

Kessler's Material ist der öffentliche Raum. Dann interessiert er sich nicht nur für Handlungs- und Bedeutungsstrukturen, sondern auch für Linien, Punkte, Kreise, Quadrate, Buchstaben, Öffnungen und Wölbungen. Diese Formen sind im öffentlichen Raum mit bestimmten Funktionen versehen. Insofern gehen Form und Inhalt in Kessler's Interventionen ein komplexes Bündnis ein.

„SPANNUNGSLINIEN“ UND „BRENNPUNKTE“

Wenn man ein in Wien lebender Künstler ist und sich der Aktionskunst widmet, trägt man ein schweres Erbe. Kessler's Genres sind immer wieder im weitesten Sinne Aktionen. Dennoch könnte die Distanz zum Wiener Aktionismus nicht größer sein. Orgiastische Tabubrüche sind ihm ebenso fremd wie die Geste der Befreiung einer vorgeblich unterdrückten Triebstruktur oder mythisch-authentischen Lebensform. Statt auf Entgrenzung und Provokation des bürgerlichen Geschmacks setzt Kessler darauf, Widersprüche in die bürgerliche Ordnung hineinzutragen. Diese Widersprüche sind konzeptueller Natur, und sie lassen sich durch reduzierte und scheinbar unsichtbare Eingriffe eröffnen.

Während Kessler jedoch immanent operiert und kein libertinistisches Außen mobilisiert, setzt er eine neue Figur ästhetischer Subversion frei. Sie rekonstruiert den öffentlichen Raum in seiner von unsichtbaren Konflikten bestimmten Form, Konflikte, die jenseits des kanonischen Verständnisses von Politik und jenseits der Antithese von Repression und Belagerung liegen. In diesem Sinne nimmt Kessler kleine Einschreibungen vor, explizit grafisch und formal in seiner Arbeit *AkademieKabel* (2004), die letztlich in

Kessler's material is public space. Here he is not just interested in structures of action and meaning, but also in lines, points, circles, squares, lines, openings, and bulges. These forms are assigned certain functions in public space. In this respect, form and content enter into a complex alliance in Kessler's interventions.

“CHARGED LINES” AND “FOCAL POINTS”

If you are an artist living in Vienna, devoting yourself to action art, you are burdened with a difficult legacy. Again and again, Kessler's genres come upon him in the broadest sense. All the same, the distance to Vienna Actionism could not be greater. The orgiastic breaking of taboos is just as alien to him as the gesture of liberating a supposedly repressed drive structure or a mythically authentic lifestyle. Instead of transgressing and provoking bourgeois taste, Kessler relies on introducing contradictions into the bourgeois order. These contradictions are conceptual in nature, and they can be opened through minimal and apparently invisible interventions.

But while Kessler operates immanently without mobilizing a libretto outside, he releases a new figure of aesthetic subversion. He reconstructs public space as determined in its form by invisible conflicts, conflicts beyond the canonical understanding of politics and beyond the antithesis of repression and liberation.

*In this sense Kessler undertakes small inscriptions, explicitly graphic and formal in his work *AkademieKabel* (2004), which in its final version consists of an orange line drawn over a kilometer in real space. It touches on several points in public space, affixing itself to ex-*



Diplom/Akademiekabel. 2004
 Intervention (unannounced)/Wien
 Video 12:28 Min. • Kamera: Jan Machacek. Otmar Lechner.
 Fotos: Otmar Lechner. Leopold Kessler. Pamela Scharrer
 Zwischen dem Atelier in der Akademie und der Wohnung
 des Künstlers wird ein Stromkabel von 1200 Meter Länge
 installiert. Anlässlich des Diploms wurde das Kabel wieder
 abgebaut und aufgerollt.

*Opom Akademiekabel. 2004
 Intervention (unannounced)/Vienna
 Video 12:28 min., camera: Jan Machacek. Otmar Lechner.
 photos: Otmar Lechner. Leopold Kessler. Pamela Scharrer
 A 1200 meter long electricity cable is installed between
 the Akademie der Künste and the artist's apartment. When
 the diploma was awarded, the cable was dismantled and
 rolled up again.*

einer orangefarbene Linie besteht, die über
 einen Kilometer in den Realraum gezeichnet
 wird. Sie setzt an verschiedenen Punkten im
 öffentlichen Raum an, setzt sich an bestehenden
 Markierungen und Spannungslinien fest und
 zieht sich auf diese Weise durch einen als Bild
 interpretierten Alltagsraum. Die grafische Struktur
 dieser Arbeit ist Programm. Kessler ist an der
 Linie und den von ihr ausgehenden Spannungen,
 am Widerstreit zweier Pole interessiert.

In *Akademiekabel* ist der Begriff der Span-
 nungslinie mehr als nur eine Metapher. Die
 orangefarbene Linie, die Kessler auf die Ober-
 fläche der Wiener Leopoldstadt aufträgt, ist ein
 kilometerlanges Stromkabel, das Kessler eigens
 hat anfertigen lassen und auf dem in regelmäßigen
 Abständen sein Name aufgedruckt ist.

marks and charged lines, and thus is carried
 through an everyday space interpreted as picture.
 The aspects of drawing are fundamental to the
 work. Kessler is interested in the line and the
 tensions that originate from it, the conflict of two
 poles.

In *Akademiekabel*, the term "charged line"
 is more than just a metaphor. The orange line
 that Kessler applies to the surface of Vienna's
 Leopoldstadt is an electricity cable that he
 had especially made and on which his name
 is printed at regular intervals. Thus the existing
 charged lines that it overwrites and to which it
 attaches itself are nothing else but power poles
 and transmission lines. The line, as straight as
 possible, leads from one point to another, and it
 is also a narrative line. It leads from the Aka-
 demie der Künste to Kessler's private apartment.

The work presents him with a gift, providing
 part of his electricity for a limited period of time.
 Not just as a line among lines, a cable that
 attaches itself to other cable, Kessler's Aka-
 demiekabel is a parasite. Kessler's action is a pro-
 minently exposed theft of public property insofar
 as he taps off electricity in the most complicated
 and roundabout way conceivable, completely
 accessible to everybody.

Now this form of privatizing public property,
 this dismantling of a public art institution is of
 course a special case. But with his interven-
 tion Kessler is also playing upon the neoliberal
 zeitgeist, playing along with it, playing out its
 intellectual consequences – up to a point where
 he gets a little uncertain of himself.

For the liberal critique of the state is at the
 core anstocratic. It advocates the dismantling
 and privatization of public institutions only if done
 so by specific, rational, and solvent citizens,
 whose management qualities supposedly deserve
 our trust. Liberalism would have no objections
 to a privatized art academy. Basically, private
 universities are gaining ground everywhere.
 But in the individualist critique of the state, it all
 depends on who is doing the critique, and when

Entsprechend sind die bestehenden Spannungslinien, die es überschreibt und an denen es sich festsetzt, nichts anderes als Strommasten und Überlandleitungen. Die möglichst gerade Linie führt von einem Punkt zu einem anderen und ist auch ein Erzählfaden. Sie führt von der Akademie der bildenden Künste in Kesslers Privatwohnung.

Dabei macht ihm die Arbeit ein Geschenk und sichert partiell und vorübergehend seine Energieversorgung. Nicht nur als Linie unter Linien, als Kabel, das sich an Kabeln anhaftet, ist Kesslers *Akademiekabel* ein Parasit. Kesslers Aktion ist ein exponierter Diebstahl öffentlichen Eigentums, insofern er auf denkbar aufwändige und umständliche Weise Strom abzapft und das jedem sichtbar vor Augen führt.

Nun ist diese Form der Privatisierung öffentlichen Eigentums, diese Demontage einer öffentlichen Kunstinstitution zwar ein Sonderfall. Dennoch trifft Kessler mit seiner Intervention auch den neoliberalen Zeitgeist. Er spielt ihn mit, und er spielt ihn gedanklich durch – bis zu dem Punkt, an dem er sich selbst nicht mehr ganz geheuer ist.

Denn im Kern ist die liberalistische Staatskritik aristokratisch. Sie befürwortet die Demontage und Privatisierung öffentlicher Einrichtungen nur insoweit, als sie von ganz bestimmten, von vernünftigen und solventen Staatsbürgerinnen vollzogen wird, deren Managementqualitäten unser Vertrauen verdienen. Gegen eine privatisierte Kunstakademie hätte sie ja nichts einzuwenden. Grundsätzlich machen Privatuniversitäten derzeit Schule. Aber es kommt bei der individualistischen Staatskritik ganz darauf an, wer sie *ausspricht*, und es geht bei der Enteignung öffentlichen Eigentums ausdrücklich darum, wer es sich *aneignet*. Kesslers kleinkrimineller Stromklau hat diese aristokratische Nuance ganz bewusst missverstanden.

Doch ebenso wenig wie in der wirklichen Welt beschränken sich Kesslers privatisierende Eingriffe auf Kunstinstitutionen. Die halblegale



Diplom/Akademiekabel, 2004

Privatnutzung öffentlicher Infrastruktur ist setn wiederkehrendes Thema.

Interessant ist dabei, wie Kesslers Eingriffe damit zugleich ästhetische Schlagwörter im öffentlichen Raum platzieren. Zur *Spannungslinie* gesellt sich in der Videoarbeit *Import*, einer Serie aus sechs Videosequenzen, nun der *Brennpunkt*.

Diesmal ist es je eine Zigaretenschachtel, die mit den Österreichischen Bundesbahnen von Budapest nach Wien transportiert wird. Sie zoomt sich selbst mit der Einfahrt des Zuges in den Bahnhof an die Kamera heran. Zunächst nur ein Fleck auf der Oberfläche des Zuges, wird sie am Ende zu einem dreidimensionalen Gebrauchsgegenstand – eine Magritte'sche Metamorphose, die Kessler durch das jeweilige Anzünden einer Zigarette untermalt. Die Idee des Brennpunktes erfährt dadurch noch einmal eine Aktualisierung.

Auf ihrem Transportweg konkretisieren die Zigaretenschachteln die Idee eines blinden Passagiers, eines unverhältnismäßig kleinen, unmerklichen Parasiten, der heimlich die territorialen und Zollgrenzen unterläuft. Damit eröffnen die Zigaretenschachteln, an der Ostgrenze Österreichs, ein weites Assoziationsfeld, in dem außer Schmuggelbanden auch Agenten des Kalten Krieges wirksam sind. Die Zigarette erscheint als ihr zentrales Attribut, *parspro toto* eines riskanten Lebensstils.

Dass dieses Attribut heute durch die Kahlfornisierung des Körpers ins Abseits gerät, unterstreicht nur den streitbaren Unterstrom, den Kesslers Arbeit besitzt. Zigaretten sind idiosynkratische Scheidelinien des Politischen, indem sie allerorts Raucherinnen von Nichtraucherinnen trennen.

GUCKLÖCHER INS ABENTEUERLAND

Auch in der für die Wiener Secessiön konzipierten Arbeit setzt Kessler zugleich grafische und Skulpturale Markierungen in den Straßenraum, die sich als Brennpunkte verstehen lassen. In

public property gets dtappropriated, the main point is who is doing the appropriation. Kessler's petty-cr'minal electn'city theft velj' consciously misunderstands this aristocratic nuance.

But just as in the real world, Kessler's privatizing interventions are not limited to art institutions. The semi-tegal private use of public infrastructure is a recurrent theme for him. Particularly interesting here is how Kessler's Interventions stmultaneously position aesthetic s/ogans into the public space. Spannungslinie ts joined, in the v1deo Import (a sen'es of six video sequences) by the focal point (Brennpunkt).

It is time, it is a cigarette box that is transported on Austrian rail from Budapest to Vienna. It zooms itself to the camera as the train pulls into the station. At first only a spot on the train's surface, it becomes at the end a commodity – a Magrittean metamorphosis that Kessler underscores by lighting a cigarette. The idea of the focal point is thus yet again renewed.

En route, the cigarette boxes concretize the ideal of a stowaway, a disproportionately small, hardly noticeable parasite that secretly subverts territorial and customs borders. In doing so, the cigarette packs at Austria's eastern border open up a wide field of association, where not only smuggling gangs, but also agents of the Cold War are to be found. The cigarette appears as their central attribute, parspro toto of a risky lifestyle.

The fact that this attribute, due to the Californianization of the body, is getting offside only underlines the argumentative undercurrent of Kessler's work. Cigarettes are idiosyncratic separation lines of the political because everywhere they separate smokers from nonsmokers.

PEEPHOLES INTO ADVENTURE LAND

In the work developed for the Vienna Secession, Kessler positions simultaneously graphic and sculptural marks into the street space that can be understood as focal points. In Perforation

Perforation Kai. 10mm (2007) ist es der Kreis, genau genommen: das Loch, um das es ihm zu tun ist.

Mit einer Zange, die einen Metallhorn mithilfe von Hebelkraft durch das Blech treibt, versieht Kessler Verkehrsschilder mit Perforationen, die aufgrund der speziellen Beißtechnik, zugleich auch von Wölbungen und Lackabschabungen umgeben sind. Auf den Verkehrszeichen sind diese zusätzlichen Zeichen Parasiten; es sind Zeichen auf Zeichen, die den normalisierten Sinn der Verkehrszeichen unterminieren. Sie heften sich als Zeichen einer Unordnung auf die Zeichen der Ordnung.

Die Zange, die dafür eigens konstruiert ist, ist etwa 180 Zentimeter lang und insofern eher unhandlich. Aufgrund ihrer Ausmaße erscheint sie jedoch auch als ein ziviles und ungefährliches Werkzeug. Dies erst recht in Kesslers Händen, der während dieser Aktion eine reflektierende Straßensicherheitsweste trägt und somit wie ein offizieller Straßenverkehrsarbeiter wirkt. Der Vorgang scheint offiziell beglaubigt zu sein, irritierend vor allem, weil er nicht weiter als bedrohlich wahrgenommen wird und keine unmittelbare Reaktion hervorruft. Immerhin geht es um Beschädigung öffentlichen Eigentums.

Die Löcher, die Kessler mit der Zange in die Schilder stanzt, sind gestreut, als wären sie zufällig. Dadurch wie durch ihre Form suggerieren sie den Durchschlag von Projektilen. Im Stile kriminalistischer Spurensicherung bzw. (in filmischem Dispositiv) im Stile der Hitchcock'schen Suspense auf Fotos herangezogen. Die Löcher werden fokussiert und aus dem Gesamtzusammenhang herausgehoben. Diese Bildsprache suggeriert einen kriminellen Hintergrund. Plötzlich haben wir es nicht mehr mit einfachen Löchern, sondern mit Einschusslöchern zu tun. Mitten im öffentlichen Raum deuten sie Schusswechsel und Blindgänger an: die Aura der Großstadt, das Szenario von Schießereien auf offener Straße.

Dieses Szenario des Durchlöcherens lässt sich in



Perforation Kai. 10 mm, 2007

Kai. 10 mm (2007) it is the circle, or more precisely the hole, that interests him.

With a pincer that drives a metal thorn through sheet metal, Kessler applies perforations to street signs; due to the special technique of the pincer, these holes are surrounded with bulges and paint abrasions. On the traffic signs, these supplementary signs are parasites; they are signs on signs that undermine the normative meaning of the traffic signs. They attach themselves as signs of disorder onto the signs of order.

The pincer, especially constructed for this purpose, measures about 180 cm in length and is therefore not very handy to use. Because of its measurements, it looks like a rather civil and innocuous tool. Especially so in Kessler's hands, since during his actions he wears a reflective street safety vest, thus looking like an official from the traffic department. So the action appears officially sanctioned, which is confusing insofar as it is not perceived as threatening and does not cause an immediate reaction. After all, it is damaging public property.

The holes that Kessler punches into the signs are distributed to look arbitrary. Because of this and due to their shape, they give the impression of bullet holes. Like securing evidence or more (in the filmic apparatus) in the style of Hitchcockian suspense, they are photographed in

ersch edene Geschichten auflösen. In seinem
 effizienAufzug, im Kostüm des Straßenarbeiters,
 konnte sich Kessler etw;3 als verlängerter Arm
 des Fremdenverkehrsamts verstehen lassen.

Detouristische Strategie operiert auf
 zViel Ebenen, denn Kessler überblendet den
 städtischen Raum mit provinziellen Elementen.
 Das Phänomen zertöchterter Straßenschilder,
 die als Zielscheiben verwendet werden, ist in
 der Provinz vielleicht nicht gang und gäbe,
 jedoch auch kein Ausnahmefall. Entsprechend
 sind die Einschusslöcher, die Kessler simuliert,
 Bestandteilländlicher Straßenszenarien. So ge-
 sehen beginnt das Abenteuerland, aus Wiener
 Perspektive, wenn nicht in den amerikanischen
 Großstädten, in den Bundesländern.

Das Gangsterteben der knallharten "real
 world", South Central Los Angeles oder die
 Bronx, verschafft den Stadtlandschaften den
 trockenen Reiz des "Realen", den Charme von
 kruder Gewalt und Todesangst – beneidenswert
 abenteuerlich und authentisch. Kesslers Löcher
 sind buchstäblich Löcher in der symbolischen
 Ordnung, die an die kreierliche Ästhetik des
 Kampfes ums Dasein erinnern, wie sie in zahllo-
 sen Actionfilmen inszeniert wurde.

Inhaltlich betrachtet operiert Kessler mit der
 Zange somit nach dem Motto: "Unsere Stadt
 soll schöner werden." Er lässt sie als rau wie die
 Bronx erscheinen und führt sie damit trotzdem
 näher ans Landleben heran.

Formal betrachtet kontrastiert Kessler mit
 seinem vergleichsweise harmlosen Auftritt und
 den suggerierten martialischen Bedeutungen
 zwei Grundaspekte von Bedeutung überhaupt.
 Der performative Gehalt (die Aktion) und die
 suggerierte Semantik, cJen dieser als Spur hinter-
 lässt, treten auseinander. Diese absurde Konfron-
 tation von Semantik und Performanz zählt zu den
 Grundstrukturen des Kessler'schen Verfahrens.



Depot, 2005 | S8fe0epoSJI, 2005

*close-up. The holes are focused and taken from
 their context. This visual language suggests a
 criminal background. Suddenly we are no longer
 dealing with simple holes, but with bullet holes.
 Right in public space, they point to exchanges
 of gunfire and duds: the aura of the big cities,
 the scenario of shootings in broad daylight on
 the open street.*

*This scenario of perforation can be dissolved
 into several stories. With his official get-up,
 costumed as a traffic department worker, Kessler
 could be understood, say, as an extension of
 the Tourist Board.*

*This tourism-strategy operates on two
 levels, because Kessler superimposes the pro-
 vincial onto urban space. The phenomenon of
 perforated street signs used as shooting targets
 is perhaps not an everyday occurrence in the
 provinces, but it is not a rare exception either.
 Thus the bullet holes simulated by Kessler are a
 part of rural street scenarios. Seen this way,
 the land of adventure, from a Viennese
 perspective, starts not just in large American
 cities, but in Austria's federal states.*

*The gangster life in the brutal "real world,"
 South Central Los Angeles or the Bronx, lends
 the dry appeal of the "real" to the cityscapes,
 the charm of crude violence and mortal tear –
 enviably adventurous and authentic. Seen this*



REBELLION AUS LIEBE ZUM BUCHSTABEN

Dieselbe Struktur des performativen Widerstands und dieselbe skulpturale Idee des Kreises und des Lochs werden in einer anderen Aktion, die er *Depot* (2005) nennt, noch einmal wirksam.

Mit akribischer Sorgfalt hat er sich einen Tresor mitten im öffentlichen Raum geschaffen. Er hat den Buchstaben „O“ aus dem Schild einer Wiener Polizeiwache so exakt ausgeschnitten, dass er sich herausnehmen und wieder einsetzen lässt. Formal betrachtet geht es um den Kreis, aber es geht auch um eine textuelle Praxis. So gesehen ist *Depot* ein Rekurs auf Strategien der Konzeptkunst.

Indem Kessler das „O“ aus dem Polizeischild herausschneidet, um sich einen sicheren Ort, einen Safe, zu schaffen, nimmt er das Sicherheitsversprechen der Ordnungsmacht (der Begriff „Ordnung“ beginnt mit einem „O“) buchstäblich. Wo könnte Geld sicherer verwahrt sein als unter den Augen der Polizei?

Indem Kessler dabei aber die Polizeiausicht für sich in Anspruch nimmt, lässt er sie auf doppelte Weise als fragwürdig erscheinen. Erstens privatisiert er sie, nimmt sie auf eine Weise in Anspruch, die sie zuletzt diffus werden lässt. Die Polizei ist eben nicht für so allerhand private

way, Kessler's holes are literally holes in the symbolic order that remind us of the creaturely aesthetics of the struggle for existence, as it has been staged in countless action movies.

Looked at in terms of content, Kessler applies the pincers according to the motto: "Make our city more beautiful." He makes it appear rough like the Bronx, and at the same time moves it closer to rural life.

Viewed in terms of form, with his comparatively harmless performance and the suggested martial meanings Kessler contrasts two fundamental aspects of meaning in general. The performative content (the action) and the suggested semantics that it leaves as a trace drift apart. This absurd confrontation of semantics and performance is one of the fundamental structures of Kessler's way of proceeding.

REBELLION FOR LOVE OF THE LETTER

The same structure of performative contradiction and the same sculptural idea of the circle and the hole are once again activated in another action entitled *Depot* (2005).

With meticulous care, he made a safe right in the middle of public space. He cut out the letter "O" from the sign of a Vienna police station so precisely that it could be taken out and rein-



renoviert. 2003
 'r!te!Vention (unangemeldet) /München
 Vodeo 2:37 M+n. Kamera: Gr!!!JOr Passens, Jana Hiller
 Renovierter und signierter Schriftzug an einer
 Hochwasser-
 mauern der Isar: „Baden Verboten Lebensgefahr“



renovated, 2003
 Intervention (unannounced)/Munich
 Video 2:37 rrun., Camera: Gregor Passens, Jana Hiller
 Restored and Signed lettering on a flood-protection wall
 at the banks of the river Isar: "No Bathing Allowed Mortal
 Danger."

Kleinprobleme zuständig und könnte, sofern sie es wäre, kaum noch Ordnung im großen Stil gewährleisten.

Zweitens aber, und das ist der eigentliche Clou, unterminiert Kessler mit seiner Aktion gerade die Behauptung, von der sie auszugehen scheint. Denn die Polizei konnte die Sachbeschädigung, die Kesslers Aktion (unangemeldet wie die meisten seiner Arbeiten) ja auch ist, ganz offenbar nicht vermeiden, ist insofern gar keine omnipotente Sicherheitsmacht. Insofern führt Kesslers Aktion ihre eigene implizite Voraussetzung ad absurdum.

Das „0“ ist, als Ziffer ! lesen, auch ein Hinweis auf den Nullpunkt. Dieser Nullpunkt weist in der Arbeit Depot auf einen Nullpunkt der Bedeutung. In der sprachpragmatischen Bedeutungstheorie ist jener Nullpunkt konkret: kein Sinn ohne seine performativ-praktische Aktualisierung.

Die Sprechakttheorie oder der Wittgenstein'sche Begriff des „Sprachspiels“ haben diesen Gedanken plausibler gemacht. Sozialer Sinn wird kontextuell und situativ in Sprach- und Bedeutungspraxen erzeugt und jeweils reproduziert. Das lässt noch den fixierten Sinn sozialer Institutionen brüchig werden.

serted. Formally speaking, the point is the circle, but it's also about a textual practice. Seen in this manner, Depottakes recourse to strategies of conceptual art.

By cutting the '0' from a police sign in order to create a secure place, a safe, the promise of security made by the forces of law and order (the term "order" begins with an "O"? is taken literally. Where could money be kept more securely than right under the police's watchful eye?

But by calling upon police supervision, he makes it appear doubtful in two ways. Firstly, he privatizes it, lays claim to it in a way that ultimately makes it appear diffuse. The police is not responsible for all sorts of minor private problems - if it were, it could hardly ensure order on a larger scale.

Secondly, and that is really the point, Kessler undermines with his action the very claim that it seems to presume. Because the police very obviously was unable to prevent the vandalism that is Kessler's action (unannounced as most of his works), it is obviously not an omnipotent security force. Kessler's action thus shows its own implicit precondition to be absurd.

Auf subversive Weise buchstäblich nimmt Kessler soziale Direktiven noch an einer anderen Stelle, nämlich an der Münchener Isar renoviert (2003). Buchstäblich nehmen heißt hier: Bedeutungen nachzeichnen. Die ästhetische Geste ist hier eine malerische und grafische zugleich, gewissermaßen eine kalligrafische, wenn sie mit Pinsel und Farbe einen Text rekonstruiert.

An einer steil abfallenden Ufermauer der Isar steht schwach leserlich „Baden verboten Lebensgefahr“ geschrieben. Kessler macht sich die Mühe und malt das verblichene Verbot nach. Schlecht angeseilt restauriert er in einer halbsbrecherischen Aktion die Linien und widerspricht damit eben jenem Vorsichtsgebot, das er im selben Akt hervorhebt. Er gefährdet seine Gesundheit, während er eben das untersagt.

Diese performativ widersprüchliche Struktur ähnelt der der Depot-Aktion. Dem Aussagegehalt einer Äußerung wird *in actu* widersprochen. Das ist grotesk und komisch, erinnert – nicht zuletzt, da Kesslers Dokumentationen ohne Worte auskommen, also in der Regel Stummfilme sind – an Slapstick.

Aufgrund ihres heroischen Charakters erinnert Kessler mit dieser Aktion auch an den tragischen Ritter (nämlich an den „von der traurigen Gestalt“ und an seinen Kampf gegen Windmühlen), der einen längst anachronistischen Kontext wiederherzustellen versucht. Er lehnt sich gegen den Verfall der öffentlichen Ordnung auf und agiert mit seiner „Baden verboten“-Aktion als der Don Quijote des sozialdemokratischen Fürsorgestaates. Er unterstreicht das Scheitern des Fürsorgestaates gerade dadurch, dass er in scheinbar bestem Glauben seine liegengelassenen Aufgaben erfüllt. Denn seine Aktion steht an der Grenze zur Selbstjustiz, ist ein Eingriff, der selbst ordnungswidrig ist.

ÄSTHETISCHE ANMASSUNGEN DES CITOYENS

Kesslers Arbeit eignet sich öffentliche Güter an und stülpt ihnen je private und partikuläre

Read as a number. "0" is also a reference to the zero point. In the work Depot, this zero point refers to a zero point of meaning. In the language-pragmatic theory of meaning, this zero point is concrete: no meaning without its performative-practical realization.

Speech-act theory or the Wittgensteinian notion of the language game have made this notion plausible. Social meaning is produced and reproduced situationally and situationally in language and signification. This even can make the significance or otherwise fixed social institutions unstable.

In a subversive way, Kessler again takes social directives literally in yet another point, Munich's Isar River (renoviert [renovated] 2003). Taking it literally there means: retracing or redrawing meanings. The aesthetic gesture is simultaneously painterly and graphic, as if were a calligraphic gesture, when it reconstructs a text with a brush and a bucket of paint.

On a steep wall at the banks of the Isar, there is a barely legible order "No Bathing Allowed Mortal Danger." Kessler takes the trouble to repaint the bleached-out prohibition. In a risky action, badly secured with ropes, he restores the lines, thus counteracting the very instruction to be careful that he underlines by the same act. He endangers his health while forbidding such an act.

This performatively contradictory structure is similar to the Depot action. The content of the statement is contradicted in act. That is grotesque and funny and reminds us – not least because Kessler's documentations usually make do without words and are thus usually silent films – of slapstick.

Because of its heroic character, Kessler in this action is also reminiscent of the tragic knight (the „knight of the doleful countenance“ and his fight against windmills) by trying to produce a context that has long become anachronistic. He resists the decline of the public order and with his Baden Verboten (No Bathing Allowed) action he acts as the Don Quixote of the social-demo-

Deutungen über. Man kann sie deswegen durchaus unverschämt finden.

Erstens ist die Geste der Überschreitung zu einer reflexiven Selbstbegründung der Kunst geworden, ohne die sich die ästhetische Neoavantgarde seit den 1960er-Jahren insgesamt kaum verstellen lässt. Seit spätestens den 1960er-Jahren sucht sich die Kunst in ihrem Außen und findet sich als etwas, das sich selbst fremd geworden ist.

Zweitens hat Kesslers Frechheit einen reflexiven Charakter. Kesslers Arbeiten sind Meta-Unverschämtheiten, d.h. Unverschämtheiten, denen es um die Unverschämtheit selbst geht.

Diese Unverschämtheit ist die von Kunst und Öffentlichkeit selbst. Deswegen sind Kesslers Frechheiten eine Spielart ästhetischer Reflexivität, eine Spielart der Selbstbegründung von Kunst.

Seit die Künste nämlich das Feld der klassischen Kunst verlassen haben (Hegel hat diesen historischen Bruch 1826 in seinen Vorlesungen über die Philosophie der Kunst hervorgehoben und damit die ästhetische Moderne eingeleitet), können sie nicht mehr auf eine einheitliche Rezeptionsgemeinschaft zurückgreifen. Während der antike Tempel für Hegel noch die Einheit der Welt als eine Einheit von ästhetischer Erfahrung und Lebenspraxis herzustellen vermochte, weil er als ästhetisches Schlüsselereignis für eine gesamte Gemeinschaft grundlegend war, sah er die Moderne in zahllose Stile zerrissen. Eine kollektiv geteilte ästhetische Weitsicht, ein geteilter Kanon ist problematisch geworden. Wir empfinden ästhetisch nicht mehr dasselbe, sondern sind in diverse Lebensstile und plurale ästhetische Präferenzen aufgesplittert.

Deswegen ist auch die Allgemeinheit der Kunst verloren. Der öffentliche Auftrag der Kunst, von Steuergeldern bezahlt ein allgemeines ästhetisches Interesse zu realisieren, muss sich daher neu legitimieren. Das ist keine leichte Aufgabe, wenn doch jeweilige ästhetische Präferenzen immer nur partikular und in diesem Sinne eben: unverschämt sind.

cratic welfare state. He underlines the failure of the welfare state precisely by performing the tasks it failed to fulfill—and doing so apparently in good faith. Because his action borders on vigilantism, it is an intervention that itself is a transgression of public order.

A CITIZEN'S AESTHETIC PRESUMPTIVENESS

Kessler's work appropriates public goods and imposes private and particular interpretations on them. They could thus easily be called impertinent.

Firstly, the gesture of transgression has become a self-reflective justification of art; the aesthetic neo-avant-garde since the 1960s as a whole is scarcely comprehensible without it. Since the 1960s at the latest, art has been seeking itself in the external and finds itself as something that has become alienated from itself.

Secondly, Kessler's impertinence has a reflective character. Kessler's works are meta-impertinences, i.e. impertinences whose point is impertinence itself.

This impertinence is that of art and publicity itself. This is why Kessler's insolence is a variety of aesthetic reflectivity, a variety of the self-justification of art.

Since leaving the realm of classical art (Hegel stressed this break in 1826 in his lectures on the philosophy of art, thus inaugurating aesthetic modernism), the arts can no longer rely on a unified community of reception. Whereas for Hegel, the temples of antiquity could still produce the unity of the world as a unity of aesthetic experience and life praxis, because as an aesthetic key event it was fundamental to the entire community, he saw the modern divided into countless styles. A collectively shared aesthetic worldview, a common canon has become problematic. We no longer all feel the same aesthetically, but are split into diverse lifestyles and a plurality of aesthetic preferences.

This is also the reason why art's universality has been lost. Art's public mission, funded by

Man hat vor diesem Hintergrund darauf hingewiesen, dass die Allgemeinheit der Kunst nur noch in der Reflexion, nur noch auf einer Meta-Ebene zu haben ist, die sich im Streit und im Konflikt erzeugt. Die Einigkeit über die Allgemeinheit

der Kunst besteht lediglich noch darin, dass wir jeweils über sie streiten können. Das ist exakt die Meta-Unverschämtheit, um die es Kessler zu tun ist.

Kessler diskutiert diese Zersplittertheit im Übergang von Kunst und Politik ausdrücklich als einen Konflikt der Lebensstile. Vor allem in zwei Arbeiten ist dieser Konflikt Thema, einmal erneut in Form von kreisrunden Löchern, von Linien und als Quadrat und einmal als Gehäuse.

In der Arbeit *Ventil von Graz* (2006) erscheint das kreisrunde Loch als ein Ventil. Kessler hat es in die acht Düsen des Brunnens eingesetzt, der sich auf dem Grazer Rathausplatz, im touristischen Zentrum der Stadt, befindet. Durch die Erhöhung des Drucks spritzt das Wasser nicht mehr in das vorgesehene Bassin, sondern auf den Rathausplatz bzw. die Treppen des Brunnens, die ein beliebter Treffpunkt von Punks und Stadtstreichern waren.

In der Neuen Galerie Graz ist die formale Struktur des Brunnens wieder aufgegriffen. Vier Monitore dokumentieren seine vier Ecken und rekonstruieren als Videoskulptur (*Brunnen 1-4*) den quadratischen Grundriss. Eine weitere Projektion (*Hauptplatz*) zeigt den Gesamtzusammenhang des Platzes, aus der (in mehrfacher Hinsicht) repräsentativen Perspektive, die sich vom Rathausbalkon aus ergibt. Es ist die Sicht des Bürgermeisters und das klassische Motiv Grazer Reiseführer und Fremdenverkehrsbroschüren.

Auch hier scheint Kessler vorderhand nur einen einfachen formalen Eingriff zu tätigen. Die verlängerten Wasserstrahlen, die Düsen bilden eine hervorgehobene Linearität, während die Monitore das Quadrat rekonstruieren.

Diese Arbeit hat jedoch eine starke inhaltliche Dimension, weil öffentliche Plätze eben

laxes, to realize a general aesthetic interest must therefore legitimize itself anew. That is not an easy task, since aesthetic preferences are always only particular and in this sense – impertinent.

It has been pointed out before this background that the universality of art is available only in reflection anymore, on a meta-level that produces itself in controversy and conflict. The agreement on the universality of art consists only in the fact that we can still argue about it. This is precisely the meta-impertinence that concerns Kessler.

Kessler discusses this inner strife at the transitions between art and politics explicitly as a conflict of lifestyles. This conflict is the theme of two works in particular, once again in the form of circular holes, of lines and as a square, and once as a shelf.

In the work Ventil von Graz (2006), the circular hole appears as a valve. Kessler inserted it into the eight jets of the fountain that stands on Rathausplatz in Graz, the tourist center of the city. With an increase in pressure, the water no longer lands in the basin, but on the square itself and on the stairs of the fountain, a popular meeting point for punks and the homeless.

In Neue Galerie Graz, the formal structure of the fountain is taken up again. Four monitors document its four corners and reconstruct the square floor plan as a video sculpture (Brunnen 1-4). A further screening (of the video Hauptplatz) shows the context of the site, from the perspective from the balcony of the Rathaus (town hall), representative in several ways. It is the view of the mayor and the classic motif of Graz travel guides and tourist brochures.

Here, too, at first glance Kessler seems to have just made a simple formal intervention. The extended jets of water form an emphasized linearity, whereas the monitors reconstruct the square.

However, this work has a strong thematic dimension, because public places are not just forms. Kessler's extended waterjets open up a



Ventil von Graz, Büsche/Stadtgartenamt, 2006

nicht nur Formen sind. Kesslers verlängerte Wasserstrahlen eröffnen auch einen Kampf um die Besetzung des Platzes, indem sie die Punks von ihren Plätzen vertreiben. Die Metapher des Ventils und des erhöhten Drucks ist dabei zentral. Offenbar geht der erhöhte Druck vonseiten der städtischen Behörden und der Interessen der Fremdenverkehrsbehörde aus, denn diese Perspektive nimmt Kessler mit seiner Gesamtschau des Platzes ein.

Die zwei Büsche, die Kessler zudem für die Dauer der Ausstellung vom Stadtgartenamt ausgeliehen und im Eingangsbereich der Ausstellung angeordnet hat, sind in diesem Kontext ein Zitat. Ein Jahr lang waren sie ringförmig um den Erzherzog-Johann-Brunnen angeordnet, um Obdachlosen und Punks das Herumlungern zu erschweren.

struggle over the occupation of the square by chasing away the punks from their space. The metaphor of the valve and the increased pressure is central here. Apparently, the increased pressure originates from the public authorities and the interests of the Tourist Board, because it is their perspective that Kessler takes on with his total view of the square.

The two bushes, which Kessler additionally borrowed from the city's department of parks and gardens and places them at the entrance area of the exhibition, in this context are a quotation. For one year, such bushes were arranged in a circle around the Archduke Johann Fountain in order to make it harder for the homeless and punks to hang about there.

This perspective is a particular perspective, and in an elementary sense it is an aesthetic perspective that addresses the figuration of the

Diese Perspektive ist eine bestimmte Perspektive, und in einem elementaren Sinn ist sie eine ästhetische Perspektive, der es um die Gestaltung des Platzes geht. In diesem Begriff des Ästhetischen kollabieren aber augenscheinlich bereits mehrere Lebensstile: der Horizont von Tourismus und städtischer Repräsentation und der der Punks.

Ein Geschmackskrieg ist eingeleitet. Der dominante Lebensstil wird kriminalisiert und verdrängt. Der unterstellte Konsens einer Mehrheit macht sich breit. Konkret ist damit folgender Zusammenhang von (ästhetischem) Stil und politischer Verallgemeinerung ausgesprochen: Denen, die den falschen (minoritären) Lebensstil haben, wird ihr Platz im öffentlichen Raum streitig gemacht. Letztlich kreist dieser Konflikt um Präferenzen der individuellen Lebensgestaltung, um Geschmack. Was der (unterstellten) Geschmacksgemeinschaft nicht passt, darf auch nicht herumlungern.

Auf ähnliche Weise ist diese Figur in den Vogelhäusern wirksam, die Kessler in 2004 New York angebracht hat. Vogelhäuschen finden sich im Straßenbild der „guten“ New Yorker Stadtviertel. Bürgerschaftliches Engagement wird hier zur ästhetischen Gestaltung des öffentlichen Raumes. Der öffentliche Raum wird, im Sinne ganz spezifischer ästhetischer Präferenzen, also partikulär angeeignet. Nicht ohne bildhauerisches Interesse hat Kessler diese Figur des Gehäuses der Einmündung im öffentlichen Raum aufgegriffen.

Allerdings geht es Kessler mit seinen Vogelhäusern gerade um das, was im New Yorker öffentlichen Raum gesetzlich verboten ist, nämlich um den Konsum von Alkohol. Kesslers Vogelhäuschen sind heimliche Depots für Hochprozentiges, das sich ihnen auf spielerische Weise entlocken lässt.

Die tabuisierte Lebensform des Alkoholikers durchläuft mit Kesslers Vogelhäuschen eine Mimesis an die Normalität, sie testet einen Lebensstilkonformismus als Versteckspiel.

square. In this notion of the aesthetic, obviously several lifestyles collide: the horizon of tourism and urban representation and that of the punks.

A taste war is initiated. The minority lifestyle is criminalized and pushed out. The assumed consensus of a majority spreads itself out, it aims the space. The following link of (aesthetic) style and political generalization is thus concretely articulated: those who have the wrong (minority) lifestyle have their place in the public sphere disputed. In the end, this conflict revolves around preferences of individual life decisions, of taste. What does not suit the (assumed) taste community is not allowed to linger about.

This figure is similarly effective in the birdhouses that Kessler installed in New York City in 2004. Birdhouses are to be found in the streetscape of the "good" neighborhoods. Civic commitment here becomes an aesthetic contribution to public space. That is to say, public space is being appropriated in the sense of very specific aesthetic preferences, that is, particularly. It was also with a sculptural interest that Kessler took up this figure of housing, this settling into public space.

However, with his birdhouses Kessler addresses precisely that which is prohibited by law in New York's public space, namely the consumption of alcohol. Kessler's birdhouses are secret depots of hard liquor, which can be gotten at in a playful way.

The taboo lifestyle of the alcoholic undergoes with Kessler's birdhouses a mimesis to normality, it tests lifestyle conformism as a game of hide and seek.

Thus the birdhouses reverse the figure of the Gr8Z work. While Graz's punks are hardly allowed to do what is permitted (namely be in public space) because they have the "wrong" style, New York's alcoholics are, with Kessler's help, allowed to do what is actually prohibited, because they maintain a legitimized "right" style.

If Kessler's works have content in terms of political theory, then it is the following: in public

Dam: r<.enren die Vogelhauser die Figur der
.3razer Arbeit um. Während die Grazer Punks
aum noch das dürfen, was erlaubt ist (nämlich
steh im öffentlichen Raum aufzuhalten), weil
s'e den „ratschen“ Stil pflegen, dürfen die New
Yorker Alkoholiker mit Kesslers Hilfe selbst das,
was eigentlich verboten ist, weil sie eben den
legitimen „richtigen“ Stil pflegen.

Wenn Kesslers Arbeiten einen politik-
theoretischen Gehalt haben, dann liegt er in
Folgendem: Im öffentlichen Raum konstituieren
sich Interessengruppen durch zufällige Gemein-
samkeiten im Lebensstil. Und dieser Hinweis
auf den ästhetischen, geschmacklichen
Ursprung der Politik ist eine denkt: 1ar subversive
Position. Denn ausdrücklich stellt sie eine Kritik
des liberalen Politikverständnisses dar, das die
Handlungssphäre des „rasonierenden
Staatsbürgers“, des Citoyens, jenseits aller
geschmacklichen und Lebensstilpräferenzen
angesiedelt wissen will. Solch lupenreine
Aufgliederung ist, wie Kesslers Arbeiten zeigen,
Unsinn. Der öffentli- che Raum wird durch
ästhetische Präferenzen angeeignet, sobald sie
sich zu politischen Interessengruppen bündeln.
Ein legitimes
Allgemeininteresse, ein schlichtweg vernünftige
politische Position ist vor diesem Hintergrund
schwer denkbar.

Beinahe sämtlich stehen Kesslers Arbe iten
im Zusammenhang mit diesem widersprüchli-
chen und konfliktreichen Verhältnis von privat
und öffentlich. Seine Aktionen sind dabei immer
paradox genug, um uns mit der Herausforde-
rung, die die ausweglose Frechheit des Polit-
ischen bedeutet, allein zu lassen.

space, interest groups constitute themselves
through accidental commonalities in terms of
lifestyle. And this reference to the aesthetic
origin of politics is a most subversive position,
for it explicitly represents a critique of a liberal
notion of politics /that wants to see the sphere
of the reasoning citizen, the citizen, beyond
all preferences of taste or lifestyle. Such a clear-
cut division – Kessler's works show that – is
nonsensical. Public space is appropriated
through aesthetic preferences as soon as they
are focused into political interest groups. A
legitimate general interest, a simply reasonable
political position is hardly conceivable before this
background.

Almost all of Kessler's works are linked to
this contradictory and conflictual relationship
between private and public. But his works are
always paradoxical enough to leave us alone
with the challenge signified by the hopeless
impertinence of the political.