleiten, wie Lee erklärte.[26] Damals wurde Konzeptkunst überwiegend als ein Prozess der »Entmaterialisierung von Kunst«[27] verstanden. Es ging um das physische Material der Kunst, wie etwa Farbe oder Ton, aber auch um weiterhin gepflegte Techniken und Konventionen. Konzeptkunst schien mit traditionellen künstlerischen Medien brechen zu wollen – und zwar, so McShine, zugunsten »der weitgestreuten Verbreitung von Informationen« durch das Fernsehen, über Satelliten, aber auch durch »die Post, Telegramme, Faxgeräte, etc.«.[28]

Obwohl Oppenheim grundsätzlich mit dieser Position sympathisierte, teilte er die gängige Annahme nicht, dass der *technological turn* zu einer ›Entmaterialisierung‹ der Kunst und dann zur Vorherrschaft von ortsungebundenen ›neuen Medien‹ führen würde. Die ›Daten‹, die er vom Handelsparkett ›extrahierte‹, bestanden aus plastischem Material, das konkrete formale Eigenschaften wie Gewicht (schwere Säcke mit einem Gesamtgewicht von vier Tonnen waren aufs Dach zu schaffen), Transparenz oder weiße Farbe besaß. Er porträtiert auch die Finanzindustrie nicht als unwirkliches Netzwerk immaterieller Transaktionen, sondern als eine hochspezifische und exakt situierte Infrastruktur.[29] Im ersten Text zu *Removal Transplant — New York Stock Exchange* heißt es (Abb. 1, erste Tafel):

(25) Pamela Lee, Chronophobia. On Time in the Art of the 1960s, Cambridge (MA) 2004.
(26) Ebenda, S. 69 ff.
(27) Lucy Lippard and John Chandler, The Dematerialization of Art, in: Art International, 12/2, Februar 1968, S. 31–36.
(28) Kat. Innenleben. Information, hg. von Kynaston L. McShine, New York (NY) 1970, S. 140.
(29) Hier erinnere ich an Saskia Sassens berühmte These in Cities in a World Economy [1994], 4. Aufl., Los Angeles 2012.

> Handelsparkett der New Yorker Börse. Wall Street 11. New York, im Bundesstaat New York. Januar 1969. Ein Raum von der Größe von 2/3 eines Football-Feldes. 18 Handelsstationen. 4700 Börsenticker in einem nationalen Netzwerk, das 850 Städte umfasst. 20 120 000 Aktienbesitzer von börsennotierten Unternehmen im Jahr 1965. 1200 Anleihen zum Handel verfügbar.

Oppenheim zufolge bestand sein Projekt darin, »die Realität der Börse als einen Ort wieder ins Gedächtnis zu rufen«.[30] Den Texten und Fotografien waren Stadtpläne beigeben, auf denen Oppenheim in dem ihm eigenen Stil markante Anstreichungen vorgenommen hatte. Ausgekreuzte Kreise, die ans Fadenkreuz einer Schrotflinte erinnern,[31] bestimmen exakt, wo sich der »Ort des Abtransports« und der »Ort der Verbringung« befinden. Die dritte Tafel enthält sogar einen Grundriss des Daches, der die Lage des Papiermülls noch spezifischer angibt.

Ticker lag und Bürokratiekrisen

Die Infrastruktur der Börse und die Papiermassen, die der Handel produzierte, waren damals tatsächlich eine viel debattierte Frage. Die Wall Street gab sich zwar den Anschein von »Großunternehmen und Hochfinanz«, aber als »Nervensystem des amerikanischen Kapitalismus« war der Aktienmarkt der 1960er Jahre laut Wyatt Wells »in Wahrheit ein komplexes Netzwerk aus Firmen und Handelsplätzen, das von der Bundesregierung scharf reguliert wurde« und im Vergleich zu anderen Sektoren der Wirtschaft »an zahlreichen angestaubten, wenn nicht gänzlich überkommenen, Praktiken festhielt.«[32] Die 4700 Börsenticker, die Oppenheim anführt, waren unter diesen Umständen die wichtigsten Kommunikationskanäle von Handelspreisen in ganz Amerika. Der Börsenfernschreiber, der auf dem Fernschreiber basierte, wurde seit 1867 verwendet. Während der Handelsphasen wurden Informationen über die neusten Entwicklungen der Aktienkurse börsennotierter Unternehmen per Kabel an lokale Börsenplätze verschickt. Dort wurden sie – unter Verwendung von Börsenkürzeln wie GM für General Motors oder T für American Telephone & Telegraph – auf dünne Papierstreifen gedruckt, die man *ticker tape* nannte. (Den Namen erhielten sie, weil ihre Beschriftung von einem eigentümlich tickenden Geräusch begleitet wurde). *Ticker tape* konnte auch auf Zelluloseacetat gedruckt werden. Das erlaubte eine Projektion der Kurse auf Großleinwände. Einige Unternehmen besaßen zudem elektronische Rechenmaschinen, die das *ticker tape* auf Magnetstreifen konvertierten. Das ermöglichte den Brokern, Preis und Handelsvolumen eines Titels durch die Börsenticker-Taste auf einer Tastatur abzurufen.[33] Andere Börsenplätze verließen sich weiterhin auf die althergebrachten Kreidetafeln, um die *ticker tapes* des jeweiligen Tages darzustellen, wie in der besprochenen Fotoreportage des *Life Magazines*.

(30) Interview mit Willoughby Sharp in: Collins, New York Stock Exchange Transplant, wie Anm. 1.

(31) Stephen Bann, The Map as Index of the Real. Land Art and the Authentication of Travel, in: Imago Mundi 46, 1994, S. 15. Vgl. auch Dryansky, Cartophotographies, wie Anm. 21, S. 283.

(32) Wells, Certificates and Computers, wie Anm. 5, S. 196.

(33) Vgl. Terry Robards, Stock Tapes Go From Ticker to Quicker, in: The New York Times, 11. 02. 1968, S. 1, 9.

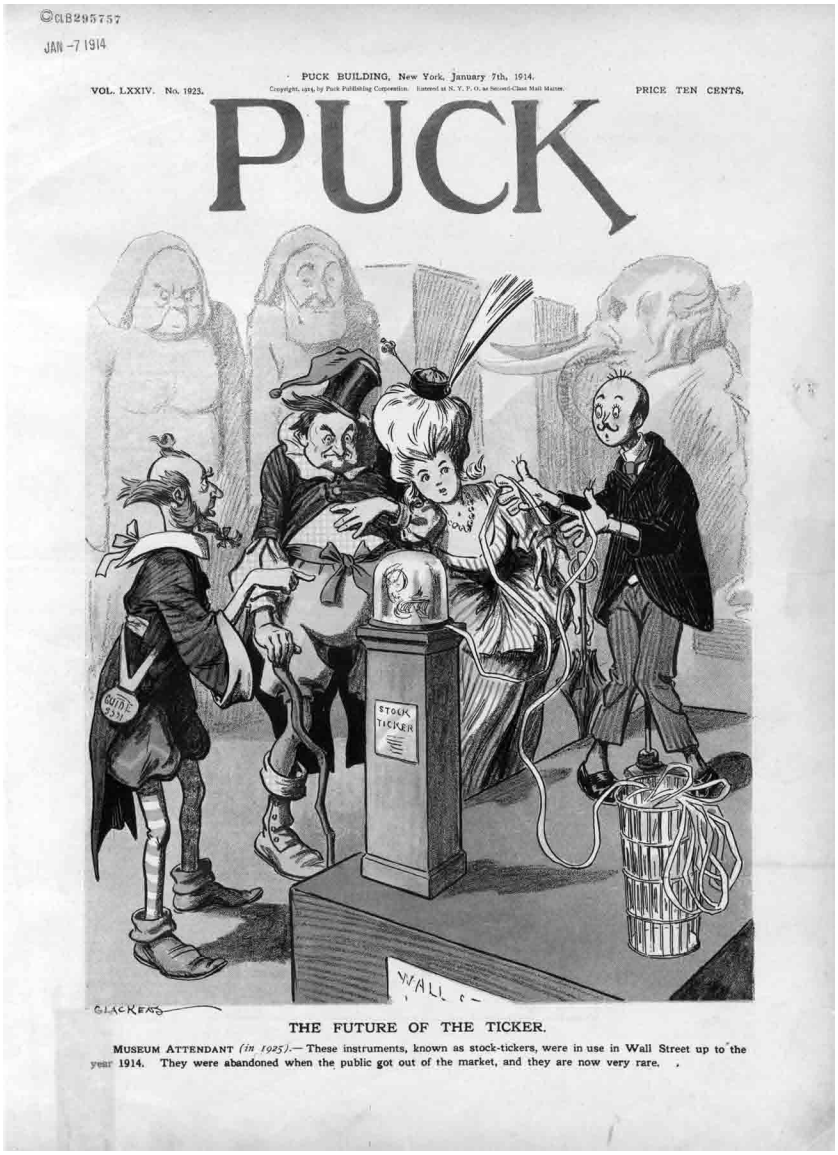

Abb. 5: Louis M. Glackens, »The Future of the Ticker«, Titelillustration Puck, Band LXXIV, Nummer 1923, 07.01.1914, Fotomechanischer Druck: Offset, Farbe, Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington, D.C.

Seit dem 19. Jahrhundert war der Ticker eines der prominentesten Merkmale der New Yorker Börse. Das blieb keineswegs auf die populären Konfettiparaden beschränkt. Der Ticker und seine Symbole waren zur klassischen Ikonografie der gesamten amerikanischen Geschäfts- und Finanzwelt aufgestiegen. So trägt ein Werbefilm von 1957, der die Geschichte und die pittoresken Sitten der Börse illustriert, den nicht untypischen Titel *Behind the Ticker Tape*.[34] Das *ticker tape* war allgegenwärtig. Beispielsweise imaginierte ein witziger Cartoon von 1914 eine unwahrscheinliche Zukunft, wo der Börsenticker zum Museumsstück für amüsierte Besucher geworden war:

(34) Behind the Ticker Tape, Regie: Jack Daniels, Schwarz-weiß-Film, Ton, 10"39, Universal-International Picture, Periscope Film LLC Archive.

»Diese Instrumente, auch als Börsenticker bezeichnet, wurden bis zum Jahr 1914 an der Wall Street verwendet. Als sich die Öffentlichkeit vom Aktienmarkt abwandte, wurden sie unnötig. Heute sind sie zu einer echten Rarität geworden«, erklärt dort ein Museumsführer (Abb. 5). Der Ticker war also so intim mit der Börse verknüpft, dass man sich ihr Ende ohne das gleichzeitige Ende des Börsentickers schlechterdings nicht vorstellen konnte.

Im Jahr 1969 war seine Ablösung allerdings längst im Gange. Obwohl das *ticker tape* für die Aufzeichnung und Weitergabe von Finanzdaten in Echtzeit stand, registrierte es in Wahrheit eine strukturelle Zeitdifferenz. Dieser *›ticker lag‹* war Gegenstand endloser Klagen. In Krisenzeiten, wenn signifikante Aktienvolumen gehandelt wurden, spitzte sich die Situation zu. Am Montag, den 28. Mai 1961, dem Tag des *Flash Crashes*, waren die Ticker ungefähr zweieinhalb Stunden im Verzug – so viel wie zuletzt am 29. Oktober 1929. Erst weit nach Börsenschluss gaben sie die letzten Zahlen aus.[35] »Dieser *ticker lag*«, berichtete eine Tagezeitung, »sorgte im Trubel dieses historischen Tages für große Verwirrung an der Wall Street« und erzeugte »scharfe Kritik, dass der automatisierte Börsenhandel nicht schnell genug vonstattenging«.[36] Die Broker waren gezwungen, den Ticker zu ignorieren und auf einen Telefonservice zurückgreifen, der aktuellere Börsendaten vom Handelsparkett lieferte. Der *ticker lag* kam durch technische und organisatorische Probleme auf Sender- und Empfängerseite zustande. Zunächst war es schlicht zeitaufwendig, Transaktionen per Ticker mitzuteilen: Verkaufsbescheinigungen mussten durch pneumatische Röhrensysteme zu den Fernschreiberäumen der Börse geschickt werden, wo Handelszeit und Informationen auf Lochstreifenkarten notiert wurden, die dann wiederum die Ticker aktivierten. Zweitens musste die Schreibgeschwindigkeit des Tickers ständig nach oben korrigiert werden. Nachdem die Börsenticker mit einer Schreibgeschwindigkeit von 500 Zeichen pro Minute die Handelsvolumen der Krise von 1962 nicht mehr bewältigen konnten, wurden sie durch Hochgeschwindigkeitsmaschinen ersetzt, die bis zu 900 Zeichen pro Minute erreichten, was sich aber in kürzester Zeit als ebenso unzureichend herausstellte.[37]

Ein weniger offensichtliches, aber nicht weniger gewichtiges Problem war der große bürokratische Aufwand für die Abrechnungsstellen der Börsen, wo die Transaktionen angewiesen und dokumentiert wurden. Wells beschreibt dieses »antiquierte System zur Übertragung von Inhaberschaft«, wie es zumindest in Teilen der Branche bis 1969/70 in Gebrauch war, folgendermaßen:

> Der ganze Vorgang basierte auf Aktienzertifikaten: zuerst musste der Verkäufer dem Käufer das passende Zertifikat unterschrieben und notariell beglaubigt übersenden. Der Käufer hatte dieses Dokument daraufhin an die Übertragungsstelle des Ausgebers der Aktie, in der Regel eine Großbank, zu übersenden. Sie verzeichnete pro forma den Wechsel der Inhaberschaft für die Zahlung von Dividenden und Ähnlichem und stellte sodann ein neues Zertifikat auf den Namen des Käufers aus. Selten

(35) John H. Allan, Big Board Installs New High-Speed Ticker, in: The New York Times, 24. 10. 1963, S. 45, 49.
(36) Clyde H. Farnsworth, Big Board Planning »Complete« Automation, in: The New York Times, 05. 10. 1962, S. 47.
(37) Vartianig G. Vartan, Exchanges Trying to Catch Up As Two Stock Tapes Run Late, in: The New York Times, 03. 08. 1967, S. 43, 51.

> umfassten Zertifikate mehr als 100 Aktienanteile. Ein Investor, der 500 Aktienanteile kauft, erhielt gewöhnlich fünf Zertifikate über je 100 Anteile. Folglich zirkulierten an der Wall Street wahre Papierberge. Eine Studie schätzte, dass allein im Jahr 1968 die an der New Yorker Börse gelisteten Firmen über 100 Millionen neue Zertifikate ausstellen mussten.[38]

Damit der Aktienhandel zustande kam, mussten ›Laufburschen‹ angeheuert werden, die Tonnen an physischem Papier hin und her schafften – tagtäglich wiederholte sich also ein Ortswechsel von Dokumenten, von dem Oppenheims *Removal Transplant* gar nicht so weit entfernt war. »Die Broker mussten nicht nur das Papier verarbeiten«, betont Wells, »sie mussten auch die Übersicht darüber behalten. Unternehmen operierten mit zwei verschiedenen Büchern: eines war für Bargeld und eines für Sicherheiten«.[39] Buchführung war eine mühselige Angelegenheit. Heerscharen von Buchhaltern waren nach Handelsschluss bis tief in die Nacht (und oft per Hand) mit der Notation von Zahlen beschäftigt.

Gegen Ende der 1960er Jahre, die eine nie vorher dagewesene Zunahme der Handelsvolumina verzeichneten, waren die Verzögerungen und Fehler, die durch solche Praktiken entstanden, nicht länger tragbar. Die Umstellung auf Computersysteme erschien schlussendlich als der einzige Weg, um den *ticker lag* signifikant zu reduzieren und die ›Bürokratiekrisen‹ zu bewältigen, die im Winter 1968/69 ihren Höhepunkt erreichten, parallel zu Oppenheims Performance *Removal Transplant — New York Stock Exchange*.[40] Bereits früher in den 1960er Jahren hatte die NYSE einen ersten Plan zur Automatisation lanciert, dessen Maßnahmen auch den Kauf mehrerer I.B.M.-Computer für das Handelsparkett beinhalteten. Diese Computer waren mit optischen Sensoren ausgestattet, die Belegscheine von Käufen ebenso wie Brief- und Geldkurse in Hochgeschwindigkeit verarbeiten konnten.[41] Außerdem hatte die NYSE begonnen, eine Umstellung auf elektronische Drucksysteme zu erwägen, die das altbewährte *ticker tape* ersetzen sollten.[42] Automatisierung bedeutete allerdings eine große Investition, vor der hunderte Firmen, die an der Börse buchstäblich Handelsplätze ›besaßen‹, zurückschreckten. Die Reduktion von Papiervolumen und -zirkulation zugunsten einer Erhöhung von Tempo und Effizienz des Handels war mehr als nur ein technisches Problem: denn es bedeutete eine bedeutende Erschütterung der Vergütungs- und Arbeitsstrukturen der Finanzindustrie:

> Obwohl einige Firmen bereits Computersysteme installiert hatten, um ihre Geschäfte zu managen, verließen sich die meisten nach wie vor auf eine Legion nicht besonders gut bezahlter Buchhalter. Computer waren teuer – Großcomputer konnten pro Stück eine Million Dollar kosten – und in der Vergangenheit hatte das Maklerwesen immer entweder Hochs oder Tiefs erlebt. […] Wenn das Geschäft litt, konnte eine Firma jederzeit Angestellte entlassen. Bei Computern war das keine Option mehr; denn die Unternehmen mussten sie entweder auf der Stelle bezahlen oder langfristige Leasing-Verträge eingehen. […] Größtenteils reagierte die

(38) Wells, Certificates and Computers, wie Anm. 5, S. 201.
(39) Ebenda.
(40) Ebenda, S. 213.
(41) Farnsworth, Big Board Planning »Complete« Automation, wie Anm. 36, S. 49.
(42) Vartan, Exchanges Trying to Catch Up, wie Anm. 37, S. 43, 51.

> Branche auf dieses Problem mit Aushilfskräften. Von 1967 bis zum Frühjahr 1968 wurden gut 6000 neue Buchhalter eingestellt, was einem Anstieg von 27 Prozent entspricht. Im Sommer 1967 schlossen die Börse und der NASD [*National Association of Securities Dealers*, CS] neun Tage lang je 90 Minuten früher, damit die Abrechnungsstellen mit der Schreibarbeit hinterherkamen. Im Frühjahr 1968 wiederholte sich dieses Experiment, diesmal für eine Dauer von sechs Wochen.[43]

Erst in den Jahren 1969/70 wurden die notwendigen Investitionen getätigt, allerdings zum Schaden der kleineren Unternehmen, die durch Fusionen und Geschäftsauflösungen verschwanden. Die neue Geschäftsstruktur der Branche erlaubte erst ab einer gewissen Größe signifikante Einsparungen und zog deshalb Konzentration nach sich. Mit dem Wechsel zu Computern hielten nicht nur neue Apparate in den Handelsräumen Einzug; sie führten auch zu anderen Arbeitsabläufen, anderen Zeitstrukturen, anderen Angestellten und anderen Abfällen auf dem Handelsparkett.

Resümee: das Medium der Finanz

Oppenheim hielt diesen Moment des Übergangs an der New Yorker Börse fest. Seine Darstellung von Papier und *ticker tape* lässt indes keine besondere Nostalgie erkennen, obwohl sich ihr Ende klar abzeichnete. Das Material an und für sich interessierte ihn nicht mehr als das Phantasma der Entmaterialisierung. Auch geht es ihm weniger um Tempo als um Verzögerungen: um das Nachhängen des Tickers (*ticker lag*), die Bürokratiekrisen, die Diskrepanzen, die das Medium hervorrief und strukturell bedingte. Als Antwort auf Marcel Duchamps ›Verzögerung im Glas‹ (so der Spitzname für das berühmte *Große Glas*) ersann Oppenheim, so scheint es, die ›Verzögerung im Papier‹. Im Zentrum von *Removal Transplant — New York Stock Exchange* steht die Produktion von räumlichen und zeitlichen Unterschieden: zwischen Abholung (am Dienstag) und Verteilung (am Sonntag), zwischen dem »Ort des Abtransports« (*downtown*, im Süden Manhattans) und dem »Ort der Verbringung« (*midtown*, weiter im Norden) und schließlich zwischen Boden und Dach (sechzehn Stockwerke höher). Oppenheim beschreibt den Effekt dieser Differenzen in der Sprache der Physik, wenn er den Begriff der ›potenziellen Energie‹ verwendet: die in einem Objekt gespeicherte Energie ist relativ zu anderen Objekten in einem Kraftfeld – beispielsweise einem Gravitations- oder einem elektrischen Feld – und bedingt die Zeitverzögerung potenzieller Bewegungen in der Zukunft. Die »polarisierte Masse« der Börse nennt Oppenheim dann auch einen »an die Schwerkraft gebundenen Ort von Massen«.[44]

Damit schlägt der Künstler vor, dass die Differenzen hoch/tief und nah/fern – also jene Differenzen in Raum und Zeit, die ›potenzielle Energie‹ erzeugen – als das wahre Medium der Finanz verstanden werden sollten: denn sie sind gleichermaßen das, was die Händler zu eliminieren suchen und das, was ihr Geschäft überhaupt erst erzeugt. Während das *ticker tape* verschwinden konnte, musste der Ticker immer nachhängen. Schon damals lag

(43) Wells, Certificates and Computers, wie Anm. 5, S. 201 f., 208.
(44) Interview mit Willoughby Sharp in Collins, New York Stock Exchange Transplant, wie Anm. 1.

ja auf der Hand, was erst jüngste Studien bewiesen haben:[45] Die Beschleunigung der Operationen (durch technische und organisatorische Innovationen) ließ das Handelsvolumen anschwellen und reproduzierte damit den Konkurrenzkampf um Reduktion und geschickte Ausnutzung von Differenzen. Von den spärlich automatisierten Transaktionen der 1960er Jahre bis zum jetzigen Hochfrequenz-Handel lebt die Finanzindustrie von der ›potenziellen Energie‹ physischer Differenzen: Heute gewinnt sie Sekundenbruchteile durch kürzere Kabelverbindungen oder bessere Infrastruktur.[46] Selbst wenn die Materialien sich ändern, verschwinden Bräuche wie die Konfettiparaden nicht:

> Seit dem Aufstieg des elektronischen Tickers und dem Ende des *ticker tapes* besteht der Konfettiregen aus Computerlochkarten, geschredderten Papierstreifen, Rollen von Toilettenpapier und anderen Dingen, die zur Hand sind.[47]

Sophie Cras lehrt an der Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Übersetzt von Sebastian Klinger.

(45) Ekkehart Boehmer/Robert Jennings/Li Wei, Public Disclosure and Private Decisions. Equity Market Execution Quality and Order Routing, in: Review of Financial Studies 20, 2007, S. 315–358.

(46) Paul Krugman, Three Expensive Milliseconds, in: The New York Times, 14. 04. 2014, S. A23.

(47) Buck (Hg.), The New York Stock Exchange, wie Anm. 15, S. 141.