

## KLEINE GESCHICHTE VON INSEKTEN, TÜREN UND HEIZUNGEN. EIN ZETTEL IM ARCHIV DER KUNSTHALLE BERN

Peter J. SCHNEEMANN  
Universität Bern

### *Vorvergangenheit*

Auch Kulturinstitutionen der Gegenwart werden zu Hütern ihrer Geschichtlichkeit. In ihren Kellern wuchern die Archive. Sie sind zugleich Reichtum und auch Ballast. Sowohl die kuratorische Arbeit wie auch künstlerische Strategien verweben sich mit dieser Präsenz der Vergangenheit.

Die Administration der Kunst als Ereignis hinterlässt Rechnungen und Belege. Kuratorinnen und Kuratoren haben ihre Korrespondenz mit Künstlerinnen und Künstlern in Dossiers zu den Ausstellungen abgelegt. Oft ohne große Systematik wurden Plakate und Fotografien, Kataloge und Zuschriften aufgehoben. Wie kann eine Kunstgeschichte der Gegenwart mit diesen Archiven arbeiten? Mein Beitrag geht von einem Dokument aus, das beispielhaft für die spezifischen Narrationen stehen kann, die ein Archiv zu erzählen vermag.

Das handschriftliche Blatt, datiert auf den 24. August 1990,<sup>1</sup> stammt vom amerikanischen Künstler Michael Asher und ist an den Kurator Ulrich Loock adressiert (Fig. 56). Loock war damals Direktor der Kunsthalle Bern und organisierte die bedeutende Ausstellung Ashers. Sie fand schließlich vom 16. Oktober bis 29. November 1992 statt.

Der karierte Bogen ist überschrieben mit „Questions for Ulrich“ und gliedert sich in fünfzehn Punkte, wobei die letzte Frage keine Ausformulierung enthält. Der Stil ist so schnörkellos, dass man ihn wahlweise als unfreundlich, effizient oder sogar programmatisch deuten möchte. Bis zur Frage sieben

<sup>1</sup> Kunsthalle Bern, Ausstellungsarchiv. Der Fund geht auf ein Forschungsseminar zurück, das ich im Herbstsemester 2014 mit Studierenden des Instituts für Kunstgeschichte durchführte. Eliane Hürlimann gilt der Verdienst, ihn dem Seminar zur Verfügung gestellt zu haben. Zur Arbeitsgruppe gehörten auch Janine Strasser und Flurina Affentranger.

schrieb der Künstler in Druckbuchstaben, der Rest der Liste ist eilig in einer beinahe unleserlichen Handschrift verfasst.

Das Dokument ist als Arbeitsnotiz in der Entwicklung einer konzeptuellen Arbeit zu beschreiben. Ähnlich wie eine Entwurfszeichnung erlaubt sie einen unmittelbaren Einblick in einen kreativen Prozess. Von Ashers einflussreichen installativen Arbeiten sind ikonische Dokumentationsbilder geblieben, welche die Räume der Kunsthalle ohne Besucher zeigen. Der Gang in das Archiv gestattet einen Blick auf die Vorbereitung dieser Ausstellung, auf ihre *Vorvergangenheit*.

Ich votiere dafür, dass die Ephemera in den Archiven in ihrer Gestaltung, ihrer Form ernst genommen werden. Auch eine Arbeitsnotiz hat ein gewähltes Format, das sich in eine eigene Gattungsgeschichte mit intertextuellen Bezügen einschreibt. Nur in der Würdigung solcher Eigenheiten kann die Kunstgeschichte dem Status der Dokumente und ihrer Bedeutung in der Kunst der Moderne und Gegenwart gerecht werden. Ashers „Questions“ wirken ausgesprochen systematisch. Die Textform der Auflistung wurde inzwischen als eigenständiges Format anerkannt, das ähnlich dem Manifest, dem Interview, dem Tagebucheintrag oder der Definition selbstreferenzielle Überformungen erfahren hat.<sup>2</sup> Die Liste erscheint hier also als eine Gattung, die sich intertextuell als künstlerische Ausdrucksform emanzipiert hat. Sie vermittelt Planung, Systematik, Kontrolle oder auch Scheitern gegenüber den Zielen und Vorsätzen.

### *Erkundungen in Abwesenheit*

Was sind nun die Anliegen des amerikanischen Künstlers an den Leiter der Berner Kunsthalle? Asher beginnt abrupt mit der Frage nach dem Liniennetz der Swissair – ohne Einleitung oder Rechtfertigung: „1 WHAT COUNTRIES AND CITIES DOES SWISS AIR TRAVEL TO“.

Der Künstler schreibt aus der Ferne, wird aber selbst mehrmals nach Bern fliegen müssen, und auch bei der Ausstellung anwesend sein.<sup>3</sup> Dieser Umstand bildet den Auftakt des einführenden Katalogtextes des Direktors.<sup>4</sup> Die Spannung zwischen dem Studio des Künstlers und dem Ort, an dem und für den er ein Werk schaffen möchte, ist paradigmatisch für die Veränderung

<sup>2</sup> Liza Kirwin, *Lists. To-dos, Illustrated Inventories, Collected Thoughts, and other Artists' Enumerations from the Smithsonian's Archives of American Art*, New York, Princeton Architectural Press, 2010.

<sup>3</sup> Kunsthalle Bern, Ausstellungsrarchiv.

<sup>4</sup> Ulrich Loock, „Michael Asher in Bern“, in *Michael Asher. Kunsthalle Bern*, hrsg. von Ulrich Loock, Ausstellungskatalog, Bern, Kunsthalle, 1995, S. 7.

des internationalen Ausstellungsbetriebes. Bereits die großen Ausstellungen des 19. Jahrhunderts, wie etwa die Biennale von Venedig, spiegeln in ihren historischen Reglementen die Bedingungen der Mobilität. Gewicht und Format der Ausstellungskunst werden genau definiert und limitiert.<sup>5</sup> Als einen emblematischen Höhepunkt dieser Problemgeschichte mag man die demonstrative Anlieferung der riesigen Gemälde von Robert Rauschenberg auf einem kleinen Boot verstehen. Der Künstler gewann 1964 für die neue globale Kunstmacht Amerika den goldenen Löwen. In der gleichen Zeit begann jedoch auch ein neues Modell sein Regelwerk zu entfalten. Die Künstler reisten selbst und die Werke entstanden in der Auseinandersetzung mit der Destination.

Die Fragen im Schreiben Ashers beinhalten Handlungsanweisungen an den Kurator, den er damit zu seinem Mitarbeiter macht: „KEEP LOOKING FOR...“, „FIND OUT WHERE...“, „KEEP FINDING OUT...“. Mit blauem Stift wurden von Loock oder einer Mitarbeiterin, einem Mitarbeiter einzelne Fragen umrandet und unleserliche Stellen transkribiert.

Doch was soll nun der Direktor, der Ausstellungsmacher vor Ort leisten? Er soll Informationen sammeln, die sich auf die Schweiz und auf Bern beziehen. Asher sucht die Spezifität des Ortes zu erfragen. Er braucht diese Informationen, um zu entscheiden, welche Dinge, welche Objekte er als sein künstlerisches Vokabular verwenden möchte. Er fragt nach „Einstein Patent“, die im Zusammenhang mit Energie und Wasser ständen.<sup>6</sup> In fast poetischer Enigmatik folgt die Frage nach der Herkunft von „ink on stamps“, den „back regions of touristic experience in Bern“. Und wieder kreisen die künstlerischen Überlegungen um den Ort: Asher fragt nach den heimischen Insekten, die in der Umgebung der Kunsthalle leben würden.

Es sind nicht nur die entomologischen Ergebnisse aus Bern, die ihn interessieren, ihn beschäftigen Fragen nach der Produktion von Bildern und die Wirtschaftskreisläufe. Wie hoch, fragt er, sei die Anzahl der Postkarten, die jedes Jahr mit dem Motiv der Berge verkauft würden? Es geht um die Ver-

<sup>5</sup> Vgl. Peter J. Schneemann, „Die Biennale von Venedig. Nationale Präsentation und internationaler Anspruch“, *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 53 (1996), S. 321.

<sup>6</sup> Das Eidgenössische Institut für Geistiges Eigentum in Bern verweist auf eine Liste von Patenten, die Einstein während seiner Anstellung wohl persönlich geprüft hat: Pat.-Nr. 39561: Kiessortiermaschine; Pat.-Nr. 39619: Wetteranzeiger, der durch die Feuchtigkeit der Luft beeinflusst wird; Pat.-Nr. 39853: Elektrische Typenschiffchen-Schreibmaschine; Zusatz-Pat.-Nr. 39988 (zum Hauptpatent Nr. 38853): Wechselstromkollektormaschine mit Kurzschlussbürsten und diesen gegenüberliegenden Hilfsspulen zur Funkenvermeidung; Beanstandung zur Wechselstromkollektormaschine.

marktung der Berge als Attraktion, um die Wirtschaft des Transportes über die Alpen.

In der zweiten und vierten Frage behandelt Asher Türen und Heizungen. Die Suche nach einem Vokabular der Ortsspezifität bezieht sich nun auf das Gebäude. Asher fragt nach Farbe, Form und Funktion von Türen in der Schweiz. Und schließlich steht das Heizsystem der Kunsthalle im Zentrum.

Das Archiv der Kunsthalle Bern verfügt nicht nur über die Liste der Fragen des Künstlers, sondern auch über die in Arbeitsmappen zusammengetragenen Rechercheergebnisse, die zur Beantwortung der Fragen notwendig waren (Fig. 57).<sup>7</sup>

### *Das Gebäude als Ort*

Im realisierten Projekt wird der Bau der Ausstellungsinstitution selbst zum Medium, welches der nach Bern gereiste Künstler bearbeitet. In Zusammenarbeit mit einem entsprechenden Fachbetrieb wurden die Heizungen aus den Wandnischen demontiert und als skulpturale Körper in der Eingangshalle neu verortet. Dabei war entscheidend, dass alle Radiatoren mit ihren ursprünglichen Wasseranschlüssen verbunden wurden. Entsprechend der Idee des Werkes zeigt der Ausstellungskatalog in den Innenseiten des Umschlags die Installationspläne der ausführenden Firma Andrini (Fig. 58). Der Ausstellungskatalog beinhaltet, ganz stringent, den Plan, den ein Fachbetrieb von der neuen Heizungsinstallation anfertigte. Kunstwerk und Gebäudestruktur werden eins.<sup>8</sup>

Ashers Arbeit reiht sich ein in eine Geschichte künstlerischer Interventionen, welche die architektonische, die physische Hülle der Kunsthalle bearbeiteten. Es greift viel zu kurz, eine Begründung für die Konstanz dieser Eingriffe, Dekonstruktionen und Transformationen in der Dominanz einer spezifischen künstlerischen Strömung suchen zu wollen. Denn es fällt auf, welche unterschiedlichen Motivationen und Strategien das Gebäude als Widerstand und als Konkretisierung des Ortes der Kunst genutzt haben, in erstaunlicher Kontinuität von den 1960er Jahren bis in die Gegenwart.

Es war die Kunsthalle Bern, die Christo und Jeanne-Claude 1968 als erstes Gebäude komplett für eine Woche verpackten.<sup>9</sup> Ein Jahr später schlug

<sup>7</sup> Kunsthalle Bern, Ausstellungsarchiv.

<sup>8</sup> Ulrich Looch (Hrsg.), *Michael Asher. Kunsthalle Bern*, Ausstellungskatalog, Bern, Kunsthalle, 1995; vgl. auch: Anne Rorimer, *Michael Asher. Kunsthalle Bern, 1992*, London, Afterall, 2012; Kirsi Peltomäki, *Situation Aesthetics. The Work of Michael Asher*, Cambridge Mass., MIT, 2010.

<sup>9</sup> Simone Philippi (Hrsg.), *Christo and Jeanne-Claude – Early works, 1958-1969*, Köln, Taschen, 2001, S. 216. Vgl. auch: David Bourdon, *Christo*, New York, Harry N. Abrams, 1971.

Lawrence Weiner als Beitrag zur Ausstellung *When Attitudes Become Form* im Treppenabgang der Kunsthalle ein Quadrat des Putzes weg und legte das Mauerwerk frei.<sup>10</sup> 2010 durchstieß Oscar Tuazon<sup>11</sup> die wohlproportionierten Wände mit seiner monumentalen *Gegenstruktur*. Heute findet sich kaum ein Element des Baues, ob Laterne oder Parkettboden, das nicht bereits mehrmals „dekonstruiert“ wurde.<sup>12</sup>

Die Kunsthalle Bern, die vom Architekturbüro Joss & Klausner geplant und 1918 eröffnet wurde,<sup>13</sup> ist für die heutigen Maßstäbe der zeitgenössischen Kunst als bescheiden zu beschreiben. Der schlichte Grundriss, die Proportionen der Räume und die Eindeutigkeit des Baukörpers ließen die Kunsthalle Bern jedoch zum Gastgeber und zum Gegenstand der bedeutendsten künstlerischen Positionen des 20. Jahrhunderts werden – Positionen, welche die Ausstellungsinstitution als Konstruktion im bildlichen wie wörtlichen Sinne thematisierten.

Das Volumen des neoklassizistischen Baus ist ganz auf die Ausstellungssäle ausgerichtet. Diese sind in einer symmetrischen Form angeordnet. Der Bau verfügt über einen Hauptraum und zwei Nebenflügel. Das Licht wird durch eine große Laterne in die hohen Räume geführt.

Der Reiz für die so zahlreichen künstlerischen Bearbeitungen der architektonischen Rahmung eines Ortes liegt in der Freiheit innerhalb des klar definierten Ausstellungsrahmens, der Möglichkeit, von einem immer wieder „leeren Hause“ auszugehen, das in reflexiven künstlerischen Gesten umgedeutet wird. Das Haus kann als leerer Raum ausgestellt werden, als renovationsbedürftiger gesellschaftlicher Vertrag erprobt, als temporärer Wohnort genutzt, als Lagerraum oder als Labor befragt, als Diskussionsort oder als Bühne dem Diskurs gewidmet werden oder als verschlossenes Versprechen sich für einen Moment demonstrativ verweigern. Alle diese Momente finden sich in der reichen Reihe künstlerischer Konzepte für Bern und verdichten sich zu einer einzigartigen Demonstration der Potenzen einer Kunsthalle.

<sup>10</sup> Lawrence Weiner, *A 36" X 36"*, 1969, Kunsthalle, Bern. Vgl. Harald Szeemann (Hrsg.), *When Attitudes Become Form*, Ausstellungskatalog, Bern, Kunsthalle, 1969, Kat.-Nr. 118.

<sup>11</sup> Vgl. Thomas Boutoux, Pierre-François Letué, Dorothée Perret und Oscar Tuazon (Hrsg.), *Oscar Tuazon: I can't see*, Ausstellungskatalog, Paris, Paragauy Press, 2010.

<sup>12</sup> Peter J. Schneemann (Hrsg.), *Localizing the Contemporary. The Kunsthalle Bern as a Model*, Zürich, jrp/ringier, 2018.

<sup>13</sup> Vgl. das Konzept in einer frühen Projektphase: Unbekannter Verfasser, *Neubau einer Kunsthalle in Bern*, Bern, GSMBA, 1911, S. 11: „Der Bau wird bei einfachster Formgebung im Sinn und Geist der bernischen Bauweise errichtet werden“. Vgl. auch die Reaktionen der Presse auf den Bau: „Le petit cube germanique du Kirchenfeld“, im Artikel „L'exposition Hodler à Berne“, *L'Impartial*, 26. August 1921 sowie Jean-Christophe Ammann und Harald Szeemann, *Von Hodler zur Antiform. Geschichte der Kunsthalle Bern*, Bern, Benteli, 1970, S. 14.

Was geschieht mit den Spuren, den Resten temporärer Interventionen? Einzelne „Fragmente“ von Installationen wurden von der Stiftung Kunsthalle Bern angekauft. Wenn man jedoch etwa Christos Hülle in die Sammlung hätte aufnehmen wollen, würden die Schwierigkeiten und Grenzen dieser Sammlungs-idee deutlich. Die administrativen Unterlagen zum Projekt dokumentieren lange und komplizierte Ausführungen des Schweizer Zolls über die korrekte Abfertigung des Materials, nach seiner temporären Verwendung hat es keinen eigenen Status als Kunstwerk. Ich votiere vehement dafür, die Kunsthalle in ihrer Qualität als Freiraum, ohne Sammlung, zu erhalten und von einer Erweiterung abzusehen.

Es ist das Archiv, das in Kommunikationsfragmenten, Adressierungen, Fragen und Beschwörungen die künstlerische Geste mit der Gesellschaft und ihrem Kunstort bleibend verbindet.

### *Selbstreferenzialität oder die Selbstgenügsamkeit der Selbstthematizierung*

Andrea Fraser transferierte 1998 die Sedimente der Geschichte, die Belege für die gesellschaftlichen Kommunikationen und Verhandlungen um die Gegenwart der Kunst in den unteren Ausstellungsraum der Kunsthalle. Ihre Installation entstand im Rahmen einer programmatischen Ausstellung mit dem Titel *Genius Loci*.<sup>14</sup> Die Arbeit *Information Room* war angeregt durch ein Treffen und einen intensiven schriftlichen Austausch mit Bernhard Fibicher, dem damaligen Direktor. Die institutionskritisch arbeitende Künstlerin setzte sich mit der „Famous Kunsthalle“ in einer eigenen Recherche auseinander. *Information Room* steht für ein neues Verhältnis zwischen Archivprozess und künstlerischer Tätigkeit. Fraser verortete ihr Interesse im internationalen Kontext von „Informationsräumen“, die Institutionen ab den 1990er Jahren einrichteten:

Generally, the questions I have about these phenomena relate to the transparency with which the (usually hierarchical) organization of information is treated; with the often somewhat patronizing generosity with which institutions *make accessible to the general public* what professionals see as *insider information*; with the objective orientation that this has of legitimizing specialized debates within non-specialized spheres and thereby creating or increasing the need for specialized opinion [...].<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Ausstellung *Genius Loci*, 24. Januar bis 8. März 1998, Kunsthalle Bern. Vgl. Georges Descombes, Carmen Perrin und Ayse Erkmen u. a. (Hrsg.), *Genius Loci*, Ausstellungskatalog, Bern, Kunsthalle, 1998.

<sup>15</sup> Fax, datiert vom 28. November 1997, von Andrea Fraser an den Direktor der Kunsthalle, Bernhard Fibicher, Kunsthalle Bern, Ausstellungsarchiv, Ausstellungen 1998, *Genius Loci*,

Arbeiten wie diejenigen von Andrea Fraser oder von Maria Eichhorn erhoben die Dokumentationen und Archivmaterialien selbst zum integralen Bestandteil ihrer Werke.<sup>16</sup> Die Künstler, die sich für den Ort interessierten und nach Bern reisten, arbeiteten im Archiv. Der Ort der Gegenwart wird dabei zu einem historischen Ort, Ursprung für Mythenbildungen und Erinnerungen. So wie über den architektonisch definierten Raum reflektiert wird, so rückt nun auch die Geschichtlichkeit als Qualität des Ortes in den Fokus. Aus welcher Perspektive heraus kann diese jedoch gelesen werden?

Die Selbstreferenzialität einer Institution, deren künstlerische Gäste nicht nur ihren spezifischen Raum, sondern auch die akkumulierte Geschichtlichkeit zum Thema erheben, vermag rasch vom analytischen Anspruch in die selbstgefällige Affirmation kippen. So ist es Mode geworden, den Prozess der Erinnerung umzukehren und aus dem Archivmaterial wieder die Präsenz des Kunstwerkes zu inszenieren. Archiv-Inszenierungen und Re-enactments von Ausstellungen müssen sich auf den Anspruch hin befragen lassen, der in Ashers „Questions“ deutlich wurde: welche gesellschaftliche Realität wird als Gegenwärtigkeit betrachtet?<sup>17</sup>

Es ist paradoxerweise das Archiv, das nicht nur an große Künstlerinnen und Künstler, berühmte Ausstellungsmacher und Kuratorinnen erinnert, sondern dasjenige sichtbar werden lässt, was der Soziologe Howard Becker als Produktionskollektiv beschrieben hat.<sup>18</sup>

Das Archiv in der Kunsthalle, als das Unterbewusste der Institution, als Metageschichtlichkeit verfügt über etwas, das ein herausgelöstes Personalarchiv nicht leisten kann. Die Spuren der Arbeit am Ort und am Gebäude, die das Archiv der Kunsthalle fragmentarisch bewahrt, zeichnen sich durch eine Vielstimmigkeit aus, die in der monographisch ausgerichteten Kunstgeschichte viel zu selten diskutiert wird. Denn die Selbstdokumentation der

---

Folder „Andrea Fraser“. Interessanterweise wird in der Diskussion um Kosten die Anwesenheit bzw. Abwesenheit der Künstlerin diskutiert. Was ist hier das Werk, was wird investiert, wie berechnet die Künstlerin ihre Kosten?

<sup>16</sup> Maria Eichhorn und Kunsthalle Bern (Hrsg.), *Maria Eichhorn. Das Geld der Kunsthalle Bern = money at the Kunsthalle Bern*, Ausstellungskatalog, Bern, Kunsthalle, 2001; Joerg Bader, „Maria Eichhorn. Das Geld der Kunsthalle Bern“, *Kunstforum International*, 158 (Januar-März 2002), S. 375-376.

<sup>17</sup> Germano Celant (Hrsg.), *When attitudes become form. Bern 1969/Venice 2013*, Ausstellungskatalog, Milan, Fondazione Prada, 2013. Vgl. auch die ausgezeichnete Studie von Susanne Neubauer, *Paul Thek reproduced, 1969-1977. Dokumentation, Publikation und Historisierung räumlicher ephemerer Kunstwerke*, München, Verlag Silke Schreiber, 2011. Vgl. auch die Serie „Exhibition Histories“ von Afterall Books.

<sup>18</sup> Howard Becker, *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press, 2003.

Ausstellungsmacherinnen und Ausstellungsmacher hält an einem überholten Modell der Autorschaft fest.

Im Keller der Kunsthalle finden sich nicht nur die Pläne und Verhandlungen der Künstlerschaft. Der Haftungsausschluss der Versicherung im Angesicht der brennbaren Stoffhülle Christos<sup>19</sup> gehört im Rückblick ebenso zum Werk als gesellschaftliches Ereignis wie die langen Ausführungen des Zolls über den Status des Stoffes nach der Ausstellung.<sup>20</sup> Das Berner Archiv demonstriert paradigmatisch das Verhältnis zwischen Ausstellung und archivarischer Spur. Kunst fand statt und diese Handlung bedingt die Produktion spezifischer Dokumente, deren Bedeutung neu diskutiert werden muss.

Es gibt die Rechnungen der Handwerker, die Dokumente der Versicherungen, die Spuren einer Logistik und einer Kunst, die sich in gesellschaftliche Prozesse durch administrative und persönliche Kommunikation einschreibt. Diese Dokumente erzählen das Geflecht von der Mobilität von Subjekten und Materialien, von Arbeitsteilung und Kontrolle, von Abrechnungen und Rechenschaft.

Wenn die Projekte und Ausstellungen einer Institution als soziale Leistung begriffen werden können, dann kann sich die Institution mit Selbstbewusstsein gegen den Vorwurf des Elitären wehren.

<sup>19</sup> Brief, datiert vom 18. Juli 1968, von der Brandversicherungsanstalt des Kantons Bern an den Verein der Kunsthalle Bern, Kunsthalle Bern, Ausstellungsarchiv.

<sup>20</sup> Brief der Oberzolldirektion, datiert vom 16. Dezember 1968, an Harald Szeemann, Kunsthalle Bern, Ausstellungsarchiv.



QUESTIONS FOR ULRICH 8/24/90

1. WHAT COUNTRIES AND CITIES DOES SWISS AIR TRAVEL TO ✓
- \* 2. WHAT REGION OF THE ALPS OF THE ALPS HAS THE MOST OF DIFFERENT KINDS OF DOORS
  - A. FIND OUT SIZE OF DOOR
  - B. ITS USE (IS IT CLOSING OFF A MILITARY, RAILROAD DUMPSITE ETC.)
  - C. FOUND OUT ITS SIZE
  - D. NOTE ITS COLOR (TAKE MATCHING COLOR CARDS WITH WHEN THESE INSTALLATIONS ARE SEEN)
  - E. HOW DOES IT SERVE SWITZERLAND ECONOMICALLY?
3. KEEP LOOKING FOR EXISTING PAYOUTS (ESPECIALLY THOSE DEALING WITH WATER OR ENERGY)
4. FIND OUT WHAT KIND OF ENERGY FIRES THE RADIATORS - GAS ?
5. FIND OUT WHERE INK ON STAMPS COME FROM
6. WHAT ARE THE BACK REGIONS OF TOURISTIC EXPERIENCE IN BERN
7. WHAT ARE THE DIFFERENT INSECTS AND THEIR FUNCTIONS AROUND THE KUNSTHALLE. THESE INSECTS OUGHT TO BE NATIVE TO BERN
8. How many postcards of the mountains are sold each year?
9. How much is brought in from the resorts and skiing?
10. How much money comes to the alps to <sup>understand</sup> ~~understand~~ these <sup>attractions</sup> ~~attractions~~?
12. How much does it cost to <sup>understand</sup> ~~understand~~ the alps as an attraction?
- \* 13. How much is brought in from transport <sup>across</sup> ~~across~~ the alps by <sup>train and truck</sup> ~~train and truck~~ ✓
- \* 14. Keep finding out where the chemicals of <sup>post board</sup> ~~post board~~ ink come from

15

6, 8, 9, 10, 11, 13

Fig. 56. Fragen von Michael Asher an Ulrich Loock, 24. August 1990, Bern, Kunsthalle, Ausstellungsarchiv. © Bern, Kunsthalle.

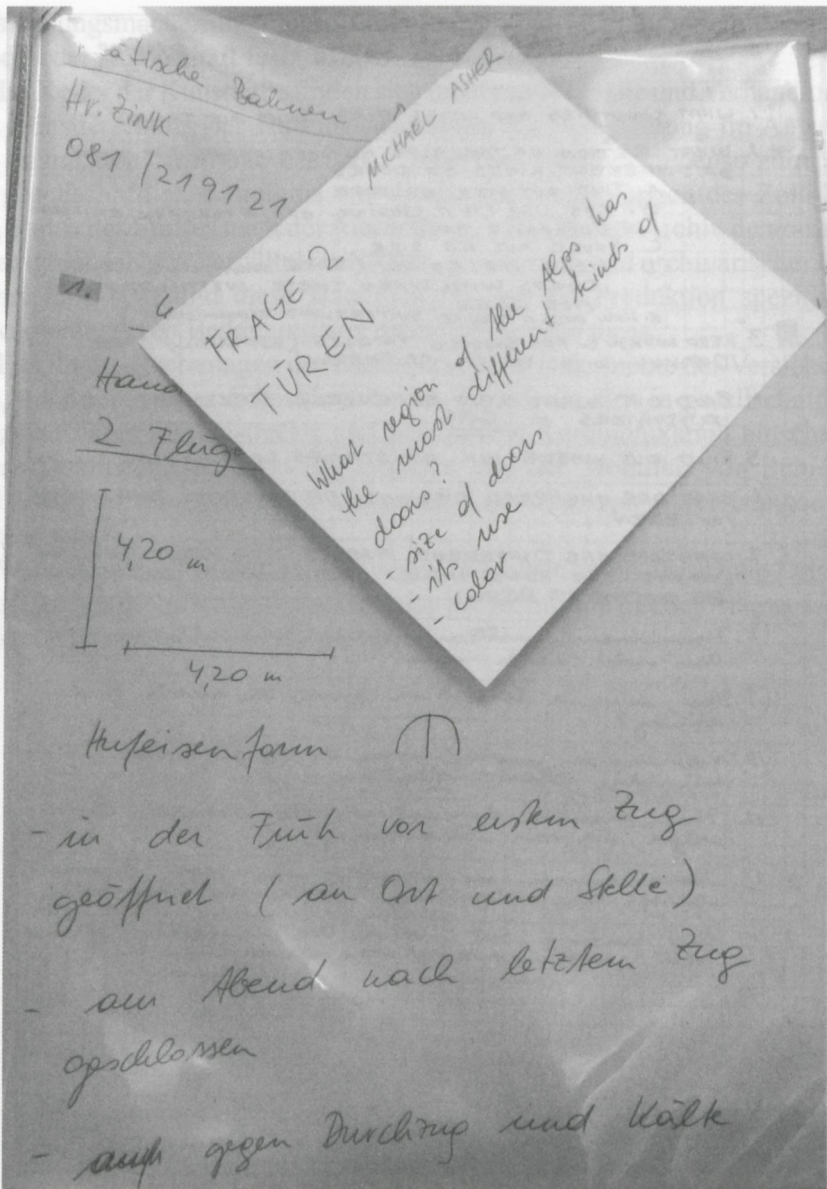
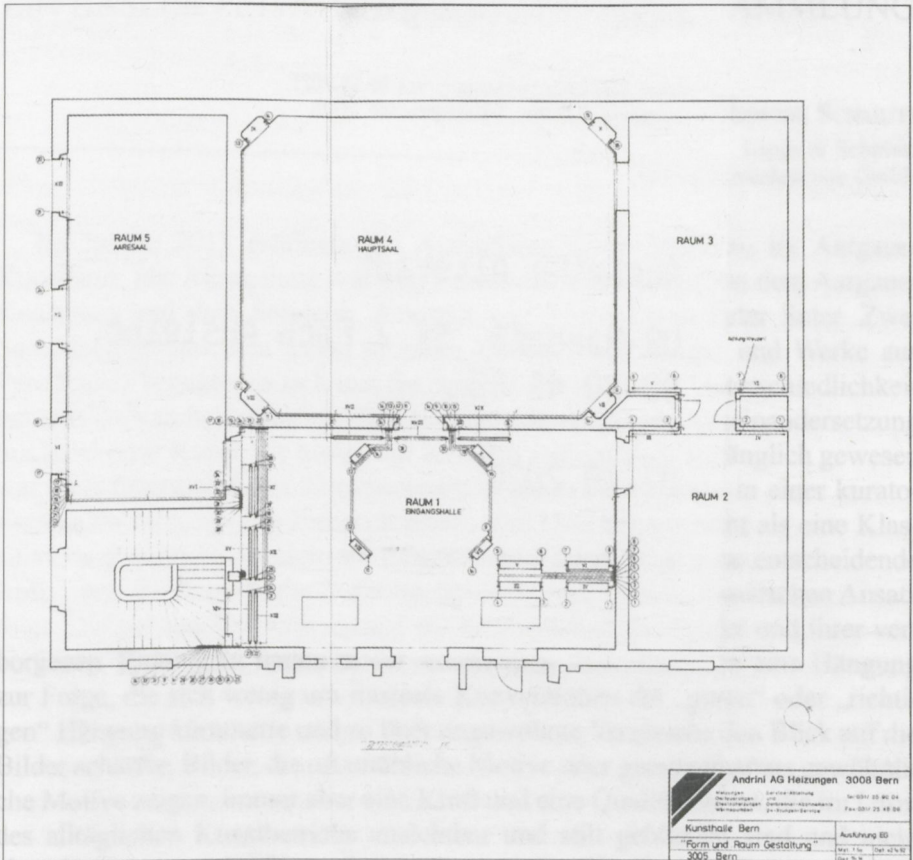


Fig. 57. Arbeitsmappe, Notiz von Ulrich Loock zu Fragen von Michael Asher, hier „Frage 2: Türen“, Bern, Kunsthalle, Ausstellungsarchiv. © Bern, Kunsthalle.



Die Fig. 58. Andrini AG Heizungen, Plan der neuen Heizungsinstallation. Aus Ulrich Loock (Hrsg.), Michael Asher. *Kunsthalle Bern*, Ausstellungskatalog, Bern, Kunsthalle, 1995, Umschlagsinnenseite (2. und 3. Umschlagsseite). © Bern, Kunsthalle.