

EBERHARD BOSSLET  
**Dingsda**



Meinrad Maria Grewenig

EBERHARD BOSSLET **Dingsda**



Meinrad Maria Grewenig



# EBERHARD BOSSLET Dingsda

Die folgenden Abbildungen zeigen die Installationen der Ausstellung  
Eberhard Bosslet | Dingsda im Saarland.Museum 2012 | 2013

## **2 | 3   Univers | Saar, 2012**

Beton, Stahl, 267 × 273 × 279 cm  
Saarland.Museum | Moderne Galerie

## **Huldigung, 2012**

synthetisches Material, 70–75 cm, Ø 75 cm,  
Saarland.Museum | Moderne Galerie

## **4 | 5   Grundkredit Saar 89/12, 2012**

verzinkter Stahl, beschichteter Stahl, Holz, 399 × 150 × 150 cm  
Saarland. Museum | Moderne Galerie

## **Hochkant 90/09/12 Saar-PERI, 2012**

beschichteter Stahl, beschichtetes Aluminium, Gummi, Holz, 220 × 600 × 55 cm  
Saarland.Museum | Moderne Galerie

## **6 | 7   Werk IV SK Saar, 2012**

beschichteter Stahl, Holz, Aluminium, Gummi, 530 × 460 × 315 cm  
Saarland.Museum | Alte Sammlung

## **8 | 9   Roundabout, 2012**

Betonmischer, elektronische Steuerung, Radio, Kies, 165 × 560 × 460 cm  
Saarland.Museum | Moderne Galerie

## **Schrott & Sonne, 2006, 2007**

Fotografien auf PVC-Plane, 237 × 356 cm, Courtesy Whiteconcepts Berlin

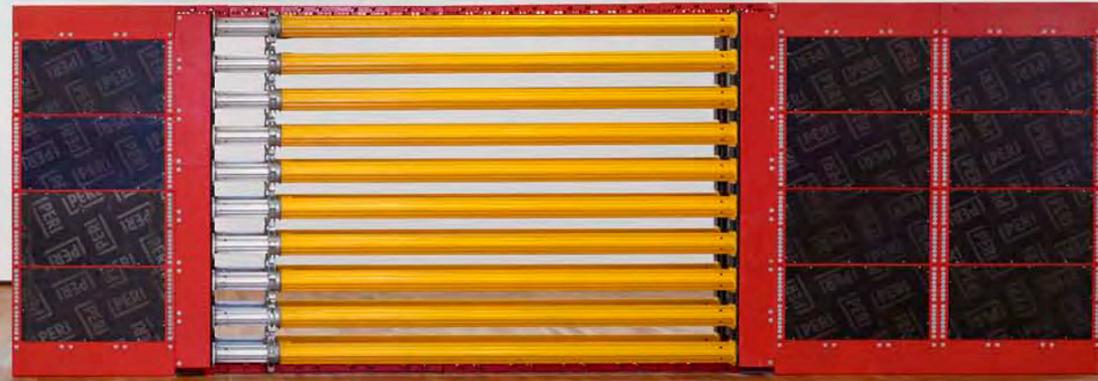
## **EinRaumHaus, 2008**

Fotografien auf PVC-Plane, 237 × 356 cm, Courtesy Whiteconcepts Berlin

## **10 | 11   Closed Circuit Commerce – extended version, 2012**

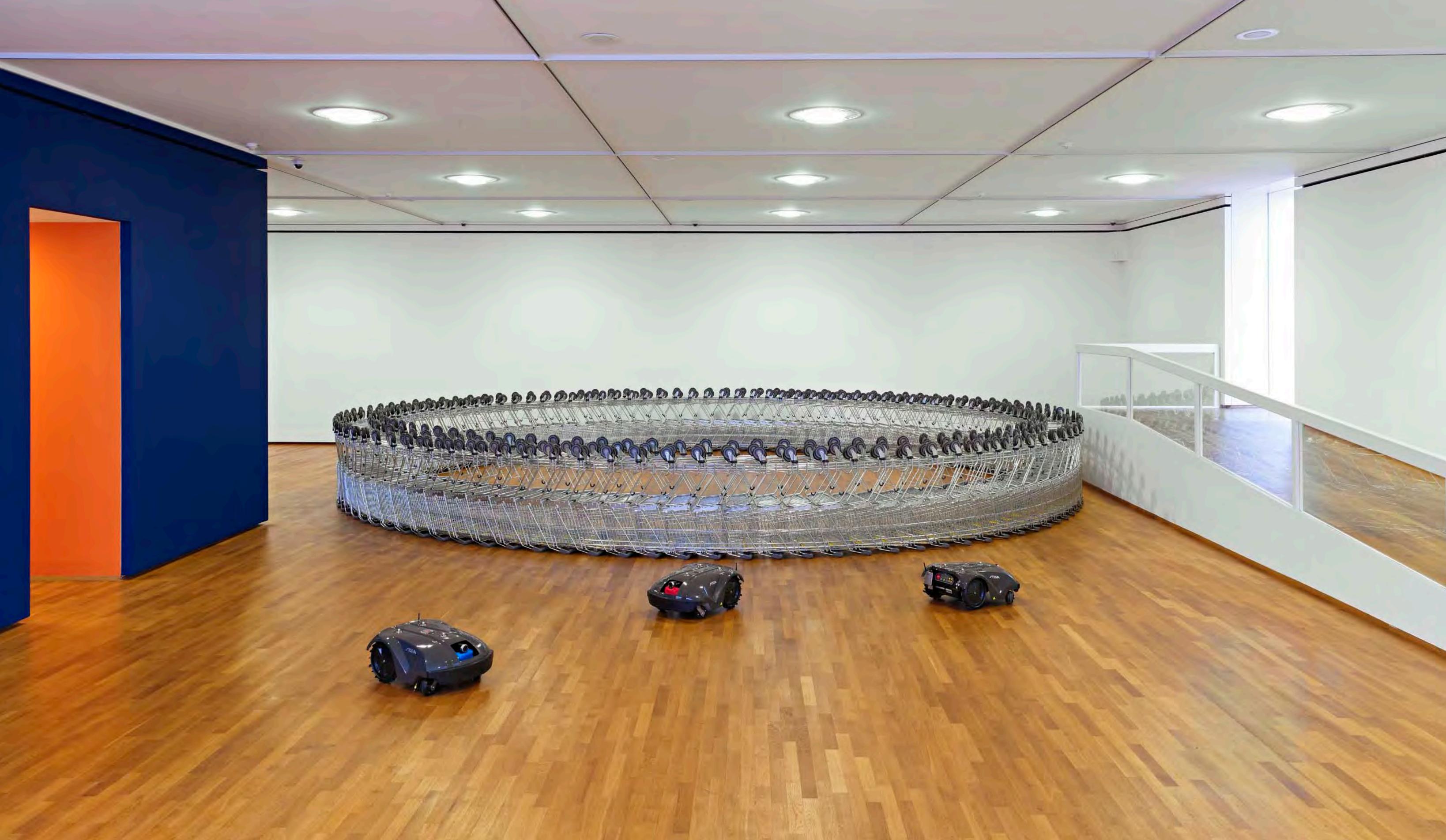
verzinkter Stahl, Kunststoff, elektronische Steuerung, Videokameras, Monitore, 4 × 20 × 20 m, Kreis: Ø 9 m  
Saarland.Museum | Moderne Galerie











EBERHARD BOSSLET  
**Dingsda**

Herausgegeben von Meinrad Maria Grewenig

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung  
Eberhard Bosslet – Dingsda  
Saarland.Museum | Moderne Galerie und  
Saarland.Museum | Alte Sammlung

Mit Beiträgen von

Ralph Findeisen  
Mark Gisbourne  
Meinrad Maria Grewenig  
Irene Schütze

Saarland.Museum  
Stiftung Saarländischer Kulturbesitz  
im Springpunkt Verlag

# Eberhard Bosslet | Dingsda

## Ausstellung

### Gesamtleitung, Idee und Konzeption

Meinrad Maria Grewenig

### Sekretariat

Regine Christadler

### Ausstellungskoordination und Referentin

Stephanie Noll, Mitarbeit Christiane Wichmann

### Künstler

Eberhard Bosslet

### Ausstellung

Meinrad Maria Grewenig, Eberhard Bosslet

### Installationen

Eberhard Bosslet, Baugruppe Peter Gross

### Technik

Thomas Genvo, Armin Kneip, Uwe Jäger, Sascha Theobald und Mike Muchow

### Konservatorische Betreuung

Ute Dietzen-Seitz, Ingrid Schwarz

### Kommunikation

Katerina Wolf-Spiecker, Laetitia Buget, Lisa-Marie Lindner

### Vermittlung

Mona Stocker, Christiane Wichmann

### Corporate Design

Glas AG, Seeheim-Jugenheim

### Kommissarischer Kaufmännischer Vorstand

Bernd Therre

### Verwaltung

Susanne Schneider, Marion Engel, Christine Schirmbeck-Reuter

### Versicherung

Kuhn & Bühlow Versicherungsmakler GmbH

## Publikation

### Herausgeber

Meinrad Maria Grewenig  
© 2012 Saarland.Museum  
Stiftung Saarländischer Kulturbesitz

### Buchkonzeption

Meinrad Maria Grewenig

### Textredaktion

Stephanie Noll, Christiane Wichmann,  
Mitarbeit Dominika Kolodziej

### Bild- und Endredaktion

Meinrad Maria Grewenig

### Texte

Ralph Findeisen  
Mark Gisbourne  
Meinrad Maria Grewenig  
Irene Schütze

### Übersetzung Text Gisbourne

Miriam Halwani

### Gesamtgestaltung

Glas AG, Seeheim-Jugenheim  
Thomas Glas, Kathrin Schmidt

### Fotografie

Eberhard Bosslet  
Tom Gundelwein  
(Aufnahmen Saarland.Museum | Moderne Galerie  
und Saarland.Museum | Alte Sammlung)  
Werner Marx (Aufnahme UM Bregenz 90/04)

### Verlag

Springpunkt Verlag, Neustadt/Weinstraße  
bei Plöger Medien GmbH, Annweiler

### Druck

Nino Druck GmbH, Neustadt/Weinstraße

### Weiterverarbeitung

Buchbinderei Schaumann GmbH

### Verlagsherstellung

Plöger Medien GmbH, Annweiler

### Vertrieb

Plöger Medien GmbH, Annweiler

### ISBN

978-3-89857-287-3

### Unterstützende Ausstellungsrealisierung

Baugruppe Peter Gross

### Unterstützung bei den Künstlerinstallationen

EastPrint  
KRAIBURG Holding GmbH & Co. KG  
FRIEDR. ISCHEBECK GMBH  
PASCHAL-Werk G. Maier GmbH  
Stiga  
Wanzl Metallwarenfabrik GmbH  
Michel Monz Stahlhandelsgesellschaft mbH

### Saarland.Museum | Moderne Galerie mit freundlicher Unterstützung von

Ministerium für Bildung und Kultur  
Saartoto  
Gesellschaft zur Förderung des Saarländischen  
Kulturbesitzes e. V.  
Kohlpharma

Umschlagabbildung Titelseite  
Closed Circuit Commerce – extended version, 2012  
Planungsvisualisierung

Umschlagabbildung Rückseite  
Roundabout, 2012  
Betonmischer, elektronische Steuerung, Radio,  
Kies, 165 × 560 × 460 cm  
Detail

© VG Bild-Kunst, Bonn 2012  
für die Fotografien von Eberhard Bosslet  
© Marx, 2004  
für die Fotografie von Werner Marx

# Inhalt

**17 | Das Dingsda zu bauen**  
Meinrad Maria Grewenig

**19 | Dingsda**  
Meinrad Maria Grewenig

**22 | Schrott & Sonne und EinRaumHaus**

**25 | Schrott & Sonne 1982–2011**  
Ralph Findeisen

**40 | Unterstützende Maßnahmen**

**43 | Zwischen Wahrnehmung und Zeichen**  
Mark Gisbourne

**62 | Barrieren**

**70 | Modulare Strukturen**

**73 | Visuelle Indifferenz**  
Irene Schütze

**84 | Closed Circuit Commerce**

**90 | Eberhard Bosslet Biografie**  
**91 | Eberhard Bosslet Ausstellungen**  
**93 | Literatur**  
**95 | Autoren**

Besonderer Dank für die Realisierung der Ausstellungsinstallationen von Eberhard Bosslet gilt:

Univers I Saar, Grundkredit Saar 89/12, Hochkant 90/09/12 Saar-PERI, Roundabout, Werk IV SK Saar

Baugruppe Peter Gross, Geschäftsführer lic. oec. Philipp P. Gross

Bauleitung: Gerhard Gaffga, Markus Klein, Rüdiger König, Karl-Heinz Ostermeyer, Reinhold Stang, Alfons Wagner

Equipe: Sascha Blindauer, Hilario Gomes-Pinto, Peter Heimann, Steven Heinz, Daniel Kintzel, Daniel Lingertat, Frank Mary, Kim Müller, Alexander Wirtz

Closes Cicuit Commerce – extended Version

Elektronik: GGP Italy S.p.A., Nando Fabbro, Mauro Cecchetto

## Das Dingsda zu bauen



### Roundabout, 2012

Betonmischer, elektronische Steuerung, Radio, Kies,  
165 x 560 x 460 cm  
Saarland.Museum | Moderne Galerie

Eberhard Bosslet macht wie kein anderer das industrielle Bauen, seine Zustände, die mit dem Bauen zusammenhängenden Situationen, aber auch seine Materialien, Formen und Wirkungen zum Ziel und Gegenstand seiner Gestaltung. Als sich 2011 die ersten Schritte zur Lösung der wohl größten Krise in der Geschichte des Saarland.Museums und der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, ausgelöst durch den Museumsneubau und seine Steuerungsprozesse, abzeichneten, entstand die Idee, ein Ausstellungsprojekt mit Eberhard Bosslet durchzuführen. In dieser Situation erschien es folgerichtig, sich als Saarland.Museum auf die künstlerische Position Eberhard Bosslets einzulassen. Museum ist nicht alleine das bauliche Gehäuse, sondern auch die in der Sammlung bewahrte Kunst und der Spirit, der davon ausgeht, der das Museum, auch im 21. Jahrhundert, befeuert.

Das Ausstellungsprojekt „Eberhard Bosslet – Dingsda“ entfaltet im Saarland.Museum seine ganze Brisanz und Wucht, aber auch seine besondere Ästhetik, seinen Reiz und vor allem seine die Fantasie beflügelnde Kraft. In sechs Werkgruppen präsentiert sich eine imponierende, kraftvolle und gleichzeitig bedeutende Ausstellung im Saarland.Museum, die eine herausragende Position der Gegenwartskunst erfahrbar macht. Dass die Kunst Eberhard Bosslets vor sechs Jahren schon einmal im Saarland, in der damaligen Stadtgalerie, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, ausgestellt wurde, verleiht dieser Ausstellung einen weiteren Reiz.

Erster und besonders herzlicher Dank gilt dem Künstler Eberhard Bosslet, der sich auf das Ausstellungsprojekt im Saarland.Museum und seine verschiedenen Entwicklungsstufen eingelassen hat. Herzlicher Dank gilt meinem gesamten Museumsteam, das dieses Projekt getragen hat, besonders denen, die mitgewirkt haben, diese außergewöhnliche Ausstellung Wirklichkeit werden zu lassen. An erster Stelle nenne ich mit großem Dank Stephanie Noll, meine Referentin, die dieses komplexe Ausstellungsprojekt koordiniert und seine Facilities gesteuert hat. Unterstützt wurde sie dabei von Christiane Wichmann und Dominika Kolodziej sowie auf Seiten der Restaurierung von Ute Dietzen-Seitz und Ingrid Schwarz und auf Seiten der Museumstechnik von Thomas Genvo, Armin Kneip, Uwe Jäger, Sascha Theobald und Mike Muchow. Ihnen danke ich sehr für ihr hohes Engagement und ihren Einsatz. Dank gilt im Museumsteam stellvertretend für die Kommunikation Katerina Wolf-Spiecker und Laetitia Buget, und für die Kunstvermittlung Mona Stocker. Thomas Glas und Kathrin Schmidt, Glas AG, haben das Corporate Design geschaffen, dafür seien sie sehr bedankt. Mein Kollege im Vorstand, Bernd Therre, hat mit dem Team seines Geschäftsbereiches die Finanzsteuerung des Projektes durchgeführt. Auch hier sage ich sehr herzlich Danke. Ohne die mutige Entscheidung und den Rückhalt unseres Kuratoriums unter Vorsitz seines Kurators, Minister Ulrich Commerçon, hätten wir im Saarland.Museum das Ausstellungsprojekt „Eberhard Bosslet – Dingsda“ nicht durchführen können. Dafür danke ich von Herzen. Ohne die Equipe der Baugruppe Peter Gross, St. Ingbert, und ihrem sehr engagierten, unkomplizierten und zugreifenden Einsatz hätten die baubezogenen Großinstallationen nicht verwirklicht werden können. Besonderer und herzlicher Dank gilt deshalb dem Geschäftsführer lic. oec. Philipp P. Gross, aber auch seinen leitenden Mitarbeitern Karl-Heinz Ostermeyer, Rüdiger König, Alfons Wagner, Reinhold Stang, Gerhard Gaffga, Markus Klein und ihren Teams. Für dieses umfassende Sponsoring und diese spontane und großzügige Unterstützung danke ich Philipp P. Gross von ganzem Herzen. Dank gilt allen weiteren Sponsoren der Künstlerinstallationen und den Sponsoren des Saarland.Museums.

Dingsda ist geeignet die Wahrnehmung eigener Erfahrungen im Umgang mit den Wirkungen der Form und ihrer Materialität und den Prozessen zu verändern und zu schärfen. In diesem Sondierungsprozess wünsche ich Ihnen tiefreichende Erkenntnisse und umfassende Freude.

Prof. Dr. Meinrad Maria Grewenig  
Geschäftsführender Vorstand der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz



## Dingsda

Meinrad Maria Grewenig

Eberhard Bosslet hat für seine Ausstellung im Saarland.Museum den Ausstellungstitel „Dingsda“ gewählt. Er thematisiert mit dem Begriff aus der Umgang- und Kindersprache das Kernanliegen seines Kunstkonzepts und seiner Kunst. Diese ist zuerst Intervention, Installation, Großskulptur, verwendet vorhandene Elemente, die er neu zusammenfügt. Dabei greift er in bestehende Raum- und Ortskonstellationen ein, verändert diese und macht sie neu erfahrbar. Der Titel „Dingsda“ verweist auf die universelle Dimension dieses interventionalen Konzeptansatzes. Ein Dingsda ist eben ein Dings, das man für nahezu alles gebrauchen kann. Es kann überall, an jedem Ort, aber auch da hinten sein. Insofern wirkt der Begriff „Dingsda“ wie ein Schlüssel für das künstlerische Konzept Eberhard Bosslets, das mächtiger ist als das, was aus Sprachlichem oder Logozentrischem erwachsen kann, und über alles, was aus sprachlichem Denken ableitbar ist, weit hinausgeht. Im gemeinsamen Sehen der Sachverhalte ist mit dem Hinweis Dingsda Übereinkunft zu erzielen, basierend auf dem gemeinsam in der Welt zu erfahrenden und zu beschreibendem Werk.

Die erste Idee zu dieser Ausstellung war eine Präsentation im Saarland.Museum Alte Sammlung. Dann zeigte es sich, Ende 2011, dass das Saarland.Museum Moderne Galerie nach 18 Monaten Schließung wieder neu eröffnet werden konnte. Mit dieser Entscheidung verlagerte sich der Schwerpunkt des Ausstellungsprojektes dorthin. Es entstand „Dingsda“, neun Großinstallationen mit 30 Einzelprojekten an sechs Orten und in drei Museen der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz: dem Saarland.Museum Moderne Galerie, dem Saarland.Museum Alte Sammlung mit der Schlosskirche. Auch der der sogenannte Vierte Pavillon wurde einbezogen. Im Rohbau wurde eine Blitzer-Installation mit dem Titel „Saarbrücker Highlight“ montiert, die während der Ausstellung für Besucher als nächtlicher Reflex durch die Fenster sichtbar ist, aber nicht besichtigt werden kann. Die Installationen der Ausstellung wurden von Eberhard Bosslet für die Orte im Saarland.Museum konzipiert und vor Ort realisiert. Das Ausstellungsprojekt „Eberhard Bosslet Dingsda“ in der Modernen Galerie und der Alten Sammlung entfaltet so an unterschiedlichen Orten seine ganze Wucht und Präsenz, aber auch seine besondere Ästhetik, seinen Reiz und vor allem seine die Fantasie auslösende Kraft.

Auf den ersten Blick scheinen die sechs präsentierten Werkkomplexe die „Anthropomorphen Formen“ (S. 3 | 18), die „Barrieren“ (S. 2 | 62), die „Unterstützenden Maßnahmen“ (S. 4 | 40), die „Modularen Strukturen“ (S. 5 | 6, 7 | 70), die überlebensgroßen Fotos mit „Schrott & Sonne“ und „EinRaumHaus“ (S. 8, 9 | 22), die Installation „Roundabout“ (S. 8, 9 | 16) und der „Closed Circuit Commerce – extended version“ (S. 10, 11 | 84) disparat. Dieser erste Eindruck ist jedoch nur die oberflächliche Sicht. Alle Werke eint das gleichartige konzeptionelle Zugehen auf die Installationen, die immer Raumgebilde sind. Eberhard Bosslet erforscht in unterschiedlichen Werkgruppen über Jahrzehnte seine Raumthematika und experimentiert mit ihrer Wirkung. Es entstehen konzeptionelle Reihen, die aktuelle Werke fest in der Entwicklungsreihe ihres Entstehens verankern. Zeit als Sukzession, aber auch als Folge ablesbarer Zustände spielt eine große Rolle, sowohl in der Erscheinung seiner Werke als auch in der Konzeption und Realisierung. Für Eberhard Bosslet gehört zu jedem seiner Werke der Plan seiner Errichtung, im Sinne eines im Planzustand imaginierten Endergebnisses seines Gestaltungsprozesses. Er beginnt mit dem archäologischen Finden der Elemente in unserer täglichen Welt, die die Bausteine seiner Skulpturen, Plastiken und Installationen werden. Der Gestaltungsprozess integriert eine extreme Detailkenntnis der Elemente, ihrer Herkunft und der Möglichkeiten ihres Beschaffens. So umfasst der Plan eines Werkes nicht nur seine spätere Erscheinung, sondern auch die Stückliste seiner Herkunft. Auf Elementeebene betreibt Eberhard Bosslet eine Transformation der Dinge in ihre neue künstlerische Wirklichkeit, die, einer Aufführung gleich, Intervention und Installation im Zeitraum der Ausstellung ist. Findet sich nach dem Prozess der Ausstellung kein neuer

### Huldigung, 2012

synthetisches Material, 70 – 75 cm, Ø 75 cm,  
Saarland.Museum | Moderne Galerie



### Box VIII 90/06 Saar-PERI, 2006

beschichteter Stahl, verzinkter Stahl, Gummi, Holz  
90 x 464 x 100 cm  
Stadtgalerie, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz

Eigentümer für ein Werk, wird dieses mit aller Konsequenz wieder in seine Einzelteile zerlegt und findet den Weg zurück zu seiner ursprünglichen Verwendung. Die Dokumentation im Katalogbuch und im Internetarchiv, über den Lebenszyklus hinaus, sichert seine Wirklichkeit. Der Zeitlauf des Gestaltungsprozesses verbindet sich mit der Zeit seiner Aufführung und seiner Dokumentation zu einem Begriff des Werks und seiner Werkgruppe, auch hier ein Dingsda.

Eberhard Bosslet gehört zu der Generation der in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts geborenen Künstler; seit 1979 beschäftigt er sich in seinem künstlerischen Werk mit den Bedingungen und Verhaltensmustern im Außen- und Innenraum, in privaten und öffentlichen Räumen. Er prägte und aktualisierte seitdem mit seinen Eingriffen in den architektonischen Innen- und Außenraum den Begriff der Intervention. Er setzt in seinen Arbeiten ausschließlich Materialien, Produkte und Techniken aus der industriellen und gewerblichen Wirklichkeit ein. Die verwendeten unedlen und alltäglichen Materialien sind immer wesentlicher, sichtbarer und funktionsästhetischer Bestandteil seiner Werke. Eberhard Bosslet gilt, spätestens seit seiner Einladung zur documenta 8, als einer der international bedeutendsten Künstler im Bereich künstlerischer Rauminterventionen.

Die ältesten Wurzeln besitzen die Fotografien aus den Werkgruppe „Schrott & Sonne“ und „EinRaum-Haus“. Eberhard Bosslet hat in der Rauminstallation im Saarland.Museum in 11 Großformaten (S. 8, 9 | 28 – 39) aus den beiden Werkgruppen den Moment von Vergehen, Mobilität und Immobilität sichtbar gemacht. Die Bilder thematisieren das zeitliche Miteinander und die Interferenz von weitläufiger gegliederter Landschaft und den menschlichen Eingriffen in diese. Die großen, aber trotzdem unpräzisen Bilder ehemals „automobiler“ Objekte in der Weite der Landschaft stehen in Korrespondenz mit immobilen Kleinstbauwerken, die ein vergleichbares Schicksal teilen. Die Fotos Eberhard Bosslet verstetigen den Moment, in dem unterschiedliche zeitliche Prozesse zusammenfließen und in der Darstellung gleichartig werden. Mit „Roundabout“, 2012, (S. 8, 9 | 16) hat Eberhard Bosslet mitten im Saal zwischen der Installation der Werkgruppen „Schrott & Sonne“ und „EinRaumHaus“ ein Ensemble aus sich fortlaufend drehenden, ausgemusterten Betonmischern geschaffen. Diese sind auf einem knietiefen Kieshaufen abgelagert. Das desolate Rotieren der Mischer, die ihre produktivsten Tage längst hinter sich haben, erzeugt einen unüberhörbaren Klangteppich und suggeriert stete Betriebsamkeit, ohne dass sich wirklich etwas ereignet. Dazu erzeugt ein altes, vom langen Gebrauch gezeichnetes Kofferradio eine populäre Klangwolke des regionalen Senders. Die installative Skulptur steht im Zusammenhang mit dem Konzept der „Barrieren“. Die Inszenierung erinnert entfernt auch an die von Eberhard Bosslet seit 1983 durchgeführten Arbeiten mit Bauschutt an der Deponie. Konzeptionell legt diese Arbeit die Grundgegebenheiten des Betonierens auseinander. Der Kies, die Mischmaschinen, ihr Rotieren und die Musikberieselung verweisen jeweils für sich auf ein Grundelement dieses Prozesses. In der Arbeit vereint Eberhard Bosslet die Elemente bild- und erfahrungshaft zu einem visuellen Gesamterlebnis.

Die Betonskulptur „Univers I Saar“ (S. 2 | 65), eine „Barriere“, wurde vor Ort hergestellt und tritt in Dialog mit dem Gebäude der Modernen Galerie, das in seinem Innern eine ähnliche Betonstruktur aufweist. Wegen seines außerordentlich hohen Gewichts erforderte die Verwirklichung eine umfassende Kenntnis der verborgenen statischen Zusammenhänge des Gebäudes. Die Barriere „Univers I Saar“ sperrt den Raum ab, in den sie eingepasst ist. In direkten Bezug dazu stellt Eberhard Bosslet fünf unterschiedliche, in der Formensprache verwandte großvolumige Einzelkörper, die in einem Ensemble zusammenfinden. Die Skulpturen „Huldigung“ (S. 3 | 18) stehen in Verbindung zur Werkgruppe der „Bilateralen Beziehungen“, 1993 – 1998, und den Bio- und Geomorphen Skulpturen, seit 2001.

Die Grundform basiert auf einem Kegelstumpf. Die Arbeiten stehen jeweils direkt auf dem Boden. Formal und inhaltlich bauen diese Objekte auf der in Aluminiumguss realisierten Werkgruppe der „Gloriolen/Bilateralen Beziehungen“ auf, die als Wandobjekte realisiert wurden. Die rundum vertikal-symmetrischen Formen lösen einerseits technische Assoziationen aus und verbinden andererseits Hinweise auf profanes Design mit der Erhabenheit sakraler Formen.

Seit 1985 entwickelt Eberhard Bosslet das Konzept der Werkgruppe „Unterstützende Maßnahmen“ weiter. „Grundkredit Saar 89/12“ (S. 4 | 42) steht am Ende dieser Entwicklung. Es ist eine konstruktiv-sperrige Konstruktion aus Schalungssystemen des Baugewerbes und des industriellen Bauens. In der Regel sind die „Unterstützende Maßnahmen“ zwischen Boden und Decke oder zwischen Wänden in Innenräume eingespannt. Diese Installationen beziehen sich konstruktiv und real auf den Raum. Durch ihre Anwesenheit versperren sie diesen an definierten Positionen, teilen ihn in verschiedene Segmente und gliedern ihn neu. Durch die massive Verwendung baukonstruktiver Elemente machen die „Unterstützenden Maßnahmen“ auch den zeitlichen Prozess und die unterschiedlichen gleichzeitigen Zustände des sichtbaren Gebauten erlebbar und verweisen auf den Prozess der Intervention. Mit diesen Werken begründete er seinen internationalen Ruf und gab dem Begriff der Installation eine unverwechselbare Bedeutung.

„Hochkant 90/09/12 Saar-PERI“ (S. 5 | 77) steht am Ende der Entwicklung der „Modularen Strukturen“. Diese Arbeit ist eine autonome, im Innenraum frei stehende Großskulptur aus Ausrüstungsgegenständen des Baugewerbes. Sie steht konzeptionell den „Unterstützenden Maßnahmen“ nahe, unterscheidet sich jedoch von diesen dadurch, dass sie reale Raumbestandteile nicht verspannt oder stützt. Eberhard Bosslet beschäftigt sich seit 1988 mit dem Thema der „Modularen Strukturen“. Ähnlich den „Unterstützenden Maßnahmen“ beziehen sie sich konstruktiv und real auf den Raum und definieren durch ihre Anwesenheit die Raumkoordinaten neu. In dem spätgotischen Raum der Schlosskirche mit ihren barocken Grabmälern der Grafen und Fürsten von Nassau-Saarbrücken, Saarland.Museum Alte Sammlung, wird das Kirchenschiff durch die weit übermenschenshohe Großskulptur „Werk IV SK Saar“ (S. 6, 7 | 72) in aufregender Weise neu definiert.

In seiner Installation „Closed Circuit Commerce – extented version“ (S. 9, 10 | 86) verwendet Eberhard Bosslet die Vielzahl von 100 handelsüblichen Einkaufswagen, die er zu einem großen Kreis schließt. Seit den 80er-Jahren bewegt ihn die Fantasie zu diesen Kreisen. Im Transfer in den Innenraum des Saarland.Museums verändert er die Anmutung dieses Kreises, der sonst in spontaner Weise im öffentlichen Areal von Supermärkten realisiert wird, indem er die Einkaufswagen auf den Kopf stellt. Die Laufrollen zeigen nach oben. Eberhard Bosslet spielt auf das aktuelle Thema von geschlossenen Wirtschaftskreisläufen an und auf die Frage, wer am Konsum teilnehmen darf oder ausgeschlossen bleibt. Die real verlorene Mobilität parallelisiert Eberhard Bosslet durch eine virtuelle Mobilität. Er erweitert den Interpretationsrahmen dieses Konzepts durch die Kombination mit drei frei agierenden Livestream-Roboterkameras. Mittels selbst fahrender, programmgesteuerter akkuelektrisch angetriebener Mähroboter wird zeitgleich durch mehrere Funkkameras das Umfeld aufgenommen und auf Flachbildfernseher übertragen. Die Position der selbst fahrenden Kamera befindet sich nahe dem Boden. Diese Aufnahmen entstehen ohne menschliches Zutun. Durch die niedrige Perspektive und das nicht vorhersehbare Fahrverhalten der bildgebenden Kameraroboter, die auch durch das Verhalten der Besucher im Raum beeinflusst werden, entsteht ein sowohl ungewöhnliches räumlich-dingliches als auch mediales Bild, eben ein Dingsda.



### Werk IV SK Saar, 2012

beschichteter Stahl, Holz, Aluminium, Gummi  
530 x 460 x 315 cm  
Saarland.Museum | Alte Sammlung

Eberhard Bosslet | Dingsda

# Schrott & Sonne EinRaumHaus

In einer Rauminstallation großformatiger Fotografien aus den Werkgruppen „Schrott & Sonne“ und „EinRaumHaus“ macht Eberhard Bosslet den Moment von Vergehen, Mobilität und Immobilität sichtbar. Die Bilder thematisieren das zeitliche Miteinander und die Interferenz von weitläufiger, gegliederter Landschaft und die menschlichen Eingriffe in diese. Bereits seit 1982 arbeitet Eberhard Bosslet an dem Werkzyklus „Schrott & Sonne“, seit 2006 an der Serie „EinRaumHaus“. Durch das beachtliche Format erscheinen die Darstellungen fast lebensgroß. Die Fotos sind auf lapidare Planen geprintet und wurden direkt auf die Ausstellungswände appliziert. Leitmotiv sind zurückgelassene, ausgebrannte, zerlegte Automobile in teilweise bizarren Landschaften. Das imaginierte Tempo leistungsstarker Fortbewegungsmittel wird in den Fotografien zum Stillstand gebracht und somit in ein Zeitmaß abgebremst, das eher der langsamen Veränderlichkeit von Landschafts- und Kulturräumen entspricht. Diese trotz ihrer Größe unpräzisen Bilder ehemals „autobiler“ Objekte in der Weite der Landschaft korrespondieren mit immobilen Kleinbauwerken, die im suggestiven Dialog mit ihrer Umgebung stehen. Die Fotografien eröffnen eine besondere Dimension der Wirklichkeit: Sie sind weder inszeniertes fotokünstlerisches Werk noch Reportagefotografie eines historischen oder zeitgeschichtlichen Prozesses. Die Arbeiten von Eberhard Bosslet verstetigen den Moment, in dem unterschiedliche zeitliche Prozesse zusammenfließen und in ihrer Darstellung gleichartig werden.





## Schrott & Sonne 1982–2011

Ralph Findeisen

### Schrott & Sonne, 1982

Fotografie auf PVC-Plane, Detail, S. 35  
Courtesy Whiteconcepts Berlin

Die leere Karosse eines von seinem Innenleben befreiten VW-Käfer, als *Objet trouvé* in waghalsiger Balance auf einem erdigen Vorsprung, Land Art wider Willen, umrahmt von Pinien, Gräsern und Buschwerk. Dahinter der „sakrale“ Raum der Subtropen, ein Abgrund hinunter zu den grünen Terrassen, wo der schwarze Saum der Ufer Gomeras als Klebestelle zwischen der insularen Landmasse und der endlosen Geste des Atlantischen Ozeans die Wahrnehmung figuriert. Gegen die Sonne belichtet, daher der trichterförmige Lichtschimmer, die Öffnung hinter dem Industrieschrott, dem importierten Opus des Verkehrs, gebraucht und nun abgelegt in der Landschaft, vor sich hin sterbend, seinem Verschwinden entgegenrostend, vom Fetisch des Künstlichen zum Fetisch des Natürlichen – die fotografischen Liaisons, inzwischen weit über hundert, die Eberhard Bosslet seit 1982 auf den Kanarischen Inseln mit den Überbleibseln ehemals funktionstüchtiger Mobile eingegangen ist, geben Anlass zu einem Ordnungsversuch über die Verstrickungen, die diese Grablegung im „Postkartenformat“ begleiten. Die erste Sequenz entsteht im Nachhall der 1970er. Die vorerst letzte wird auf der Höhe der Immaterialisation der Geografie in der ersten Dekade des neuen Jahrtausends eingefangen. Man muss diesen historischen Bogen noch einmal nachvollziehen, um zu verstehen, mit welcher profanen Ungeheuerlichkeit der Gegenstand eines mal ausgebrannten, mal zerlegten Automobils seinen Anteil am Visuellen zu behaupten versucht. Zwischen dem ersten und dem letzten Schnappschuss dämmert die Totale der Globalisierung herauf, der Paradigmenwechsel vom analogen Realismus zum Gebrauch digitaler Simulationsstrategien führt zum Untergang des Realen: Nunmehr herrscht ein Verwirrspiel von Realem und Virtuellem, das Imaginäre bespielt sich selbst ohne Referenzbezug, ohne die dritte Komponente der Tiefe, als Geflecht auf binären Flächen. Alles hat sich in sein Gegenteil verkehrt: Das Reale dient nicht mehr als Gegenstand, um das Imaginäre zu befeuern, jetzt dient jede Form der Simulation dazu, um virtuell zum Realen zurückzukehren, wenigstens oder nur mehr auf der Ebene der Erfindung. Ende der 1970er, Anfang der 1980er spricht man noch von Abbildern. Der drohende Verlust der ersten Natur ist als postaufklärerische Nachwehe und vor dem Siegeszug der digitalen Deterritorialisierung durchaus noch ein Thema. Das Thema des Mülls und der nuklearen Verstrahlung hat sich inzwischen im eurozentristischen Kulturkreis dauerhaft etabliert. Die Inflation der Ferne, der Distanz und der Intimität ist noch nicht zur vollen Blüte gelangt. Was bedeutet es, zu diesem Zeitpunkt in Berlin das Flugzeug zu besteigen, binnen weniger Stunden mehrere Tausend Kilometer zu überbrücken und anschließend, mit einer analogen Kamera ausgestattet, monatelang durch die Areale südlicher Vulkangefilde zu streifen, um die „Leichen“ der Mobilisierung abzulichten, deren wahre Ausmaße den Kanaren im Zuge des Massentourismus und der infrastrukturellen Anbindung an das spanische respektive europäische Festland erst noch bevorstehen? Handelt es sich um eine Narration der ersten Natur? Oder um eine Zivilisationskritik, d. h. die Narration der Inkludierung der zweiten Natur in die erste? Und welche Figur bedient der Fotograf? Ist er der legitime Wanderer? Der Gesellschaftskritiker und Wächter? Ein Tourist? Exot? Dokumentarist? Und was bedeutet es jetzt, einen Blick darauf zu werfen?

Schnell wird ersichtlich, was alles auf dem Prüfstand steht: der Wert der Fotografien, ihre virtuelle Daseinsberechtigung, die Sujets, die Machart. Vieles scheint von diesem Vierteljahrhundert verschluckt worden zu sein. Das ist der eigentliche Punkt. Offenbar geht es nicht so sehr darum, die Reste des VW-Käfer und all die anderen desolaten Karossen nach ihren womöglich geheimen Einschlüssen zu untersuchen, die auf den ersten Blick verborgen geblieben sind. Die Vermutung ist sogar erlaubt, dass es diese geheimen Einschlüsse überhaupt nicht gibt. Abgesehen von den Biografien der Fahrzeughalter und den mehr oder weniger ominösen Umständen, unter denen der Schrott auf einer Klippe, auf einer Halde oder im Nirgendwo einer Ebene gelandet ist, die bei der Erstellung der Serie „Schrott und Sonne“ nie von Interesse waren; was nicht heißt, dass sie nicht von Interesse sein könnten.

Erstmals auf die Kanaren reist Bosslet ein Jahr zuvor, im Jahr 1981. Es ist das klassische Motiv des Europäers, der nördlich der Alpen sein Zuhause hat und auf Wanderschaft in den Süden geht, um Abstand zu gewinnen. Abstand von der Enge des Selbst, der Beschränktheit des Ausblicks – und vom kalten deutschen Winter. Eigentlich will er hinsichtlich der künstlerischen Produktion eine Pause einlegen. Im selben Jahr ist er Gründungsmitglied der Berliner Künstlergruppe „Material und Wirkung e. V.“. Motivisch geleitet wird die Arbeit der Gruppe durch grundsätzliche Zweifel an traditionellen Kunstmotiven und Verfahrensweisen, was speziell für Bosslet bedeutet, seine Beziehung zur Malerei vom Typ Color Field Painting aufzuweichen. Im Gepäck hat er das, was man Aufmerksamkeitskultur nennt. Der Hunger ist beträchtlich, um nicht zu sagen gefräßig. Materialien und deren Wirkung – es gibt im Grunde nichts, was dem Blick dieses Reisenden entgehen soll.

Verbunden mit dem Agens der Bewegung im Freien ist das Verlassen des Studios, des Ateliers, der abgeschlossenen Räume der Produktion wie auch Repräsentation. Beinahe ist darin eine Wiederholung der Motorik der Schule von Fontainebleau zu erkennen. Nur ist es diesmal nicht darum getan, als bürgerliches Subjekt, das von der Diktion Gottes entbunden ist, die Schönheit der Natur zu kopieren. Gleichwohl bleibt die Schönheit der Natur nicht außen vor. Sie ist angenehmer Teil dessen, was als Begriff nicht vordergründig auftaucht, doch was als Terminus das veränderte Kunstverständnis Bosslets Anfang der 1980er zum Ausdruck bringt, auch vielleicht als Gegenpart zum Wiederaufleben des Geniebegriffes und einer Neoboheme mit den Neuen Wilden – die Feldforschung.

Damit nimmt eine Behauptung der Kunst ihren Anfang, wonach – mit Bosslet und dessen argumentativem Rückgriff auf den 2006 von Henk Borgdorff publizierten Text „The Debate on Research in the Arts“ – Forschungen der Kunst immanent und zudem performativ sind.<sup>1</sup> Eine Subjekt-Objekt-Trennung ist diesem theoretischen Grundriss zufolge obsolet, ebenso wie eine strikte Trennung von Theorie und Praxis. Der Grund für diesen „Schachzug“ ist einleuchtend: Es ist der Versuch der produktiven Kunst, sich aus dem „Würgegriff“ der Ästhetik zu befreien. Kunst ist Teil einer hybriden Wissensbildung und befindet sich in Konkurrenz zur reinen Theorie, die an logischer Evidenz interessiert ist. Bosslet beruft sich hierbei darauf, dass „die Medialität der Kunst [...] nicht zugunsten eines Ergebnisses, einer vom Medium isolierbaren Information verschwinden“ dürfe.<sup>2</sup> Tatsächlich ist es wohl der utopische Fokus des ästhetischen Diskurses, die Medialität oder genauer die reine Visualisierung vollständig im beweisführenden Text aufgehen zu lassen.

Auf den Kanaren im Jahr 1982 befindet sich Bosslet jenseits dieses „Würgegriffes“. Tatsächlich treffen die meisten Attribute auf ihn zu. Er fährt als touristischer Genießer auf einem Moped umher und findet Autowracks. Sie ins Bild zu holen, dem Schrott Aufmerksamkeit zu schenken und seinen vermeintlichen Nichtwert in einen für den Nachfolgenden theoretischen und den Kunstmarkt relevanten Wert zu verwandeln, macht ihn für die Einheimischen zu einem Exoten, der eine Initialzündung für das grüne Bewusstsein der Insulaner herstellt. Mehr noch wird eine Ästhetisierung des auf sich selbst gerichteten Blickes mobilisiert, der über die Folkloreregeln hinausgeht. Wenn man so will, fungiert Bosslet als Trojaner und Coach, der sich in die (fremde) Kultur einschmuggelt, um ein Störmanöver auszuführen, das wiederum der einheimischen Kultur nach Möglichkeit dazu dient, die eigenen Regeln neu zu definieren – so zur Ausbildung eines möglichen ökologischen Bewusstseins oder eines denkenden Verhältnisses zur Alltagsgeschwindigkeit.

Mit diesen politischen Effekten, die sich so selbstverständlich einstellen, wie die gute Laune fortfährt, die Autowracks entweder dokumentarisch festzuhalten oder bei einigen wenigen zusätzlich ein farbiges Strukturgeflecht aufzutragen, geht für Bosslet der formal-spielerische Habitus einher, nicht als Politiker oder Kulturbotschafter unterwegs zu sein. Das ist in der Behandlung von „Schrott und Sonne“ von maßgeblicher Bedeutung sowie auch für die nahezu zur selben Zeit entstandene Serie „Interventionen“. Geraten die ausgerangierten Automobile meistens in ihrer „Echtheit“ in den Blickpunkt, werden bei den „Interventionen“ ruinöse Gebäude mit Farblinien und -flächen erweitert bzw. ergänzt, sodass sie eigentlich erst wieder sichtbar werden.

Mag sein, dass im Hinterkopf Bosslets Bezüge zur quasimonochromen Malerei eine Rolle spielen oder dass einzelne Flächen und Balken in seinem Verständnis den Blick zensieren, also mit der Hervorhebung zugleich auch Kontrolle evozieren. Merklicher im Resultat ist, dass nicht nur die Malerei oder die Kunst am Beispiel der Arbeiten auf den Kanaren das Studio verlässt, sondern dass der Produzent mit seinem formalen Eingriff in die landschaftliche Vermischung aus Zivilisationsresten und natürlicher Umgebung förmlich hinter die Landschaft zurücktritt. Zwar hat Bosslet nie den Begriff der Land Art in diesem Zusammenhang für sich verwendet, doch entfaltet sich eine Art geosemantischer Sprache, die mit einer Annäherung an das Archaische zu Werke geht, wie es ihr im White Cube nie gelingen würde. Auch wenn die nachfolgende Präsentation abermals Eingang in den White Cube und in die übliche Verfahrensweise der Kataloge findet, so steht die Behauptung dieses Zeitfensters gegen die Vernichtung durch das Verwirrspiel von erloschenem Realen und monströsem Virtuellen.

Die Annäherung an das Archaische als Ausdruck der noch nicht und vielleicht niemals von irgendeinem Text eingefangenen „Mikrologien“ und „pluralen Ordnungen des Wissens“<sup>3</sup>, zumal im Spiegel der Entwertungsstrategien des Realen, wonach weder ein Autowrack noch eine Klippe noch eine abseitige Ruine eine Erwähnung wert wäre, weil sie aus dem Repräsentationsrahmen der universellen Simulation herausfielen – das ist das Skandalon schlechthin. Nicht zuletzt ist die „Behelfskrücke“ der Annäherung an das Archaische – im aktuellen Diskurs geradezu mit einem Verbot belegt – auch ein Zugang zum Begriff der Zeit. Ob ausgeschlachtete Mobile oder morbide Häuserreste, die Rückwärtstransformation von designten und ehemals benutzten Sachgegenständen in eine skulpturale Quasielementarität des Natürlichen verbindet die angenommene Zeitlosigkeit der Landschaft mit dem utopischen Ziel nicht nur des eurozentristischen Kulturkreises – Überzeitlichkeit, die nicht den hektischen Versuchsarrangierungen der Gegenwart das letzte Hemd opfert.

Das erstreckt sich nicht minder auf den poetischen Gehalt der Fotos. Sind sie legitim? Sind sie nicht legitim? Der ästhetische Diskurs würde alle Anstrengungen unternehmen, die Poesie abzutragen, um den informativen Gehalt übrig zu lassen, der sich aller Voraussicht nach darin erschöpfen würde, immer wieder zu sagen, dass die Poesie tot ist, dass man längst Gründe genug hat, ihr zu misstrauen, dass darin alles zu nett aussieht und dass die Wahrheit viel grausamer ist. In der Tat wäre das Bestehen auf einer Humboldt'schen Unbefangenheit ein generöser Trugschluss. Aber etwas von dieser Unbefangenheit muss bleiben. In dieser Hinsicht besteht zwischen 1982 und 2011 kaum ein Unterschied.

<sup>1</sup> Vgl. Henk Borgdorff: The Debate on Research in the Arts (Sensuous Knowledge. Focus on Artistic Research and Development, No. 2), Bergen 2006

<sup>2</sup> Vgl. Elke Bippus (Hg.): Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens, Zürich & Berlin 2009

<sup>3</sup> Vgl. ebd.



**2007**  
Fotografie auf PVC-Plane, 237 x 356 cm  
Courtesy Whiteconcepts Berlin



**2010**  
Fotografie auf PVC-Plane, 237 x 356 cm  
Courtesy Whiteconcepts Berlin



2006  
Fotografie auf PVC-Plane, 237 x 356 cm  
Courtesy Whiteconcepts Berlin



2006  
Fotografie auf PVC-Plane, 237 x 356 cm  
Courtesy Whiteconcepts Berlin



**2004**  
Fotografie auf PVC-Plane, 237 x 356 cm  
Courtesy Whiteconcepts Berlin



**2004**  
Fotografie auf PVC-Plane, 237 x 356 cm  
Courtesy Whiteconcepts Berlin



**2004**  
Fotografie auf PVC-Plane, 237 × 356 cm  
Courtesy Whiteconcepts Berlin



**1982**  
Fotografie auf PVC-Plane, 237 × 356 cm  
Courtesy Whiteconcepts Berlin



**2011**  
Fotografie auf PVC-Plane, 237 x 356 cm  
Courtesy Whiteconcepts Berlin



**2008**  
Fotografie auf PVC-Plane, 237 x 356 cm  
Courtesy Whiteconcepts Berlin



**2008**  
Fotografie auf PVC-Plane, 237 x 356 cm  
Courtesy Whiteconcepts Berlin



**2006**  
Fotografie auf PVC-Plane, 237 x 356 cm  
Courtesy Whiteconcepts Berlin

# Unterstützende Maßnahmen

Mit seinen „Unterstützenden Maßnahmen“ bringt Eberhard Bosslet konstruktiv-sperrige Einbauten in Innenräume. Zur Fertigung dieser Installationen setzt er Schalungssysteme des Baugewerbes und des industriellen Bauens ein. Seit 1985 entwickelt der Künstler das Konzept der Werkgruppe fortlaufend weiter. Vertikal zwischen Boden und Decke oder horizontal zwischen Wänden eingespannt, beziehen sich die „Unterstützenden Maßnahmen“ konstruktiv und real auf die räumliche Umgebung. An definierten Positionen versperren sie den Raum, teilen ihn in Segmente und gliedern ihn neu. Die Installationen erzeugen beim Betrachter den Eindruck einer Neuorientierung des Raumes in seiner Stabilisierung und Destabilisierung. Durch die Verwendung baukonstruktiver Elemente machen die „Unterstützenden Maßnahmen“ den zeitlichen Verlauf und die unterschiedlichen Zustände des sichtbar Gebauten erlebbar und verweisen auf den Prozess der Intervention. In die frühen Arbeiten der Serie integrierte Eberhard Bosslet Elemente des täglichen Lebens wie Möbel oder Gerätschaften. Mit diesen Werken begründete er seinen internationalen Ruf und gab dem Begriff der Installation eine unverwechselbare Bedeutung.





## Zwischen Wahrnehmung und Zeichen

Mark Gisbourne

Schon in den frühesten Arbeiten von Eberhard Bosslet aus den 1980er-Jahren zeichnet sich sein investigatives Denken ab, das, wie er ausführte, emotionale, diskursive, funktionale, intuitive, zufällige und kulturelle Aspekte in den Blick nimmt und sich auf die materielle Beschaffenheit der Welt richtet. Im Manifest der Künstlergruppe „Material & Wirkung e. V.“, die er 1981 mitbegründete, waren dies die tatsächlich verwendeten Begriffe. Was von Anfang an die Vorgehensweise bestimmte, war das Arbeiten mit vorgefertigten, in der Regel industriellen Materialien und einer bereits vorhandenen Gegebenheit, einem Verfalls- oder Verlassenheitszustand, oder einfach die direkte Intervention in eine so vorgefundene und günstige Raumsituation. Immer bildeten Bosslets Interventionen eine Dialektik zwischen dem, was räumlich und/oder strukturell den Rahmen bildete und vorherbestimmte, während die Antwort des Künstlers darin bestand, einen nicht funktionalen, jedenfalls nicht erkennbar funktionalen, oder zu wenig genutzten Materialzustand ästhetisch zu refunktionalisieren. In Bezug auf seine Skulpturen und Installationen wird dies von Anfang an deutlich. Die Arbeiten des ersten Jahrzehnts legen somit das erkenntnistheoretische Fundament für alles Folgende.

In den 1980er-Jahren, beginnend 1981, setzte sein lebenslanges und bis heute andauerndes Wirken auf Teneriffa und den Kanarischen Inseln ein. Dort reinszenierte er verfallene oder verlassene Architekturen, indem er die Kanten der Ruinen mit einer Linie nachzeichnete und etwas sichtbar machte, das zwar vorhanden war, aber nicht beachtet wurde. Ähnlich verfuhr er z. B. mit aufgefundenen rostigen Autowracks, die er in einer Fotoserie dokumentierte, oder mit farbigen Trümmerfragmenten, die so auf dem Boden ausgelegt und arrangiert wurden, dass sie ihr zuvor unbemerktes Dasein behaupteten. Diese Arbeiten sind schlicht als Interventionen bezeichnet worden. Ihre Bestimmung lag darin, das Unspezifische ins Ortsspezifische zu verwandeln, das Harmlose und Unbeachtete zu rahmen und in den Vordergrund zu stellen. Diese Interventionen wurden mitunter in starken Farben ausgeführt, mit Ausnahme der Werke mit weißen Konturlinien, und fortwährend verändert. In seiner „Mobilen und Immobilien“-Serie von 1982 wird ein Roller durch seine diversen Stadien der Farbveränderung und ortsspezifischen Positionierung zum bezeichnenden Sinnbild. Obwohl die Interventionen in der Nachfolge der Land Art und Environmental Art der 1970er zu stehen scheinen, tendieren sie weder zur Monumentalität, die Smithson kennzeichnet, noch zu jenen weitschweifig poetischen Träumereien, die man mit Richard Long verbinden könnte. Bosslets Arbeiten im Freien sind kraftvolle Adaptionen und von direkter wie unmittelbar transformativer Wirkung. Gleichzeitig offenbart die fotografische Dokumentation einiger dieser Arbeiten, wie „Begleiterscheinung II“ (S. 44), die Verwandtschaft mit Bosslets „Grundriss & Versorgungssystem Bildern“ der Jahre 1985 bis 1988. Indem diese Bilder mit Industriematerialien ausgeführt wurden – Gips, Aluminium, Asphalt, Stahl und Kupfer –, die Bauliches assoziieren, weitet dies die Verschränkungen von Bosslets künstlerischen Praktiken nur noch aus. Die umgebungsbedingten Interventionen auf den Kanaren und die verwandten Serien „Reformierungen“ und „Begleiterscheinungen“ setzen sich in Bosslets Werk bis heute fort. Jedes Mal weckt die Beschäftigung mit der ländlichen Umgebung absichtlich das Gefühl der Entwurzelung; das stabile Verhältnis von Signifikant zu Signifikat, wie es zuvor bestand, durchläuft eine gewaltige Veränderung und erschafft neue Parameter ästhetischer Bedeutung.

### Grundkredit Saar 89/12, 2012

verzinkter Stahl, beschichteter Stahl, Holz  
399 × 150 × 150 cm  
Saarland. Museum | Moderne Galerie



### Begleiterscheinung II, 1984

schwarze Wandmalerei, 3 x 20 x 5 m

Kanarische Inseln, Teneriffa, El Guincho am Golf del Sur

Die dialektische Verwendung von Architektur und Materialien aus dem industriellen Kontext ist ein zentrales Moment aller künstlerischen Unternehmungen von Eberhard Bosslet. Sie bildet die intellektuelle Infrastruktur seines künstlerischen Bewusstseins, wobei Themen wie Raum, Struktur und Material, wie in „Material & Wirkung“, nichts weiter sind als die natürlichen Erweiterungen seiner Ideen. 1985 begann Bosslet mit seinen architektonisch-räumlichen Interventionen, die er schlicht „Unterstützende Maßnahmen“ nannte und die in zunehmend ausgeklügelteren Variationen bis 2006 in seinen Vorgehensweisen fortwirken. Indem er in der Länge verstellbare Stahlrohrstützen verwendet, die gewöhnlich eingesetzt werden, um Architekturelemente wie Wände und Decken abzustützen, thematisiert Bosslet mit seinen Gebilden die Idee des In-Verbindung-Setzens und Stützens. Vielfältige Materialverschränkungen bilden einen wichtigen Subtext, der alle Werke Bosslets begleitet. Dennoch, ungleich den Freiluft-Interventionen, von denen sich sagen lässt, dass sie einen bereits existierenden Genius Loci refunktionalisieren, könnte man von den Innenraum-„Unterstützenden Maßnahmen“ in gewisser Weise behaupten, sie defunktionalisierten ihn oder zumindest, dass sie den Betrachter die Existenz des Raumes als verhandelbar und funktionsfähig aufs Neue gewahr werden lassen. Zuweilen mögen die säulenhaften Gebilde als Notwendigkeit und Teil des Raums wahrgenommen werden, wie in „Stammheim“ von 1986 (S. 57), während in anderen Fällen, wie in seinen Arbeiten „Anmaßend I“ (S. 75) und „Anmaßend II“ (S. 55), für die documenta 1987 geschaffen, das Werk die Frage nach der Aufhebung dieser Notwendigkeit stellt. Durch die Verbindung von Elementen wie einem gefundenen Aktenschrank, einem Schreibtisch oder Planken und Brettern täuschen die vertikalen Strukturen eine Nützlichkeit vor, die sie jedoch sogleich negieren. Wir wissen, dass sie so, wie sie im Kasseler Fridericianum installiert waren, keiner architektonischen lasttragenden Aufgabe dienen und nur installiert wurden, um ihre eigene, „aufdringliche“ Präsentationsweise vorzuführen – eine wortwörtliche Intervention. Ähnlich diente auch die doppelsäulige, aus Sockeln und Platten gestapelte Arbeit „ATLAS HB“ von 1987, wie sie in der Bremer Kunsthalle eingebaut wurde, keinem wirklichen Strukturzweck außer dem, seinen Status vorzubringen, und als unmittelbar zu lokalisierende Präsenz. Dennoch dienen die verwendeten und gezeigten Materialien einer begreifbaren Konnotation, nämlich die versteckt sichtbaren Konstruktionsprozesse aufzuzeigen (indexikalisch gesprochen), wie sie der Architektur eigen sind. Außerdem wird in Arbeiten wie „UM-ANT Expander“ von 1985 (S. 60) oder in der Pariser Installation „Expander I“ aus dem Jahr 1990 (S. 52) bis zu „Expander Berlin I“ von 2008 (S. 48) der horizontal zwischen den Wänden herrschende Druck betont, statt jenem zwischen Boden und Decke. In allen Arbeiten wird die Vorstellung einer architektonischen Last und Spannung zugleich heraufbeschworen und geschlussfolgert. In gewisser Weise und geringem Umfang reflektieren diese stützenbasierten Gebilde die Düsseldorfer konstruktivistischen Traditionen der 1960er- und 1970er-Jahre, da deren Arbeiten ebenfalls Wiederholung, Stapelung, Einfassung, Industriematerialien und Stützvorgänge einbeziehen. Diese Herangehensweise findet sich auch bei Werken von Künstlern wie Joseph Beuys, Blinky Palermo, Imi Knoebel, Reiner Ruthenbeck und Reinhard Mucha. Zudem erinnern diese Einflüsse oft stark an die malerische Entwicklung von Eberhard Bosslet. Im Unterschied zu den konstruktivistischen Kompositionen der Düsseldorfer sind Bosslets „Unterstützende Maßnahmen“ jedoch weitaus architektonischer und interagieren dank ihrer Materialien mit ihrer spezifischen räumlichen Umgebung.

Während die Mehrheit der Arbeiten von Bosslet eine Fülle unterschiedlicher Verfahrensweisen bereithält, ist der materiellen Serialisierung seiner Ideen eine schlüssige Konsequenz zu eigen. Zum Beispiel basieren die „Modularen Strukturen“ seit 1988 häufig auf Serien von Zeichnungen, die jede Projektinstallation ins Detail ausarbeiten. Diese modularen Einheiten sind tendenziell als autonom zu betrachten, paradoxerweise aber insofern, als sie zugleich als Skulptur, Objekt und Donald-Judd-haft konstruierte minimalistische Systeme fungieren. Erneut beobachten wir ein Verrutschen von Signifikant und Signifikat: Die installierten Module schaffen eine skulpturale und objektive Präsenz, irritieren zugleich aber die Reaktion des Betrachters, indem sie auftreten, als wären sie nichts weiter als Teil eines anonymen industriellen Triebwerks oder einfach der übrig gebliebene Teil einer Zentralheizungsanlage. Es muss allerdings gesagt werden, dass die „Modularen Strukturen“ dank ihrer serialisierten Entwicklung über zwanzig Jahre hinweg im bildlichen Sinn skulpturaler und weniger industriellastig wurden. Die wiederholten Elementeinheiten sind im Ergebnis bunt geworden und tragen ihre farbige Erscheinung zur Schau. Die lackierte Haut verdeckt etwas von ihrer frühen industriellen und massenproduzierten utilitaristischen Nacktheit. Das Gleiche ließe sich über die pneumatischen Werke von 1989 bis 1998 sagen, die Druckluft verwenden, um Kissenanteile aufzublasen, die sich zwischen mit Ketten eingebundenen, massenhaft produzierten Industrieelementen wie Gitterstrukturen, Radiatoren, Reifen und Radeinheiten sowie Hockerelementen ausdehnen. Und wirklich sind kleine Industriebauteile wie auch Pseudomöbel in Bosslets Skulpturen eingegangen und formen in seinem Werk einen unterschwellig veränderten Sinn. Viele dieser pneumatischen Installationen integrieren die Skulptur und die akkumulierten objektbasierten Elemente innerhalb einer Architektur durch ihre Befestigung an Säulen und Wandelementen mittels Verspannung, Ummantelungen oder pneumatischer Ausdehnungssysteme. Gleiches gilt für seine industriegefertigten Lichtarbeiten, die er erstmals 1979 herstellte, als er noch die Berliner Kunsthochschule besuchte, und die sich seither zu verschiedenen Zeiten kontinuierlich und nachdrücklich innerhalb Bosslets Werk weiterentwickelten.

Die komplexe Dialektik von Boden innen/außen, Wand und Decke muss in Bosslets Werk ständig neu beschrieben werden und ist manchmal in Verbindung mit seiner Malerei leichter zu verstehen. Von Anfang an pflegte der Künstler ein Interesse an räumlichen Einteilungen und Trennungen und wie schon in seinen gemalten „Portal“-Arbeiten von 1979 drückte sich das in Werken über Türen, Tore und Zäune immer wieder aus. Die Blinky-Palermo-hafte Bodenarbeit „Variable – Painted Panels“ von 1980 bis 1981 und die vierseitig bemalten, sockelähnlichen Kartons bieten die offensichtliche Wiederholung von Formen auf, die man gewöhnlich in den Arbeiten eines Sol-LeWitt-haften Minimalismus findet. Ähnlich verhält es sich mit den vielfarbigem Ketten dieser Zeit, manchmal als schlichte Bodenskulptur auf den Boden geworfen oder, umgekehrt, als Freiluft-Interventionen präsentiert. Bosslets Gemälde weisen demzufolge die gleiche stimmige Verwendung industrieller Materialien auf, die in ästhetisch-malerischen Gebrauch genommen wurden, wie seine dreidimensionalen Arbeiten. In einer ganzen Serie farbbasierter Fotoarbeiten aus der ersten Hälfte der 1980er-Jahre experimentierte Bosslet kontinuierlich mit der Vorstellung einer Wand als Gegenstand sowohl der Illusion als auch der Wirklichkeit. Manchmal wurden reale Objekte an die gemalten Wandumgebungen gelehnt und dann fotografiert.



### ATLAS HB, 1987

verzinkter Stahl, beschichteter Stahl, Holz

460 x 240 x 120 cm

Kunsthalle Bremen



**Auf dem Damm, 1996–2000**

Duisburg-Meiderich, U-Bahn-Station Auf dem Damm

Besonders beachtenswert sind vielleicht Bosslets sogenannte „Grundriss & Versorgungssystem-Bilder“ von 1985 bis 1988 und „Emailtafeln“ aus den Jahren 1987 bis 1989, die nicht nur Aspekte der Grundrisse aufgreifen, sondern auch auf die netzartige Verbundenheit der modernen Welt anspielen. In dieser Hinsicht stehen sie nicht nur für die angedeutete kybernetische Beschaffenheit der Welt der 1980er-Jahre, sondern entwickeln auch eine Vision der späteren Wirklichkeit der Motherboard-Technologie. Diese abstrakten, rasterähnlichen Konfigurationen waren ein Phänomen der Malerei der 1980er-Jahre und wurden gewöhnlich mit dem Werk abstrakter neogeometrischer Künstler wie Peter Halley assoziiert. Aber nicht nur die von Bosslet aufgetragenen Materialien stammen aus der Industrie, auch die Trägermaterialien selbst bestehen häufig aus massenproduzierten Materialien. Bosslets Malerei auf alten Autowindschutzscheiben und Glasfragmenten, 1980 beginnend, ist bis heute eine regelmäßig wiederkehrende Form seines kreativen Engagements. Sein wichtigster öffentlicher Auftrag, „Auf dem Damm“, entstanden 1996 bis 2000 für die U-Bahn-Station in Duisburg-Meiderich, ist zugleich ein Hauptwerk seiner Arbeiten in Farbe auf Glas. Während die Glasmalerei als solche eine lange Tradition hat, war ihre Integrierung in die Architektur eines modernen Verkehrssystems eine bedeutende Errungenschaft Bosslets. Zuletzt, seit 2003, verwendete der Künstler Fensterglas als Trägermaterial, in das Löcher unterschiedlicher Größe geschnitten wurden. Dies hat den Effekt, dass die bemalten und transparenten Stellen der Glasfläche in subtile Interaktion mit der Wand treten, an der sie hängen und/oder fixiert sind.

Im Laufe des letzten Jahrzehnts setzten sich Bosslets Formwiederholungen fort, nun aber in eine etwas andere Richtung, nämlich mit der erneuten Hinwendung zum öffentlichen Raum. Das zeigt sich etwa in jenen Arbeiten seit 2001 aus Polyurethan und Fiberglas, die er seine „Biometrischen Skulpturen“ nennt und die wie riesige asymmetrische Wackelpuddingformen aussehen oder wie jene Miniatur-Fischteiche, die man aus Gartencentern kennt. Stark farbig schaffen sie ein interaktives Environment im öffentlichen Raum, wo Menschen sie häufig als Sitzgelegenheit nutzen. In anderen Zusammenhängen war es vorgesehen, sie auf Seen und/oder Flüssen treiben zu lassen. In jüngster Zeit, seit 2007, hat der Künstler seine Untersuchungen an massenproduzierten Einheiten, die anderen Funktionen zugeführt werden können, erweitert: in der Serie „Kreise“, aus Einkaufswagen auf Supermarkt-Parkplätzen installiert, oder in seinen sternförmigen Kreisen aus verzinkten Zauneinheiten. Gleichzeitig intensiviert Bosslet sein Engagement auf den Kanarischen Inseln wieder.

Seit dreißig Jahren oder länger hat Eberhard Bosslets skulpturales Werk nun die Parameter der Wahrnehmung und des unmittelbaren Verstehens umgestaltet. Gleichzeitig versetzte er die Signifikant-Signifikat-Beziehung der verwendeten Materialien in ein neues Bedeutungsfeld – mit offenem Ausgang. Womit wir in den Werken dieses Künstlers ständig konfrontiert werden, ist ein bildliches Gleiten, eines, das den Betrachter absichtlich in jenen opaken Raum führt, der zwischen der menschlichen Wahrnehmung und dem Zeichen liegt.



**Grundkredit, 1989**

verzinkter Stahl, beschichteter Stahl, Holz, 320 x 150 x 150 cm  
Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin



**Expander Berlin I 90/08, 2008**  
verzinkter Stahl, Holz, Gummi, 270 x 550 x 14 cm  
Realace Projektraum, Berlin

**UM Bregenz 90/04, 2004**  
verzinkter Stahl, Holz, Gummi, 350 x 361 x 70 cm  
Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis, Bregenz





**Stallung Bregenz 90/04, 2004**  
verzinkter Stahl, Holz, Gummi, 120 × 427 × 412 cm  
Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis, Bregenz



**UM-Meva-IS, 1998**  
Aluminium, Stahl, Holz, 320 × 628 × 400 cm  
Städtische Galerie Iserlohn



**Expander I, 1990**  
verzinkter Stahl, Holz  
300 x 480 x 90 cm  
Galerie Le Gall Peyroulet, Paris

**Hubwerk SMH 91/95, 1995**  
hydraulisches System, beschichteter Stahl, Aluminium,  
synthetisches Material, 525 x 150 x 150 cm  
Sprengel Museum Hannover





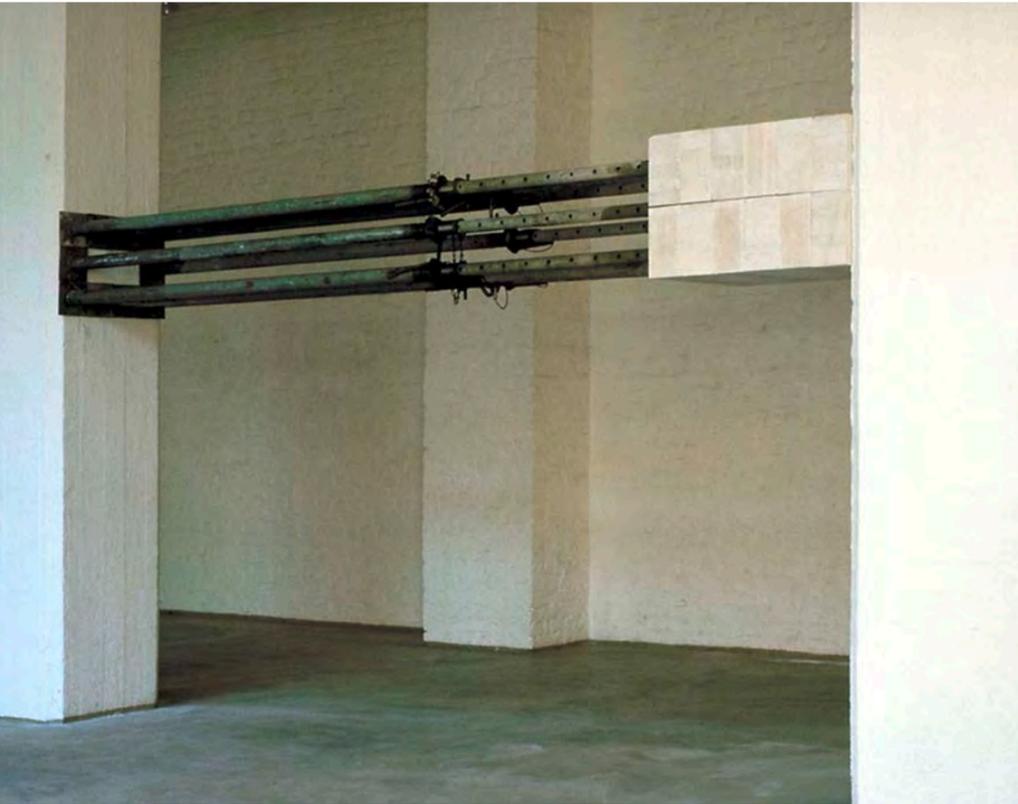
**Expander XVIII, 1990**

verzinkter Stahl, Holz  
310–345 × 120 × 30 cm  
Sammlung Hans-Jürgen Bolz, Mühlheim a. d. Ruhr

**Anmaßend II, 1987**

verzinkter Stahl, beschichteter Stahl  
360 × 130 × 70 cm  
Gallery Karl Bornstein, Santa Monica





**Stützer II, 1987**  
Porenbeton, Stahl, 50 x 365 x 62 cm  
Galerie Carla Stützer, Köln



**Stammheim, 1986**  
verzinkter Stahl, Holz, 3,20 x 6 x 3 m  
Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg



**UM-DU-WLM, 1986**

Porenbeton, verzinkter Stahl, Holz  
320 x 150 x 150 cm  
Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg

**Schraubstock II, 1985**

beschichteter Stahl, bemaltes Holz, Ziegelstein  
320 x 110 x 110 cm  
Ruimte Morguen, Antwerpen

**Schraubstock I, 1985**

beschichteter Stahl, Holz, Ziegelstein  
400 x 120 x 80 cm  
Ruimte Morguen, Antwerpen



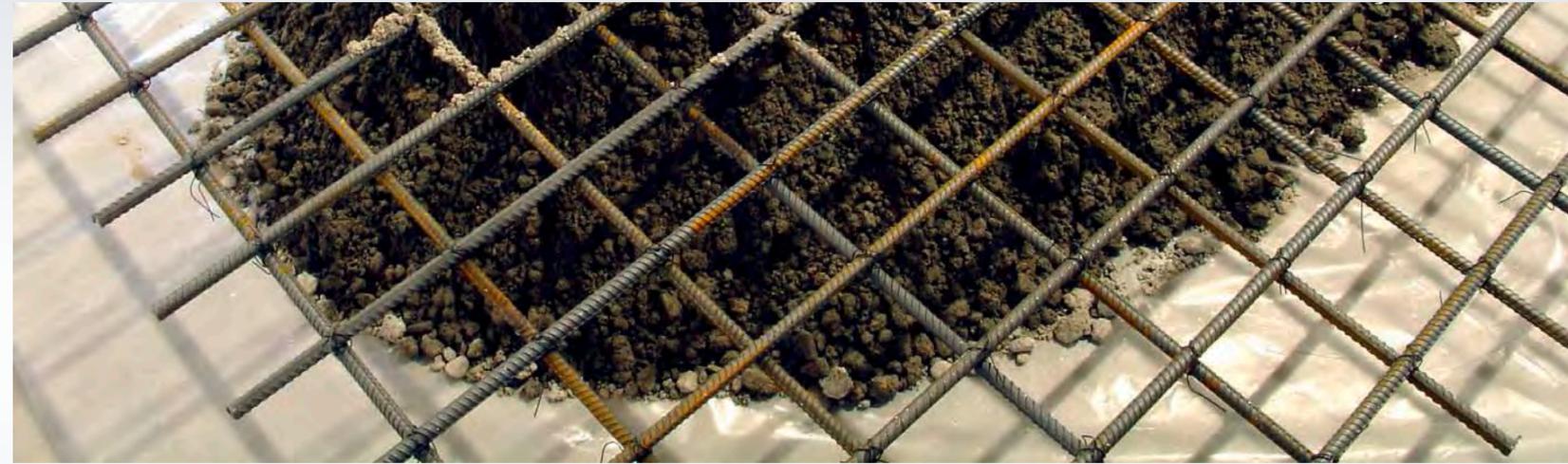
**UM-ANT-Expander, 1985**  
beschichteter Stahl, bemaltes Holz, 400 x 500 x 140 cm  
Ruimte Morguen, Antwerpen

**UM-MA1, 1985**  
Beton, beschichteter Stahl, verzinkter Stahl, 305 x 80 x 80 cm  
Art Now, Mannheim



# Barrieren

Seit 1995 entwickelt Eberhard Bosslet die Serie der „Barrieren“, die vor Ort hergestellt werden und überwiegend aus kniehohen, fundamentartigen Konstruktionen aus Beton und Stahl-Armierung bestehen. Der Beton wird bei diesen Arbeiten frei geschüttet oder mittels Schalung in Form gebracht. Wegen des außerordentlich hohen Gewichts erfordert die Verwirklichung der „Barrieren“ eine umfassende Kenntnis der verborgenen statischen Zusammenhänge eines Gebäudes. Die Betonskulpturen sperren den Raum ab, in den sie eingepasst sind, und treten zugleich mit dem umgebenden Gebäude in Dialog. Es entsteht so ein zeitgenössischer Zweiklang von Architektur und Skulptur.





**Halb und Halb, 2006**  
Beton, beschichteter Stahl, 135 x 500 x 485 cm  
Galerie der Stadt Backnang



**Barriere 84/05 PZ, 2005**  
Beton, Stahl, 0,5 x 12 x 4,15 m  
Galerie AT, Posen



**Univers I Saar, 2012**  
Beton, Stahl  
267 x 273 x 279 cm  
Saarland.Museum | Moderne Galerie



**Universalien (Berlin), 1995**  
Beton, elektrisches Licht, Stahl, synthetisches Material  
50 x 402 x 588 cm und 410 x 130 x 130 cm  
Podewil Berlin



**Sperre SMH, 1995**  
Beton, Stahl, Holz  
50 x 600 x 400 cm  
Sprengel Museum Hannover



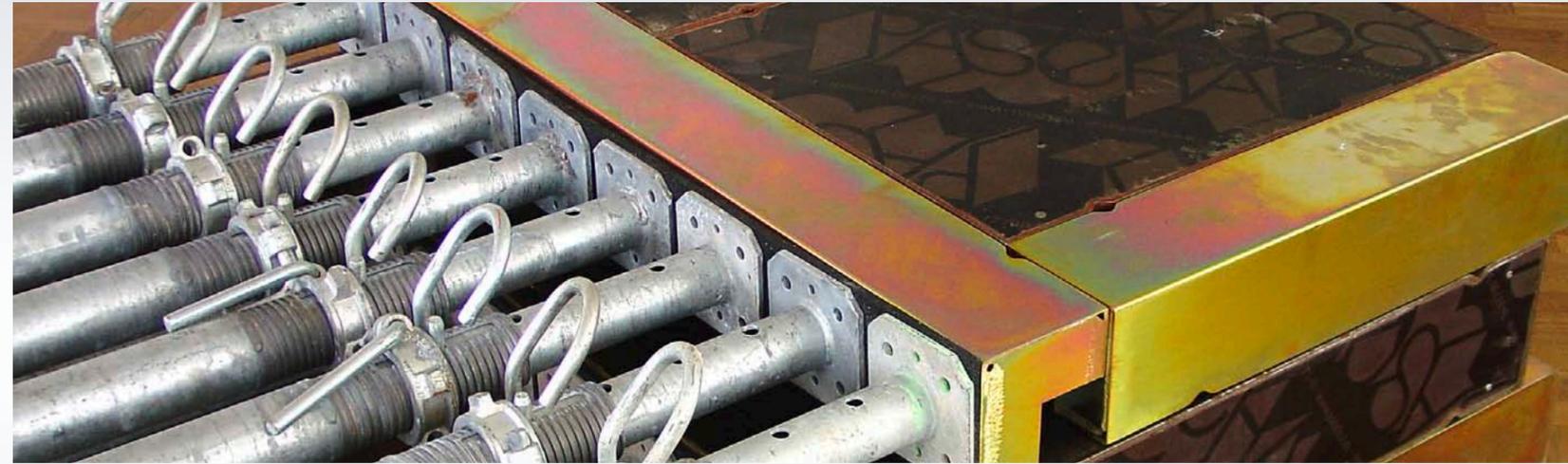
**Universal (Mannheim), 1998**  
Beton, Stahl, 175 x 400 x 600 cm  
Kunsthalle Mannheim



**Stallung WU/3LB, 1991**  
Beton, verzinkter Stahl, Holz, 120 x 640 x 460 cm  
Kunstraum Wuppertal

# Modulare Strukturen

Die „Modularen Strukturen“ sind autonome, freistehende Großskulpturen im Innenraum, die aus Materialien des Baugewerbes konstruiert werden. Ähnlich einer Partitur in der Musik werden ihre Konstruktionsanleitung und -elemente von Anlass und Ort der Ausstellung neu interpretiert. Eberhard Bosslet beschäftigt sich seit 1988 mit dem Thema der „Modularen Strukturen“. Konzeptionell stehen sie den „Unterstützenden Maßnahmen“ nahe, indem sie sich konstruktiv auf den realen Raum beziehen und dessen Koordinaten neu definieren. Im Unterscheid zu diesen verzichten sie jedoch auf das Verspannen oder Stützen vorgefundener Raumbestandteile.





## Visuelle Indifferenz

Irene Schütze

Meine erste Begegnung mit Eberhard Bosslets Werk hatte ich 1987 auf der documenta 8, die ganz im Zeichen postmoderner Fabulier- und Zitierlust stand. Im ersten Obergeschoss eines der rückseitigen Treppenhäuser des Fridericianums hoben zwanzig Stahlrohrdeckenstützen einen alten, schwarz lackierten Holzschreibtisch in luftige Höhe. Auf dem Schreibtisch stapelten sich hölzerne Verschalbretter bis zur Decke. An der gleichen Stelle im darüberliegenden Geschoss standen 32 Stahlrohrdeckenstützen auf einem Podest aus aufeinandergestapelten Gehwegplatten. Sie trugen einen quergelegten metallenen Büro-Schubladschrank, der unter der Decke verklemt war. Die Gegenstände und Baumaterialien in beiden Geschossen waren derart zwischen Böden und Decken gepresst worden, dass sie scheinbar die Funktion von Pfeilern übernahmen. „Anmaßend I“ (S. 75) und „Anmaßend II“ (S. 55) nannte Eberhard Bosslet diese beiden Installationen, die zur Werkgruppe der „Unterstützenden Maßnahmen“ gehören. Es ist jene Reihe von Arbeiten, die der Künstler immer wieder zwischen gegenüberliegenden Wänden bzw. zwischen Böden und Decken für einen bestimmten Zeitraum passgenau installiert.

Bosslets „Unterstützende Maßnahmen“ stellen die Stabilität der jeweiligen Räume und das Gefüge der eingebrachten Innenraumkonstruktionen infrage. Bei den „Unterstützenden Maßnahmen“ im Museum of Contemporary Art in Sydney zum Beispiel ließ der Künstler die Trockenbaudecke des Ausstellungsraums herausschneiden, weil diese seinem Einbau nicht standgehalten hätte und weil so die darunterliegende tragende Gebäudekonstruktion verfügbar und sichtbar wurde. Die schwere Installation, bestehend aus einer Vielzahl von breiten, vierkantigen Stahlstützen, wirkte wie eine mächtige Absicherung des Gebäudes. Auch wenn Bosslets „Unterstützende Maßnahmen“ suggerieren, der jeweilige Raum sei instabil und müsse abgesichert werden, so zeugen sie prinzipiell von Stabilität: Die Stützen dürfen nur insoweit Kraft ausüben, als sie Wände und Decken nicht beschädigen, sie müssen jedoch auch so stabil sein, dass sie nicht um- oder herausfallen. Mit seinen Einbauten thematisiert der Künstler den Raum über seine sichtbaren Grenzen hinaus und lässt ihn als Teil eines architektonischen Beziehungsgefüges erlebbar werden.

Während Bosslet bei seinen früheren „Unterstützenden Maßnahmen“ ausgesuchte Büromöbel einbezog, beschränkt er sich seit 1990 konsequent auf Materialien aus dem Baugewerbe. Damit wächst der irritierende Effekt: Das Kunstwerk ist visuell kaum von einer baulichen Absicherungsmaßnahme zu unterscheiden. Diese „krude“ Ästhetik erinnert an Marcel Duchamps Readymades wie das umgedrehte „Pissotir Fountain“ oder die liegenden Kleiderhaken „Trébuchet“. 1961 schrieb Duchamp rückblickend, wie er dazu gekommen war, diese Gegenstände auszusuchen: „Diese Wahl beruhte auf einer Reaktion visueller Indifferenz, bei einer gleichzeitigen totalen Abwesenheit von gutem oder schlechtem Geschmack ... in der Tat eine völlige Anästhesie.“ Folgt man diesem Statement Duchamps, dann entschied er sich gerade für diese Gegenstände, weil sie außerhalb des Geschmacksdiskurses standen, weil sie vollkommen unbelastet davon waren. Die „völlige Anästhesie“, die Gefühllosigkeit gegenüber den Gegenständen, stand am Anfang, bevor er das standardisierte Pissotir und den Allerweltskleiderständer in den Kunstkontext transferierte. Durch ihre Überführung in den neuen Zusammenhang schuf er künstlerische Werke, die die überlieferten Vorstellungen von Schönheit in der Kunst obsolet machten. Duchamps Readymades polarisierten das Publikum schließlich doch in geschmacklicher Hinsicht. Mit ihrer „Antiästhetik“ beflügelten sie die Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts.

### Werk IV SK Saar, 2012

beschichteter Stahl, Holz, Aluminium, Gummi

530 x 460 x 315 cm

Saarland.Museum | Alte Sammlung



### Monocell und Bilaterale Beziehungen, 1998

Porenbeton, 300 × 400 × 600 m

Farbe auf Aluminiumguss

Kunsthalle Mannheim

Nun, fast hundert Jahre nach Duchamps Präsentation des ersten Readymades, stellt sich die Frage der avantgardistischen Provokation nicht mehr. Die zunächst von Duchamp beobachtete „visuelle Indifferenz“ und die damit verbundene „Abwesenheit von gutem oder schlechtem Geschmack“ haben seither jedoch nicht an Aktualität eingebüßt. Eine Werkgruppe Bosslets, die ähnlich wie die „Unterstützenden Maßnahmen“ „visuelle Indifferenz“ im Duchamp'schen Sinne vorauszusetzen scheint, ist die Reihe der „Barrieren“ aus Beton.

1998 schuf Bosslet im Skulpturensaal der Kunsthalle Mannheim neben einer seiner Installationen namens „Monocell“ aus Ytong-Steinen eine raumgreifende Installation mit dem Titel „Universal“ (S. 68). Beide Arbeiten existierten temporär und wurden nach der Ausstellung demontiert. „Universal“ konnte nicht betreten werden, da die installierten Betonquader Barrieren bildeten, das Eisengitter grob gerastert war und die Stäbe an den Seiten der Betonkörper spitz herausragten. Auf den Schmalseiten der liegenden Quader wurde jeweils ein kurzer Betonpfeiler in einem Guss errichtet. Bosslet setzte die Pfeiler nicht direkt an den Kanten der Quader an, sondern rückte sie in gleichmäßigen Abständen von ca. 15 cm ein. Aus den Pfeilern ragten oben kürzere Eisenstäbe heraus. Die symmetrische Installation wirkte aufgrund der verwendeten Materialien und ihrer Größe wie das Bodenfundament eines kleinen Gebäudes, das noch nicht fertiggestellt ist. Die in die Höhe aufragenden Eisenstäbe ließen aber auch an gescheiterte Bauprojekte denken, denen ursprünglich weitere Stockwerke hinzugefügt werden sollten.

Auf viele Museumsbesucher wirkte die Installation durch die Materialien von Beton und Eisen und durch den unvollendeten Eindruck wuchtig bzw. abweisend, genauso wie die andere Installation „Monocell“ aus hoch gemauerten Ytong-Steinen. Bei einigen warfen die beiden Installationen sogar die Frage auf, warum Kunstwerke, die an eine aufgelassene Baustelle bzw. an ein Architekturfragment erinnern, im Skulpturensaal der Kunsthalle Mannheim stehen. Ähnlich wie bei „Anmaßend I“ und „Anmaßend II“ auf der documenta 8 fragten die Besucher sich, ob etwas mit dem Skulpturensaal nicht stimme, ob er erneuerungsbedürftig sei, ob er baulich verändert werden solle. Der Skulpturensaal wurde so selbst zum Thema. Seine räumlichen Dimensionen sowie seine Ausgestaltung mit dunklen Granitplatten, weiß gestrichener Strukturtapete und großer Glaswand rückten in den Fokus der Kunsthallenbesucher.

2003 führte der Künstler und Kunstwissenschaftler Sven Drühl in der Zeitschrift Kunstforum International mit Eberhard Bosslet ein Gespräch, in dem er bezeichnenderweise nicht auf den „Geschmack“, aber auf die „Ästhetik“ der Werke Bosslets einging. Drühl konstatierte, dass die Gegenstände, die Bosslet für seine Werke benutzt, „umfunktioniert, ungewöhnlich kombiniert oder ihrer Funktionalität zugunsten ästhetischer Gesichtspunkte völlig beraubt werden“.<sup>2</sup> Bosslet entgegnete, dass es sich „nicht um eine ästhetische Aufladung“ handele, „denn die Ästhetik ist schon da“.<sup>3</sup> An anderer Stelle im Interview konkretisierte Drühl seine These: Jene alltäglichen Baumaterialien und technischen Gegenstände, die Bosslet in der Regel für seine Werke verwendet, hätten Qualitäten, die erst durch ihre Präsentation im Kontext der Kunst eine „Ästhetisierung“ erführen:

„Zum Beispiel, wenn die Gegenstände, die du benutzt, an ihrem ursprünglichen Gebrauchsort bleiben, selbst, wenn sie dort genauso drapiert liegen, dann sind sie nicht ästhetisiert. Die Ästhetisierung entsteht durch die Kontextverschiebung, aber auch dadurch, als was etwas präsentiert wird, nämlich als Plastik. Deine Arbeiten wirken ja wie ein Moore oder Deacon des 21. Jahrhunderts, aber eben ohne angehübscht zu sein. Du hättest diese Gegenstände ja auch in Bronze gießen lassen können.“<sup>4</sup> Die Diskussion, ob die verwendeten Baumaterialien und Gegenstände erst durch ihr Erscheinen im Kunstkontext ästhetisiert werden, wie Drühl annimmt, oder ob sie von Anfang an ästhetisch sind, wie Bosslet meint, führt zugegebenermaßen nicht weiter bei der Beantwortung der Frage, ob Werke wie „Universal“ als „geschmackvoll“ oder „geschmacklos“ bezeichnet werden können. Hilfreich in diesem Zusammenhang ist jedoch Drühls Beobachtung, Bosslets Werke seien nicht „angehübscht“. „Ohne angehübscht zu sein“ bedeutet offenbar, dass sie nicht oberflächlich verschönert sind, dass sie überhaupt nicht darauf ausgelegt sind, „schön“ oder gar „geschmackvoll“ im Sinne traditioneller Plastiken zu sein. Sie sollen offensichtlich aber auch nicht „hässlich“ oder „geschmacklos“ sein, denn Bosslet zufolge ist die Ästhetik der Materialien und Gegenstände ja „schon da“, und ein für alltägliche Dinge sensibilisierter Betrachter wird dies bestätigen können, wenn er sein Augenmerk darauf richtet.

Die künstlerische Darstellung von „Universal“ verweist durch Material und Form des Kunstwerks zunächst auf Gegenstände und Konstellationen, die sich – denkt man an aufgelassene Baustellen – meist zufällig ergeben haben und die durch ihre Alltäglichkeit meist gar nicht bewusst zur Kenntnis genommen werden – die also im Duchamp'schen Sinne von einer „visuellen Indifferenz“ geprägt sind, der man normalerweise mit Gefühllosigkeit begegnet. Diese erste Wahrnehmung lässt außer Acht, dass Bosslet die Materialien für „Universal“ als Künstler bewusst auswählte und nach ästhetischen Vorstellungen gestaltete. Der auf den Ausstellungsraum abgestimmte Grundriss des Gebildes, die symmetrische Konstruktion der Installation, ihr sorgfältiger Aufbau und ihre minimalistische Ausführung zeugen deutlich von ästhetischen Überlegungen. Es fällt jedoch schwer, eine solche künstlerische Darstellung, die durch ihre Analogien zu alltäglichen Gegenständen und Konstellationen weder gefallen noch missfallen will, mit der Kategorie des Geschmacks in Zusammenhang zu bringen. „Universal“ entzieht sich dem Geschmack, so wie sich die Readymades für Duchamp durch „Abwesenheit von gutem oder schlechtem Geschmack“ auszeichneten. Gerade hier liegt eine Qualität der Arbeiten Bosslets: dass sie jene „visuelle Indifferenz“ für einen Moment aufscheinen lassen, die im Alltäglichen erfahrbar wäre, die sich jedoch meist der ästhetischen Erfahrung entzieht, da wir unsere Aufmerksamkeit nicht den „transition areas“ und den blinden Flecken zuwenden.



### Anmaßend I, 1987

verzinkter Stahl, bemaltes Holz, Holz, 490 × 180 × 100 cm

documenta 8, Fridericianum, Kassel

<sup>1</sup> Serge Stauffer (Hg.): Marcel Duchamp: Die Schriften, Bd. 1, Zürich 1981, S. 242.

<sup>2</sup> Sven Drühl: Eberhard Bosslet: „Wenn ich mich tripeln könnte, würde ich alles parallel machen“. Ein Gespräch mit Sven Drühl, in: Kunstforum International, Bd. 164, 2003, S. 222-233, hier S. 225.

<sup>3</sup> Bosslet, ebd., S. 225.

<sup>4</sup> Drühl, ebd., S. 229-230.



**Hochkant 90/09 KV-IN-PERI, 2009**

beschichteter Stahl, beschichtetes Aluminium, Gummi, Holz  
 130 x 600 x 55 cm  
 Kunstverein Ingolstadt

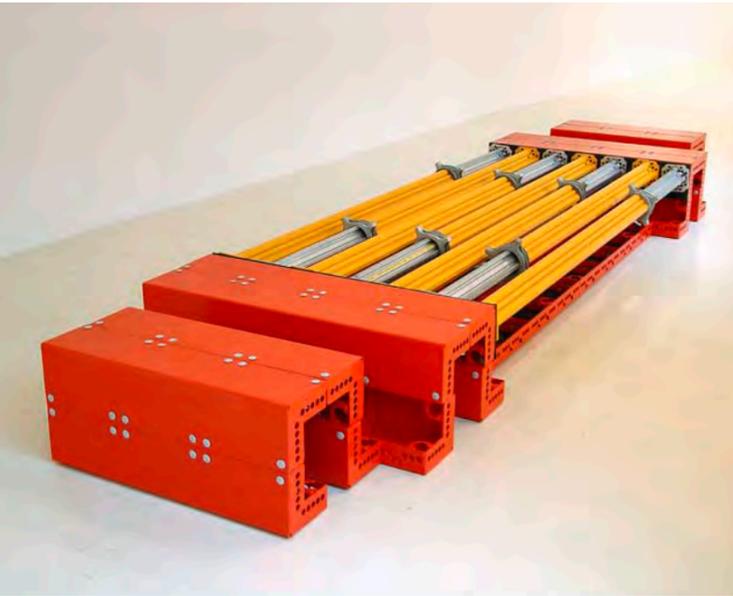
**WERK I 90/09 KV-IN-PERI, 2009**

beschichteter Stahl, verzinkter Stahl, Gummi, Holz  
 55 x 160 x 450 cm  
 Kunstverein Ingolstadt



**Hochkant 90/09/12 Saar-PERI, 2012**

beschichteter Stahl, beschichtetes Aluminium, Gummi, Holz  
 220 x 600 x 55 cm  
 Saarland.Museum | Moderne Galerie

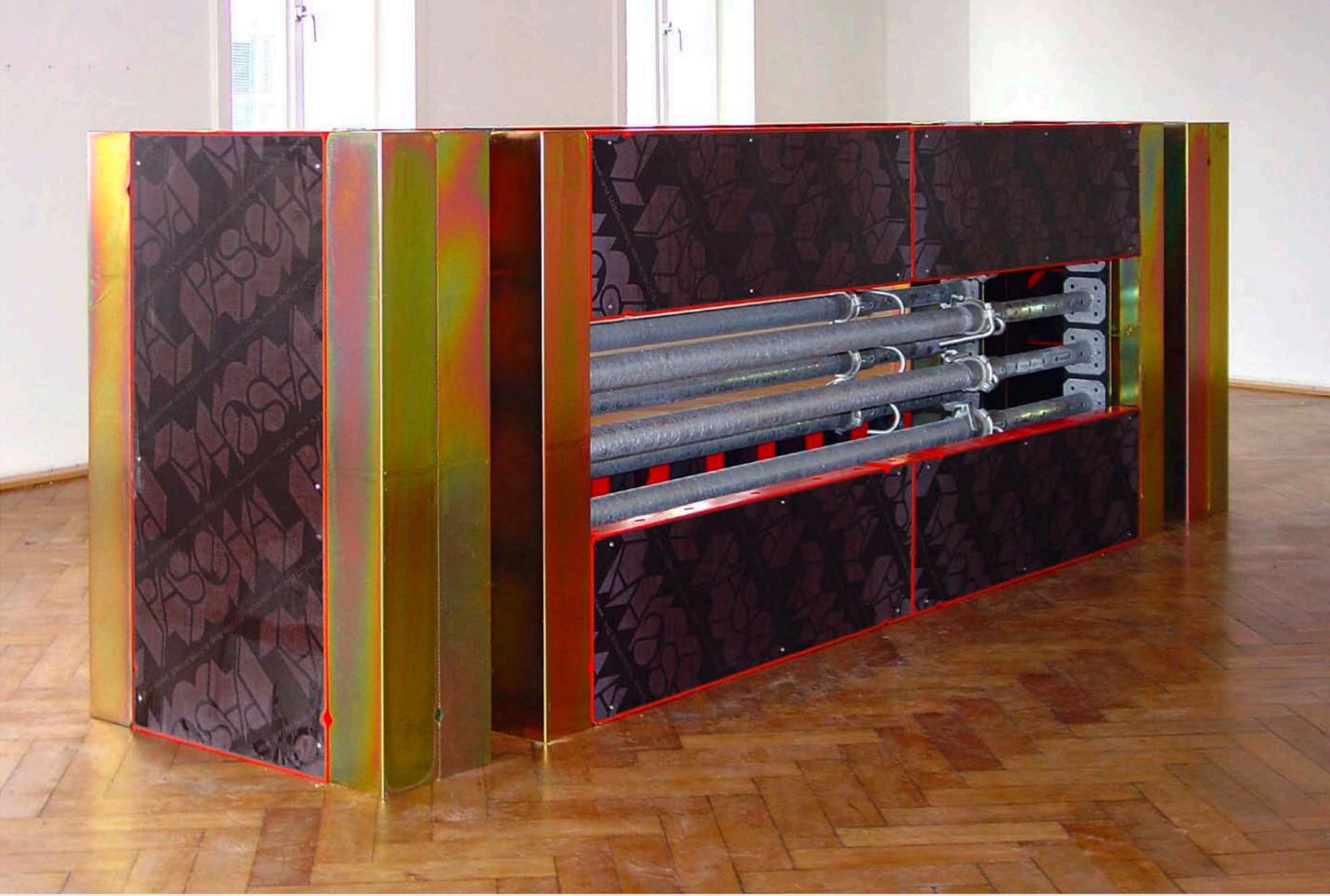


**Flach IX 06 Saar-PERI, 2006**

beschichteter Stahl, Aluminium Holz, Gummi  
 41 x 467 x 120 cm  
 Stadtgalerie, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz

**Werk I 90/06 DD/TEKKO, 2006**

verzinkter Stahl, Holz, Gummi  
 120 x 360 x 60 cm  
 Galerie der Stadt Backnang



**Box VIII 90/06 BK-PAS, 2006**

beschichteter Stahl, verzinkter Stahl, Gummi, Holz  
 125 x 370 x 90 cm  
 Galerie der Stadt Backnang



**Box VII, 1990**  
verzinkter Stahl, Holz, 90 x 300 x 90 cm  
Studio Duisburg

**Flach VIII 90/06 BK-DOK, 2006**  
verzinkter Stahl, Holz, Gummi, 40 x 505 x 150 cm  
Galerie der Stadt Backnang

**Atlas SMH, 1995**  
Aluminium, Holz, Stahl, 587 x 540 x 120 cm  
Sprengel Museum Hannover





**Raster B 3/89 II, 1989**  
verzinkter Stahl, Holz, 68 x 750 x 750 cm  
Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin

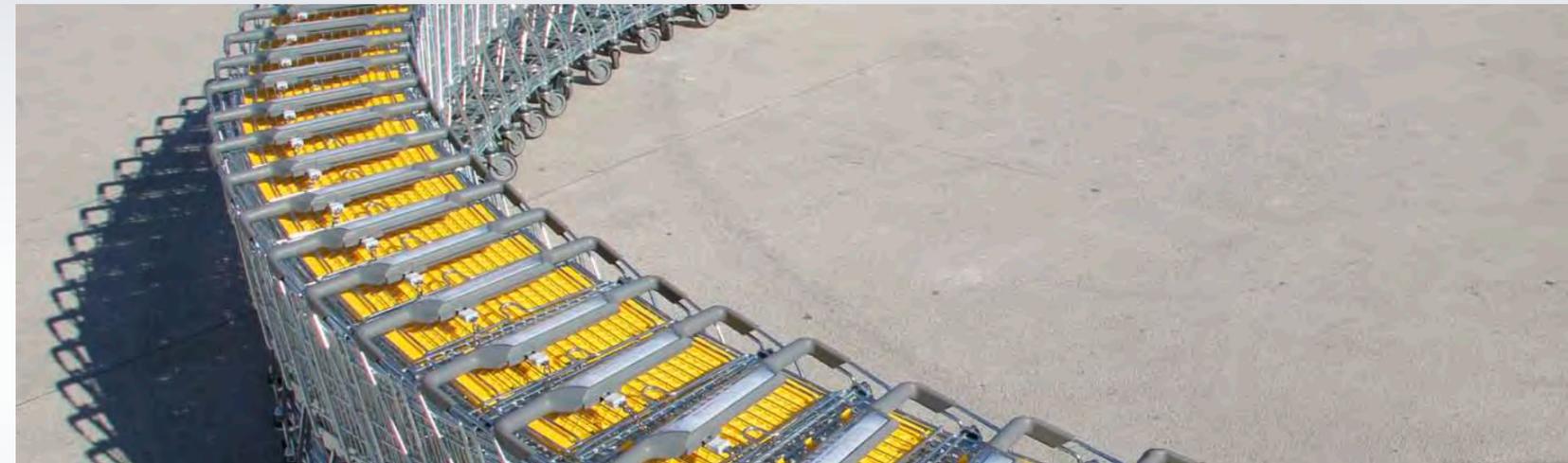


**Maßnahme, 1988**  
verzinkter Stahl, Holz, 90 x 1120 x 270 cm  
Museo d'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato

Eberhard Bosslet | Dingsda

# Closed Circuit Commerce

In seiner Installation „Closed Circuit Commerce“ verwendet Eberhard Bosslet eine Vielzahl handelsüblicher Einkaufswagen, die er zu einem großen Kreis zusammenschließt. Im Saarland.Museum transferiert er die Installation in den Innenraum und verändert die Anmutung des Kreises, indem er die Einkaufswagen auf den Kopf stellt, so dass die Laufrollen nach oben zeigen. Eberhard Bosslet spielt damit auf das aktuelle Thema geschlossener Wirtschaftskreisläufe an und auf die Frage, wer am Konsum teilnehmen darf und wer davon ausgeschlossen bleibt. Der Interpretationsrahmen dieses Konzeptes wird hier sogar erweitert: Eberhard Bosslet ersetzt die verlorene Mobilität durch eine virtuelle, indem er den Einkaufswagenkreis mit drei Livestream-Roboterkameras erweitert, die sich, ohne menschliches Zutun, nahe dem Boden frei durch den Raum bewegen. Aus dieser höchst ungewöhnlichen Position übertragen die Kameras jeweils live ihre Bilder aus dem Wagenkreis und der räumlichen Umgebung auf eine installierte Monitorgruppe. So entsteht ein sowohl merkwürdig räumlich-dingliches als auch mediales Bild, eben ein „Dingsda“.





**Closed Circuit Commerce – extended version, 2012**

verzinkter Stahl, Kunststoff, elektronische Steuerung, Videokameras, Monitore, 4 x 20 x 20 m, Kreis: Ø 9 m  
Saarland.Museum | Moderne Galerie



**Closed Circuit Commerce III, 2012**

verzinkter Stahl, Kunststoff, 1,08 m, Ø 20 m  
Plaza del Matadero, Madrid



**Akquisition 33/77, 2008**  
verzinkter Stahl, Kunststoff, 1 x 13 x 10,25 m  
Dehner, Washingtonstraße, Dresden

**Consum Star Ostrale, 2008**  
verzinkter Stahl, Kunststoff, 1,10 m, Ø 14,50 m  
Messe Dresden



**Global Circle Konsum, 2008**  
verzinkter Stahl, Kunststoff, Kabelbinder, 1,08 m, Ø 6,25 m  
Konsum, Schandauerstraße, Dresden

# Eberhard Bosslet



**1953**  
geboren in Speyer am Rhein

**1975–1982**  
Studium der Malerei an der Hochschule der Künste in Westberlin

**seit 1979**  
Hinwendung zu Installationen und Skulpturen. Seit Anfang der 80er Jahre prägt und aktualisiert Eberhard Bosslet mit seinen Eingriffen in den architektonischen Innen- und Außenraum den Begriff der Intervention. Er realisiert ortsbezogene und architekturintegrierende Werke in Skulptur, Installation, Intervention, Malerei und Fotografie.

**1980**  
Mitbegründer und Kurator des Künstlerraums MOPEDS in Berlin/Kreuzberg

**1981**  
Mitbegründer der Künstlergruppe „Material & Wirkung e. V.“, Berlin  
Kuratieren und Organisieren unkonventioneller Ausstellungen

**1980er**  
Einzelausstellungen in der Fundació Joan Miró, Barcelona, im Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, in der John Gibson Gallery, New York und in der Neuen Nationalgalerie, Berlin

**1987**  
Teilnehmer der documenta 8, Kassel, Verleihung des Bremer Kunstpreises

**1990er**  
Hans Purrmann-Preis der Stadt Speyer, Einzelausstellungen in der Kunsthalle Rotterdam, im Sprengel Museum Hannover und in der Kunsthalle Mannheim

**seit 1997**  
Professor für Skulptur und Raumkonzepte an der Hochschule für Bildende Künste Dresden

**2000er Jahre**  
Einzelausstellungen im Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis, Bregenz, in der Galerie der Stadt Backnang, in der Stadtgalerie Saarbrücken sowie im Kunstverein Ingolstadt

Teilnahme an der 2. Biental de Canarias und der 1. Biennale für Internationale Lichtkunst Ruhr 2010

permanente Werke im öffentlichen Raum, z. B. Gesamtgestaltung des U-Bahnhofs Auf dem Damm, Duisburg-Meiderich; Turmskulptur „Regenfänger“ am Skulpturenufer Remagen, Arp Museum Bahnhof Rolandseck; Inselwachstum vor dem Institut für Physik und Reinraum, TU Chemnitz

**2012**  
2nd Ural Industrial Biennial of Contemporary Art, Jekaterinburg

Eberhard Bosslet – Dingsda, Saarland.Museum | Moderne Galerie und Alte Sammlung, Saarbrücken

Eberhard Bosslet lebt in Dresden und Berlin

## Werke im öffentlichen Raum

**seit 2008**  
Inselwachstum, TU Chemnitz, Institut für Physik und Reinraum

**seit 2001**  
Turmskulptur „Regenfänger“, Yachthafen Oberwinter/Remagen am Rhein, Skulpturenufer Remagen, Arp Museum Bahnhof Rolandseck

**seit 2000**  
Gesamtgestaltung des U-Bahnhofs Auf dem Damm, Duisburg-Meiderich

**seit 1981**  
Interventionen im öffentlichen Raum

## Einzelausstellungen | Auswahl

**2012**  
Eberhard Bosslet – Dingsda, Saarland.Museum | Moderne Galerie und Alte Sammlung, Saarbrücken

**2011**  
Stump Stools, Lichthof im Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

**2010**  
Stump Stools, Thaer-Saal der Humboldt-Universität zu Berlin

**2009**  
Additive, Kunstverein Ingolstadt

**2006**  
Work Groups, Stadtgalerie Saarbrücken  
Modulare Strukturen, Galerie der Stadt Backnang

**2005**  
Barriere, Galerie AT, Posen (PL)

**2004**  
Okkupanten, Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis, Bregenz (AT)

**2002**  
Basics, Kunstverein Viernheim  
Analoge Scheiben, Galerie Bochynek, Düsseldorf

**2000**  
TRABANTEN, Galerie Bochynek, Düsseldorf

**1998**  
ATTRAKTOREN, Städtische Galerie Iserlohn  
FUNDAMENTAL wie BILATERAL, Kunsthalle Mannheim

**1995**  
UNIVERSALIEN, Podewil Berlin  
PLANEN, Kunstverein Heilbronn  
Interventionen 2: Eberhard Bosslet. Verbau, Sprengel Museum Hannover

**1994**  
Öffentliche Ordnung, Kunstverein Speyer

**1993**  
Galerie Blancpain-Stepczynski, Genf (CH)  
Sala 1, Rom (IT)  
Kunsthalle Rotterdam (NL)

**1991**  
Galerie Gilles Peyroulet, Paris (FR)  
Kunstraum Wuppertal

**1990**  
John Gibson Gallery, New York (US)  
Galerie Le Gall Peyroulet, Paris (FR)

**1989**  
Karl Bornstein Gallery, Santa Monica (US)  
Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin  
Galerie Barbara Farber, Amsterdam (NL)

**1988**  
Supporting Measures, Mercer Union – Center for Contemporary Visual Art, Toronto (CA)

**1987**  
Heidelberger Kunstverein  
Galerie Carla Stützer, Köln

**1986**  
Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg

**1985**  
Intervenciónes, Fundació Joan Miró, Barcelona (ES), Centre des Lectura, Reus (ES), Espacio P, Madrid (ES)  
Inszenierte Fotografie, Museum Pfalzgalerie Kaiserslautern

**1981**  
GFF & Variable, Künstlerraum MOPEDS, Berlin

**1979**  
SEHENSUCHT, Forum Aktueller Kunst, Berlin

## Ausstellungsbeteiligungen | Auswahl

2nd Ural Industrial Biennial of Contemporary Art, Jekaterinburg (RU)

Participar, Matadero Madrid (ES)

open light in private spaces, 1. Biennale für Internationale Lichtkunst Ruhr 2010

KING KONG Contemporary Art Project, Barockschloss Mannheim

2. Bienal de Canarias de Arquitectura, Arte y Paisaje, La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria (ES)

### 2012

2nd Ural Industrial Biennial of Contemporary Art, Jekaterinburg (RU)  
Participar, Matadero Madrid (ES)

### 2010

open light in private spaces, 1. Biennale für Internationale Lichtkunst Ruhr 2010  
KING KONG Contemporary Art Project, Barockschloss Mannheim

### 2009

2. Bienal de Canarias de Arquitectura, Arte y Paisaje, La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria (ES)

### 2008

Sleeping Beauties, Realace Projektraum, Berlin  
Ostrale’o8, Zentrum für zeitgenössische Kunst, Dresden

### 2004

World Watchers, Kunsthaus Dresden, Städtische Galerie für Gegenwartskunst

### 2002

Unexpected Selection from the Martin Z. Margulies Collection: Art from 1985 to the Present, The Art Museum at Florida International University, Miami (US)

### 2001

Dreidimensional, Museum Pfalzgalerie Kaiserslautern

### 2000

Kabinett der Zeichnung, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf

German Photographs, John Gibson Gallery, New York (US)

### 1997

German Photographs, John Gibson Gallery, New York (US)

### 1996

Mysterium Wein – Die Götter, der Wein und die Kunst, Historisches Museum der Pfalz, Speyer  
CL III Storage Area GE 62 E Oberolmerwald, Mainz

### 1994

Villa Massimo, Studiengäste 1988–1992, Kunstverein Hannover  
Neue Möbel für die Villa, Villa Merkel, Galerie der Stadt Esslingen am Neckar

### 1993

Eberhard Bosslet & Lawrence Gipe, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf

### 1992

Humpty Dumpty’s Kaleidoscope, Museum of Contemporary Art Sydney (AU)  
Avantgarde Reflex Ost-West, Altes Rathaus Potsdam

Kunst werkt/Art works, Peter Stuyvesant Stichting, Amsterdam (NL), Stedelijk Museum Amsterdam (NL), Fundació Joan Miró, Barcelona (ES), La Lonja, Zaragoza (ES)

### 1990

Non-Sculpture, Galerie Barbara Farber, Amsterdam (NL)  
Trans-Europe Express, John Gibson Gallery, New York (US)

Three German Sculptors – Bosslet, Robbe, Staehle, Anthony Ralph Gallery, New York (US)

### 1989

Hamburg Projekt 1989, Kulturbehörde Hamburg/Kunstverein Hamburg

### 1988

Spazi 88, Museo d’Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato (IT)  
B.R.D. Abstract Tendencies in New German Art, Karl Bornstein Gallery, Santa Monica (US)  
European sculpture made in USA, John Gibson Gallery, New York (US)

### 1987

Bremer Kunstpreis 1987, Kunsthalle Bremen  
documenta 8, Kassel

### 1985

Ruimte Morguen, Antwerpen (BE)  
Art Now, Mannheim

### 1983

Material & Wirkung e.V., Ruimte Morguen, Antwerpen (BE)

### 1981

Situation II, Galerie Wittenbrinck, Regensburg  
Kunstpreis Junger Westen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen  
Forum Junger Kunst 1981, Städtische Galerie Wolfsburg, Schloß Wolfsburg, Kunstmuseum Düsseldorf, (Kunsthalle im Ehrenhof), Kunsthalle zu Kiel

### Literatur

www.bosslet.de, www.bosslet.com

www.artnews.info/eberhardbosslet

Florian Schmidt, Internetreview vom 21.12.04, www.artnet.de/magazine/reviews

Isabella Kreim: Interview mit Eberhard Bosslet, Kunstverein Ingolstadt 2009, in: Bosslet Archiv 2001

Jochen Kronjäger: Interview mit Eberhard Bosslet in Vorbereitung der Ausstellung FUNDAMENTAL wie BILATERAL in der Kunsthalle Mannheim 1998, in: Bosslet Archiv 2001

Kevin Allman: Industrial Culture, in: Los Angeles Times, 17.12.1989 (engl.)

Katja Behrens und Martin Bochynek: Technik und Kunst, in: Marabo, Nr. 12, 1993, S. 52 u. 54

Martin Bochynek: Eberhard Bosslet, Mitteilungen aus dem Baunebengewerbe, in: Artis: Zeitschrift für neue Kunst, Bd. 42, Apr., 1990, S. 36-39

Flaminia Bonino: Eberhard Bosslet, Sala 1 Rome, in: Next Estate, Okt. 1993 (engl.)

Massimo Carboni: Eberhard Bosslet, Sala 1 Rome, in: Artforum, Nov. 1993, S. 117 (engl.)

Ralf Christofori: Das Werk verrätstelt die Lösung, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11.4.1998

Nicolas De Oliveira u. a. (Hg.): Installation art, London 1996, S. 147 (engl.)

Joshua Deckter: Eberhard Bosslet at John Gibson Gallery, in: Arts Magazine, Dez. 1988, S. 106 (engl.)

Maelena Donohue: Bosslet at Bornstein, Santa Monica, in: Los Angeles Times, 8.12.1989 (engl.)

Christian Janecke: Zeitenössische Bezüge zu ‚Material &amp; Wirkung‘, in: Du Vinage, Norbert (Hg.): Material &amp; Wirkung, Katalog Kunsthaus Dresden, Dresden 1998, S. 14-33 (dt., engl.)

Christian Janecke: Gespräche in Dresden – Eberhard Bosslet und Christian Janecke. Gespräche zur Bildproblematik, in: Bosslet Archiv 2001

Jean-Yves Jouannais: Eberhard Bosslet, Galerie Gilles Peyroulet, in: ART PRESS, 165, 1992 (frz.)

Susan Kandel: L.A. in Review, Eberhard Bosslet, Karl Bornstein Gallery, in: Arts Magazine, März 1990, S. 126 (engl.)

Isabella Kreim: Interview mit Eberhard Bosslet, Kunstverein Ingolstadt 2009, in: Bosslet Archiv 2001

Jochen Kronjäger: Interview mit Eberhard Bosslet in Vorbereitung der Ausstellung FUNDAMENTAL wie BILATERAL in der Kunsthalle Mannheim 1998, in: Bosslet Archiv 2001

Lapiz 252, Revista Internacional de Arte, Apr. 2009, S. 25 (span.)

Edward Leffingwell: Eberhard Bosslet at John Gibson Gallery, in: Art in America, Juli 2001, S. 97/98 (engl.)

Daniela Lorenz: Interview mit Eberhard Bosslet, HFBK Dresden, 1.7.2009, in: Bosslet Archiv 2001

Elwyn Lynn: Psychic maps of the new Berlin, in: The Australian, 24.10.1992 (engl.)

Robert Mahoney: Eberhard Bosslet, John Gibson Gallery, in: Arts Magazin, Jan. 1991 (engl.)

John Bentley Mays: Bosslet’s hart-hat approached deeply humane, in: The Globe And Mail, 1.4.1988 (engl.)

Wout Nierhoff: Eberhard Bosslet. Öffentliche Ordnung, in: Kunstforum International, Bd.128, 1994, S. 406

Martijn van Nieuwenhuyzen: Eberhard Bosslet, Barbara Farber Gallery Amsterdam, in: Flash Art, Mai/Juni 1989, S. 125 (engl.)

Klaus Ottmann: European Sculpture made in U.S.A., John Gibson Gallery, in: Flash Art, summer 1988 (engl.)

David Pagel: Eberhard Bosslet, Karl Bornstein Gallery, in: Artscribe, März/Apr. 1990

Sylvie Philippon: L’art seriel selon Eberhard Bosslet, in: Kanal Magazine, Nr. 8, Juni 1990 (frz.)

Andreas Paeslack: Interview mit Eberhard Bosslet, in: Dresdens Junge Dinger 1997-2007, Eberhard Bosslet (Hg.), Berlin/Dresden 2008, S. 6-16

Renate Puvogel: Spazi’88, in: Kunstforum International, Bd. 99, 1989, S. 289-291

Renate Puvogel: Eberhard Bosslet &amp; Lawrence Gipe. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, in: Kunstforum International, Bd.125, 1994, S.333/334

Martin Schick: Rede zur Eröffnung der Ausstellung Eberhard Bosslet. Modulare Strukturen, Galerie der Stadt Backnang 2006/07, Bosslet-Archiv 2001

Roberta Smith: A Penchant for the Past, The New York Times, 16.9.1988 (engl.)

Raimund Stecker: Das „Imaginäre Museum der Gegenwart XIII“, Eberhard Bosslet. „Unterstützende Maßnahme“, in: Das Kunstwerk 6, 1987, S. 41-43

Raimund Stecker: Kunst ist die geistige Umwertung der Materie, in: Das Kunstwerk, 4/43, 1990, S. 3 u. 27

Angelika Stepken: Eberhard Bosslet, Kunstforum der Grundkreditbank, in: Kunstforum International, Bd. 101, 1989, S. 366

Angelika Stepken: Notizen, Aktivierung, in: Norbert Du Vinage (Hg.): Material &amp; Wirkung, Katalog Kunsthaus Dresden, Dresden 1998 (dt., engl.)

Enrica Torelli Landdini: Eberhard Bosslet, Sala 1, in: Tema Celeste, Herbst 1993, S. 42/43 (ital.)

Matthew A. Weinstein: Eberhard Bosslet, John Gibson Gallery, in: Artforum, Dez. 1988, S.121/122 (engl.)

Thomas Wulffen: Ein Rückblick aus den Neunzigern, in: Du Vinage, Norbert (Hg.): Material &amp; Wirkung, Katalog Kunsthaus Dresden, Dresden 1998 (dt., engl.)

Alberto Zanazzo: Eberhard Bosslet, Sala 1 Roma, in: Flash Art Italy, Okt. 1993, S. 112/113 (ital.)

## Literatur

## 1967 bis 1999

## 2000 bis 2011

## 2012 bis 2021

## 2022 bis 2023

## 2024 bis 2025

## 2026 bis 2027

## 2028 bis 2029

## 2029 bis 2030

## 2030 bis 2031

## 2031 bis 2032

## 2032 bis 2033

## 2033 bis 2034

## 2034 bis 2035

## 2035 bis 2036

## 2036 bis 2037

## 2037 bis 2038

## 2038 bis 2039

## 2039 bis 2040

## 2040 bis 2041

## 2041 bis 2042

## 2042 bis 2043

## 2043 bis 2044

## 2044 bis 2045

## 2045 bis 2046

## 2046 bis 2047

## 2047 bis 2048

## 2048 bis 2049

## 2049 bis 2050

## 2050 bis 2051

## 2051 bis 2052

## 2052 bis 2053

## 2053 bis 2054

## 2054 bis 2055

## 2055 bis 2056

## 2056 bis 2057

## 2057 bis 2058

## 2058 bis 2059

## 2059 bis 2060

## 2060 bis 2061

## 2061 bis 2062

## 2062 bis 2063

## 2063 bis 2064

## 2064 bis 2065

## 2065 bis 2066

## 2066 bis 2067

## 2067 bis 2068

## 2068 bis 2069

## 2069 bis 2070

## 2070 bis 2071

## 2071 bis 2072

## 2072 bis 2073

## 2073 bis 2074

## 2074 bis 2075

## 2075 bis 2076

## 2076 bis 2077

## 2077 bis 2078

## 2078 bis 2079

## 2079 bis 2080

## 2080 bis 2081

## 2081 bis 2082

## 2082 bis 2083

## 2083 bis 2084

## 2084 bis 2085

## 2085 bis 2086

## 2086 bis 2087

## 2087 bis 2088

## 2088 bis 2089

## 2089 bis 2090

## 2090 bis 2091

## 2091 bis 2092

## 2092 bis 2093

## 2093 bis 2094

## 2094 bis 2095

## 2095 bis 2096

## 2096 bis 2097

## 2097 bis 2098

## 2098 bis 2099

## 2099 bis 2100

## 2100 bis 2101

## 2101 bis 2102

## 2102 bis 2103

## 2103 bis 2104

## 2104 bis 2105

## 2105 bis 2106

## 2106 bis 2107

## 2107 bis 2108

## 2108 bis 2109

## 2109 bis 2110

## 2110 bis 2111

## 2111 bis 2112

## 2112 bis 2113

## 2113 bis 2114

## 2114 bis 2115

## 2115 bis 2116

## 2116 bis 2117

## 2117 bis 2118

## 2118 bis 2119

## 2119 bis 2120

## 2120 bis 2121

## 2121 bis 2122

## 2122 bis 2123

## 2123 bis 2124

## 2124 bis 2125

## 2125 bis 2126

## 2126 bis 2127

## 2127 bis 2128

## 2128 bis 2129

## 2129 bis 2130

## 2130 bis 2131

## 2131 bis 2132

## 2132 bis 2133

## 2133 bis 2134

## 2134 bis 2135

## 2135 bis 2136

## 2136 bis 2137

## 2137 bis 2138

## 2138 bis 2139

## 2139 bis 2140

## 2140 bis 2141

## 2141 bis 2142

## 2142 bis 2143

## 2143 bis 2144

## 2144 bis 2145

## 2145 bis 2146

## 2146 bis 2147

## 2147 bis 2148

## 2148 bis 2149

## 2149 bis 2150

## 2150 bis 2151

## 2151 bis 2152

## 2152 bis 2153

## 2153 bis 2154

## 2154 bis 2155

## 2155 bis 2156

## 2156 bis 2157

## 2157 bis 2158

## 2158 bis 2159

## 2159 bis 2160

# Die Autoren

## 1967 bis 1999

## 2000 bis 2011

## 2012 bis 2021

## 2022 bis 2023

## 2024 bis 2025

## 2026 bis 2027

## 2028 bis 2029

## 2029 bis 2030

## 2030 bis 2031

## 2031 bis 2032

## 2032 bis 2033

## 2033 bis 2034

## 2034 bis 2035

## 2035 bis 2036

## 2036 bis 2037

## 2037 bis 2038

## 2038 bis 2039

## 2039 bis 2040

## 2040 bis 2041

## 2041 bis 2042

## 2042 bis 2043

## 2043 bis 2044

## 2044 bis 2045

## 2045 bis 2046

## 2046 bis 2047

## 2047 bis 2048

## 2048 bis 2049

## 2049 bis 2050

## 2050 bis 2051

## 2051 bis 2052

## 2052 bis 2053

## 2053 bis 2054

## 2054 bis 2055

## 2055 bis 2056

## 2056 bis 2057

## 2057 bis 2058

## 2058 bis 2059

## 2059 bis 2060

## 2060 bis 2061

## 2061 bis 2062

## 2062 bis 2063

## 2063 bis 2064

## 2064 bis 2065

## 2065 bis 2066

## 2066 bis 2067

## 2067 bis 2068

## 1967

## ab 1989

## seit 1998

## Ralph Findeisen

## Mark Gisbourne

## Meinrad Maria Grewenig

## Irene Schütze

## Susanne Meyer-Büser

## Thorsten Rodiek

## Wolfgang Siano

## Jürgen Schweinebraden

## Domenico Scudero

## Raimund Stecker

## Ernst W. Uthemann

## Matthias Wagner K.

## Renate Wiehager

## 1967

## ab 1989

## seit 1998

## Ralph Findeisen

## Mark Gisbourne

## Meinrad Maria Grewenig

## Irene Schütze

## Susanne Meyer-Büser

## Thorsten Rodiek

## Wolfgang Siano

## Jürgen Schweinebraden

## Domenico Scudero

## Raimund Stecker

## Ernst W. Uthemann

## Matthias Wagner K.

## Renate Wiehager

## 1967

## ab 1989

## seit 1998

## Ralph Findeisen

## Mark Gisbourne

## Meinrad Maria Grewenig

## Irene Schütze

## Susanne Meyer-Büser

## Thorsten Rodiek

## Wolfgang Siano

## Jürgen Schweinebraden

## Domenico Scudero

## Raimund Stecker

## Ernst W. Uthemann

## Matthias Wagner K.

## Renate Wiehager

Die Realisation der Ausstellung  
wurde hauptsächlich unterstützt von:



mit Unterstützung von:



Sponsoren und Unterstützer des Saarland.Museums | Moderne Galerie:



Gesellschaft zur Förderung des  
Saarländischen Kulturbesitzes e.V.

kohlpharma