

# ACCESS

JÜDISCHES  
MUSEUM  
BERLIN



# KAFKA

# Franz Kafka (1883–1924)

Franz Kafka wird am 3. Juli 1883 in Prag geboren. Seine Erzählungen und Romane – darunter auch die drei unvollendeten Werke *Der Verschollene (Amerika)*, *Der Prozess* und *Das Schloss*, gehören heute zum Kanon der Weltliteratur. Seine Arbeiten sind so einzigartig, dass sein Name als Adjektiv gebräuchlich ist: kafkaesk.

Die Familie betreibt einen Galanteriewarenladen. Die Kafkas sind assimilierte, liberale Juden und sprechen deutsch. Franz Kafka studiert Rechtswissenschaften an der Deutschen Universität in Prag und arbeitet von 1908 bis 1922 bei der Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt für das Königreich Böhmen. Obwohl er als „unersetzliche Fachkraft“ nicht eingezogen wird, verhindert der Erste Weltkrieg (1914–1918) Kafkas Vorhaben, eine Schriftstellerkarriere einzuschlagen und Prag zu verlassen. Kafka verlobt sich mehrfach. Zu seinen wichtigsten Partnerinnen zählen die Berlinerin Felice Bauer, die Tschechin Milena Jesenská und die Polin Dora Diamant.

1917 erkrankt er an Tuberkulose. Im Herbst 1923 zieht Kafka für mehrere Monate nach Berlin, wo er sich ausschließlich dem Schreiben widmet. Im Alter von fast 41 Jahren stirbt er am 3. Juni 1924 in einem österreichischen Sanatorium. Sein Freund Max Brod widersetzt sich Kafkas Wunsch, dass sein gesamter literarischer Nachlass zu verbrennen sei. 1939 rettet Brod den Großteil Kafkas unpublizierter Werke ins Exil vor den deutschen Besatzern und bringt sie später an das Licht der Öffentlichkeit.

The writer Franz Kafka was born in Prague on 3 July 1883. His three unfinished novels *The Man Who Disappeared (America)*, *The Trial*, and *The Castle*, along with numerous stories, are part of the canon of world literature. There is even an adjective based on his name: Kafkaesque.

Kafka's family ran a fancy goods store. They were assimilated, liberal Jews and spoke German. Kafka studied law at the German University in Prague and worked at the Workers' Accident Insurance Institute for the Kingdom of Bohemia from 1908 to 1922. Although he was not conscripted because of his "essential occupation," the First World War (1914–1918) thwarted Kafka's plan to leave Prague for a career in writing. Kafka was engaged to be married several times. Among his most important relationships were those with Felice Bauer from Berlin, the Czech Milena Jesenská, and the Polish woman Dora Diamant.

Kafka fell ill with tuberculosis in 1917. In fall 1923, he moved to Berlin for some months and devoted himself completely to writing. He died on 3 June 1924 in an Austrian sanatorium, aged almost forty-one. His friend Max Brod defied Kafka's wish for all his manuscripts to be burned. In 1939, Brod took most of Kafka's unpublished works into exile, saving them from the German occupiers and ultimately bringing them into the public sphere.

**Cory Arcangel**  
**Yuval Barel**  
**Yael Bartana**  
**Guy Ben Ner**  
**Marcel Broodthaers**  
**Marcel Duchamp**  
**Maria Eichhorn**  
**Mary Flanagan**  
**Ceal Floyer**  
**Lynn Hershman Leeson**  
**Tehching Hsieh**  
**Anne Imhof**  
**Fatoş İrwen**  
**Uri Katzenstein**  
**Lina Kim**  
**Martin Kippenberger**  
**Maria Lassnig**  
**Michal Naaman**  
**Trevor Paglen**  
**Alona Rodeh**  
**Roe Rosen**  
**Gregor Schneider**  
**Hito Steyerl**

# Einleitung

100 Jahre nach Franz Kafkas Tod öffnet das Jüdische Museum Berlin neue Türen zu seinem schriftstellerischen Werk und bringt über dreißig Handschriften und Zeichnungen aus Kafkas Nachlass mit künstlerischen Positionen der Gegenwart zusammen.

Der Begriff „Access“ dient als Leitgedanke: In den ehemaligen Räumen des Berliner Kammergerichts, heute die Sonderausstellungsfläche des Museums, regen zeitgenössische Kunstwerke gemeinsam mit Kafkas Texten zum Nachdenken über das Phänomen des Zugangs an. Damit greift die Ausstellung eine Kernfrage der Gegenwart auf. Ob und wie Zutritt gewährt oder verweigert wird, beschäftigt die Gesellschaften, in denen wir leben.

Kafkas letzte von ihm selbst betreute Publikation von 1924 – *Ein Hungerkünstler* – handelt vom Künstlersein. Nach seinem Tod, so verfügte Kafka, sollten keine weiteren Werke publiziert werden. Entgegen diesem Verbot sind die Texte des jüdischen, deutschsprachigen Schriftstellers aus Prag heute weltbekannt. Anfangs- und Endpunkt der Ausstellung bildet das Kapitel *Access Denied* mit Fragen der Künstlerschaft nach Einlass. Hier wird Unzugänglichkeit erfahrbar und zugleich der Eintritt in alle weiteren Räume eröffnet. Kafkas Schriften liegen als eigenständige Kunstwerke zum Mitnehmen aus. Mit dem wiederkehrenden Motiv des verweigerten Einlasses erschließt die Ausstellung künstlerisch Zugänge über die Themen *Wort, Körper, Gesetz, Raum und Judentum*.

# ***Introduction***

In commemoration of the 100th anniversary of Franz Kafka's death, the Jewish Museum Berlin is opening new doors to his literary oeuvre by bringing more than thirty manuscripts and drawings from Kafka's estate together with present-day artistic positions.

The concept of "access" serves as a guiding principle. In the rooms of the former Berlin Court of Appeal, which today is the museum's special exhibition space, contemporary artworks and Kafka's texts come together to inspire reflection on the phenomenon of access. With that, the exhibition takes up a key and very topical question. Whether access is granted or denied remains relevant in the societies we live in.

The last book that Kafka personally prepared for publication in 1924—*A Hunger Artist*—deals with the vocation and disposition of an artist. He demanded in his will that no further works of his be published after his death. Contrary to this prohibition, the texts of the Jewish, German-speaking author from Prague are known around the world. Marking both the beginning and the end of the exhibition, the artists in the chapter *Access Denied* engage with the question of entrance. Here it is possible to experience inaccessibility while at the same time entrance to all the other rooms is opened up. Copies of Kafka's literary works are available as independent artworks for you to take with you. With the recurring motif of denied access, the exhibition examines artistic vantage points on the subjects of *Word*, *Body*, *Law*, *Space*, and *Judaism*.

# Cory Arcangel

## Totally Fucked

2003

Handgefertigte, gehackte Super Mario Bros. Kassette,  
Nintendo NES Videospielsystem, Software des Künstlers

Handmade hacked Super Mario Bros. cartridge,  
Nintendo NES video game system, artist software

Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers

Courtesy the artist

In einer Endlosschleife gefangen steht die Videospieldfigur Mario auf einem Block in einem Meer von blauen Pixeln. In diesem frühen Werk manipuliert Cory Arcangel ein Super Mario Bros. Videospiele von Nintendo. Das sonst springende und laufende Männchen kommt nicht vom Fleck, weil die digitalen Parameter vom Künstler verändert wurden. Die Frustrationen überlagern sich: Das Publikum kann Marios räumliche Begrenzung nachempfinden und sie nicht aufheben. Wie in einer Kafka-Erzählung gibt es für den fremdbestimmten Protagonisten keinen Ausweg aus der Beklommenheit. Dabei legt Arcangel die Technologie hinter seinem Hack offen – *Totally Fucked* kann als ROM-Datei von seiner Website und seinem GitHub-Account heruntergeladen werden.

This early work by Cory Arcangel shows an endless loop of Mario, the video game character, stuck on a block in a sea of blue pixels. Arcangel created the animation by hacking a Super Mario Bros. cartridge, released by Nintendo. The character, who usually jumps and runs across the screen, is unable to move because the game's digital code has been altered. Frustration builds: viewers understand but cannot overcome Mario's spatial limitations. Like a story by Kafka, the work offers Mario, who is controlled by external forces, no way out of his oppressive situation. Arcangel reveals the technology behind the hack—*Totally Fucked* can be downloaded as a ROM file from his website and GitHub account.

# Yuval Barel

## Luftmensch Antiexodus

2020

Acryl und Graphit auf Leinwand

Acrylics and graphite on canvas

## Conversations

2023

Vier Zeichnungen, Tinte, Acryl und Graphit auf Papier

Four drawings, ink, acrylics, and graphite on paper

Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers

Courtesy the artist

Zu Franz Kafkas Zeiten gilt Deutsch in Prag als Sprache einer Minderheit – einer Gruppe, die in der Lage ist, eine Mehrheitsgesellschaft kritisch zu betrachten. Yuval Barel's Sprache ist die Malerei. So wie Kafka in Randnotizen zeichnet, nutzt Barel seine Muttersprache, Hebräisch, als formales Mittel. Er versucht sich im Abstrakten des Figurativen zu entledigen, um sich gänzlich durchs Malen auszudrücken. Sein künstlerischer Prozess vom Figurativen zur Abstraktion wurde durch seine Migration nach Deutschland ausgelöst: Mit dem Verlust des hebräischen Umfelds konzentriert er sich ganz auf seine Primärsprache, die Malerei. *Luftmensch Antiexodus*, eine noch figurative Darstellung, zeigt die trostlose Szene einer Person mit Vogel, möglicherweise ein Alterego des Künstlers, die tragisch albern und etwas verloren wirkt. Barel's *Conversations* hingegen sind konzentrierte Übungen, in denen der Künstler die Sprache der abstrakten Malerei ausprobiert, mit der er seinen Zustand und den seiner Umwelt begreifen will.

In Kafka's day, German was spoken by a minority in Prague, which cast a critical eye on mainstream society. Yuval Barel's language is painting. Like the drawings Kafka made in the margins of his notebooks, Barel uses his mother tongue, Hebrew, as a formal device. With his abstract imagery he attempts to rid himself of the representational elements of his art and express himself more fully through painting. His development from representational to abstract artist was triggered by his immigration to Germany. After losing his Hebrew-speaking environment, he concentrated on his primary language, painting. *Luftmensch Antiexodus* is a representational work. The bleak scene it depicts centers on a human figure with a bird who is possibly the artist's alter ego and looks tragically silly and a bit lost. By contrast, the drawings in his *Conversations* series are focused exercises in which Barel experiments with the language of abstract painting as a way of understanding his own state and that of his environment.

# Yael Bartana

## Mir Zaynen Do!

Einkanalvideo- und Toninstallation, 11:35 Min.

One channel video and sound installation, 11:35 min

Mit freundlicher Genehmigung von / Courtesy Capitain Petzel Gallery, Berlin;

Annet Gelink Gallery, Amsterdam; Sommer Contemporary Art, Tel Aviv/

Zürich; Galleria Rafaella Cortese Milan; Petzel Gallery, New York;

Cecilia Hillström Gallery, Stockholm

Yael Bartana thematisiert in ihren Werken kollektive Erinnerungen und Identitäten und hinterfragt scheinbar festgelegte Zugehörigkeiten, die auch Franz Kafka suspekt sind. In den Ruinen des Teatro de Arte Israelita Brasileiro (TAIB), im Keller der Casa do Povo in São Paulo treffen zwei Gruppen wie im Traum aufeinander: Ilú Obá De Min, ein afro-brasilianisches Straßenmusikensemble aus der Candomblé-Kultur und der Coral Tradição, ein jüdisch-brasilianischer Chor, der jiddische Lieder singt. Es entsteht eine Symphonie aus unterschiedlichen diasporischen Stimmen, die ihre jeweiligen aus Westafrika und Osteuropa stammenden Kulturen in Abgrenzung zueinander und zur Mehrheitsgesellschaft, aber auch im Dialog miteinander leben. Beide Gruppen treten auf, performen ihren Zusammenhalt und fragen unter dem Titel *Mir Zaynen Do!* (Wir sind da!), wem die Bühne zukünftig gehören wird.

In her work Yael Bartana explores collective memories and identities and questions the seemingly predetermined affiliations that Kafka also found suspicious. In the dilapidated auditorium of the Teatro de Arte Israelita Brasileiro, located in the cellar of the Casa do Povo in São Paulo, two groups meet in a dream-like encounter: Ilú Obá De Min, an African-Brazilian street music ensemble that draws on Candomblé culture, and the Coral Tradição, a Jewish-Brazilian choir that sings Yiddish songs. The result is a symphony of different diasporic voices. The groups have attempted to maintain their respective West African and Eastern European cultures not only in isolation but also in dialogue with one another and the majority society. Following the title *Mir Zaynen Do!* (We are here!), they perform, demonstrate their cohesion, and question who will take the stage in the future.

# Guy Ben Ner

## House Hold

2001

Video, 22:52 Min. / min.

Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und / Courtesy the artist and Sommer Contemporary Art, Tel-Aviv/Zürich

**Sich selbst in eine unmögliche Lage versetzen, dann aus der Geschichte keinen Ausweg finden, obwohl Außenstehende schnell gute Ratschläge zur Befreiung geben könnten: dieses Szenario bringt Guy Ben Ner auf den Punkt. Der Künstler findet sich hinter Gittern eines Kinderbetts gefangen und sucht nach Möglichkeiten dort zu überleben, die zunehmend grotesker werden. Die Arbeit ist typisch für Ben Ners Low- oder No-Budget Produktionen, in denen sein privates Umfeld radikal in die künstlerische Praxis einbezogen wird.**

You're in a predicament and see no way out, although any onlooker can give you the solution—this is the scenario Guy Ben Ner presents in this video. The artist is trapped behind the bars of a child's bed and turns to increasingly grotesque measures for survival. The work is typical of Ben Ner's low and no-budget productions, which radically incorporate his private environment into his art.

# Marcel Broodthaers

## La Pluie (projet pour un texte)

1969

16 mm-Film, sw, ohne Ton, 2 Min.

16 mm-film, black and white, without sound, 2 min.

Sammlung / Collection Hoffmann, Berlin

Estate of Marcel Broodthaers

## Un coup de dés jamais n'abolira le hasard

1969

Autor / Author: Stéphane Mallarmé, gedruckt von / printed by

Vereman, Antwerpen, herausgegeben von / published by

Wide White Space Gallery, Antwerpen und Galerie Michael Werner, Köln

Privatsammlung / Private collection, Berlin

Im Alter von 40 Jahren entschließt sich der Dichter Marcel Broodthaers bildender Künstler zu werden. Er interessiert sich für die Bildwerdung der Sprache in der Schrift und für das Museum als repräsentative Institution.

Das Künstlerbuch *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Ein Würfelwurf wird den Zufall nie abschaffen) ist eine Hommage an Stéphane Mallarmés modernistisches Gedicht gleichen Titels von 1887. Broodthaers verortet Mallarmé „an der Quelle der modernen Kunst“, da dieser die Sprache von Konventionen in Typografie und Satz befreit habe. Bei der Gestaltung seiner Ausgabe tauscht Broodthaers das Wort „Poème“ (Gedicht) auf der Titelseite durch „Image“ (Bild) aus und ersetzt Mallarmés Zeilen durch schwarze Balken. So wie Kafka Bilder zu Worten werden lässt, geschieht hier die Verbildlichung der Sprache.

Auch im Kurzfilm, *La Pluie* (Der Regen), bezieht sich Broodthaers auf seine Vergangenheit als Dichter. Der Film zeigt, wie der Künstler während eines heftigen Regenschauers weiterschreibt, obwohl seine Worte weggespült werden. Schreiben erscheint hier wie ein tragisch-komisches Unterfangen.

The poet Marcel Broodthaers decided to become an artist at the age of forty, interested in the visual representation of language and the museum as a representative institution.

*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (A Throw of the Dice Will Never Abolish Chance) is an artist's book created by Broodthaers to pay tribute to the 1887 modernist poem by Stéphane Mallarmé. Broodthaers believed Mallarmé was “at the source of modern art” because he liberated language from the conventions of typography and typesetting. When designing his publication, Broodthaers replaced the word “poème” (poem) on the title page with “image” and covered the lines of Mallarmé's work with black bars. Just as Kafka transformed images into words, Broodthaers visualized language.

In the short film *La Pluie* (The Rain), Broodthaers also alludes to his past as a poet. The video shows him writing in a downpour that washes away his words. It presents writing as a tragicomic endeavor.

# Marcel Duchamp

## Boîte-en-valise

1936–1941

Koffer mit ca. 80 Auflagenobjekten verschiedener Materialien

Case with approx. 80 editions of various materials

Sammlung / Collection Ulla und Heiner Pietzsch, Berlin

Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin

## NOT SEEN and/or LESS SEEN of/by MARCEL DUCHAMP/RROSE SÉLAVY

1964

Cordier & Ekstrom, New York

Privatsammlung / Private collection, Berlin

Franz Kafkas Zeitgenosse Marcel Duchamp bildet in der Ausstellung mit seinen radikalen Überlegungen zur bildenden Kunst ein Scharnier zwischen dem Prager Schriftsteller und der Gegenwartskunst. Ähnlich wie Kafka, der in seinen Erzählungen aus *Ein Hungerkünstler* das künstlerische Bewusstsein hinterfragt, stellt Duchamp seine Rolle als Künstler und die Einzigartigkeit von Kunstwerken in Frage. Für ihn ist die Idee wichtiger als die Ausführung. Er erweitert den Kunstbegriff, indem er mit seinen Ready-mades industriell produzierte Alltagsgegenstände zu Kunstwerken erklärt und erfindet das weibliche Alter Ego *Rose Sélavy*.

Die *Boîte-en-valise* (Schachtel im Koffer) enthält als eigenständiges Kunstwerk Miniaturen von Duchamps Werken, die von einem Handelsreisenden mit sich getragen werden können – als Katalog oder als kleines Museum. Unter den Miniaturen sind Arbeiten wie *Fresh Widow* (1920) und *La Bagarre d'Austerlitz* (1921), die sich kritisch auf die Malerei seiner Zeit in Paris beziehen. 1942 emigriert Duchamp in die USA und die *Boîte-en-valise* wird als Symbol der Migration politisch gedeutet. Auch Kafkas Manuskripte verlassen Prag 1939 dank Max Brod in einem Koffer.

Für den Einband des Katalogs *NOT SEEN and/or LESS SEEN*, dessen Titel sich auf das (Nicht-)Sehen bezieht, wählt Duchamp das Motiv seiner Arbeit *Porte: 11, rue Larrey* von 1927. Einem baulichen Engpass folgend lässt Duchamp eine Tür mit zwei Rahmen in sein Pariser Atelier einbauen und schafft damit das Paradox, dass eine Tür zur gleichen Zeit auf und zu sein kann. Damit knüpft er an eine Reihe von Arbeiten an, die sich mit Türen und Fenstern befassen – Motive, die auch Kafka häufig einsetzt. In der Ausstellung wird der Katalog gemeinsam mit der Erstausgabe von *Die Verwandlung* gezeigt. Kafka bat seinen Verleger nachdrücklich, auf dem Titelbild nicht das Insekt zu illustrieren. Als alternatives Bild schlug er eine leicht geöffnete Tür vor, die den Blick ins Dunkle lenkt.

In the exhibition, Marcel Duchamp and his radical reflections on visual art establish a connection between Kafka and contemporary art. Just as Kafka examined artistic consciousness in the story collection *A Hunger Artist*, Duchamp—one of the writer’s contemporaries—questioned his own role as an artist and the uniqueness of artworks. For Duchamp, ideas were more important than their execution. He expanded the concept of art by declaring his ready-mades—industrially produced everyday objects—to be artwork. He also created the female alter ego *Rose Sélavy*.

As a stand-alone artwork, *Boîte-en-valise* (Box in a Suitcase) resembles a traveling salesman’s display case and contains miniatures of Duchamp’s works that can be carried about like a tiny museum or catalog. The replicas include works such as *Fresh Widow* (1920) and *La Bagarre d’Austerlitz* (1921) that critically reflect on the painting style popular in Paris at the time. Duchamp immigrated to the United States in 1942, and *Boîte-en-valise* has been interpreted politically as a symbol of immigration. Kafka’s manuscripts were also transported in a suitcase—rescued from Prague by Max Brod in 1939.

The title of the catalog *NOT SEEN and/or LESS SEEN* refers to the act of seeing (or not seeing). For the cover Duchamp chose the same subject as in his 1927 work *Porte: 11, rue Larrey*. Due to spatial constraints in his Paris studio, he installed a door between two adjacent doorframes, confronting visitors with the paradox of a door that was simultaneously open and shut. The cover design continues the series of works in which Duchamp devotes himself to doors and windows—common themes in Kafka’s writings as well. In the exhibition, the catalog is presented together with the first edition of *The Metamorphosis*. Kafka urged his publisher not to illustrate the cover with an insect. As an alternative, he suggested the image of a slightly opened door that would direct the viewer’s gaze to the darkness within.

# Maria Eichhorn

## Projekt Hollmannstraße

1987 / 2024

4K Video, Projektion auf Void-Wand / 4K video, projection on Void-wall

Montage aus / Edited from:

*Projekt Hollmannstraße, 1987*

Steine und weitere auf dem städtischen Grundstück vorgefundene Gegenstände mit roter Farbe markiert, Rohre und Möbelemente in den Boden eingelassen

Stones and other objects found on the site marked with red paint; pipes and furniture embedded in the ground

Fotodokumentation / Photo documentation

*Hollmannstraße / Ecke Lindenstraße, West-Berlin, 17. Juni 1987*

Filmdokumentation / Film documentation

Lageplan / Site map Berlin-Kreuzberg, Lindenstraße 9/14, Hollmannstraße,

Alte Jacobstraße, Berlinmuseum, 1988 / 1991–1993

1987 sucht Maria Eichhorn als junge Kunststudentin einen Ort, um ein Ausstellungsprojekt im Stadtraum zu realisieren. Das Bezirksamt Berlin-Kreuzberg stellt ihr eine Brache von enormer Größe zur Verfügung. Trotz der Notwendigkeit offizieller Genehmigungen ist der Vorgang von Offenheit und Vertrauen in die künstlerische Absicht geprägt. Eichhorn markiert Steine und weitere auf dem städtischen Grundstück vorgefundene Gegenstände mit roter Farbe, setzt Eisenrohre und Möbelemente in den Boden ein.

Heute steht der Libeskind-Bau des Jüdischen Museums auf diesem Gelände, und von Eichhorns mehrmonatiger Aktion lassen sich in den städtischen Archiven keine Unterlagen und auf dem Areal keine Spuren mehr finden.

Im Ausstellungsraum geben Film- und Fotodokumentationen Aufschluss über Eichhorns Projekt aus den 1980er-Jahren. Sie werden auf eine als Void-Wand bezeichnete Betonfläche projiziert. Der dahinter liegende Leerraum durchzieht das Gebäude vom Untergeschoss bis zum Dach und verbindet das alte Kammergerichtsgebäude, das in Eichhorns Arbeit zu sehen ist, mit dem Neubau und den Ausstellungsräumen. In ihren Werken untersucht Maria Eichhorn häufig die Beschaffenheit und die Geschichte von Orten und Institutionen sowie die damit verbundenen Regelwerke. *Projekt Hollmannstraße 1987 / 2024* ist eigens für die Ausstellung *Access Kafka* entstanden und spannt einen Bogen zwischen dem damaligen Grundstück und dem heutigen Museum durch die Frage, welchen Stellenwert Kunst im öffentlichen Raum einnimmt.

**Filmdokumentation / Film documentation: Ralf Roszius, Copyright 1987 / 2024**

**paranormBONNBüro, Mirjam Lehnert**

**Fotodokumentation / Photo documentation: Marius Babias**

**Recherche / Research: Sofya Chernykh**

**Bildbearbeitung / Photo editing: Theresia Kimmel**

**Videoschnitt / Video editing: Dalia Castel**

**Dank an / Thanks to: Helmut Braun, Mirko Dalsch, Manuela Konzack, Mirjam Lehnert, Mathias Reese, Guni Saar, Ernst Wittmann, Jens Ziehe, Theresia Ziehe**

In 1987, the young art student Maria Eichhorn began looking for a place to hold an exhibition in urban space. The district authorities in Kreuzberg, Berlin, placed a large undeveloped site at her disposal. Eichhorn needed to apply for official permits, but the process was characterized by openness and trust in her artistic intentions. She marked stones and other objects found on the site with red paint and placed iron pipes and furniture elements in the ground.

Today, the Libeskind building of the Jewish Museum stands on the site. The city archives contain no records of Eichhorn's several-month project, nor are there traces on the property itself.

In the exhibition, a filmic and photographic documentation provides information on Eichhorn's project from the 1980s. It is projected onto a concrete surface known as the Void Wall. The empty space behind the wall runs through the entire building, extending from the basement to the roof, and connects the old court of appeals, which can be seen in Eichhorn's work, with the new building and exhibition spaces. In many of her works, Eichhorn explores the nature and history of places and institutions as well as the rules associated with them. The *Hollmannstraße 1987 / 2024* project was developed especially for the *Access Kafka* exhibition and creates a link between the former property and the present-day museum by highlighting the significance of art in public spaces.

# Mary Flanagan

[borders]

2010

Videoserie / Video series

vier Videos / four videos

[borders: chichen itza]

[borders: glengarry]

[borders: great wall]

[borders: la rocca]

Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin / Courtesy the artist

In Kafkas unvollendetem Roman *Das Schloss* scheitern K.s Bemühungen, sich als Landvermesser dem Machtzentrum des Dorfes zu nähern. In ihrer Videoarbeit dokumentiert Mary Flanagan eine Reihe von Wanderungen im digitalen Raum, wo Landschaften endlos erscheinen. Sie besucht virtuelle, öffentlich zugängliche Nachbildungen von Stätten kulturellen Erbes. Zum Beispiel die Maya-Stadt Chichén Itzá in Mexiko, das schottische Glengarry-Schloss, die italienische Festung La Rocca oder die Chinesische Mauer. Als Computerspielerin läuft Flanagan die virtuellen Grenzen der Kulturstätten ab, ohne die eigentlichen Stätten erreichen zu wollen. Damit wirft sie Fragen auf, die in den analogen Raum wirken: Wer hat Zugang zu Kultur? Wer entscheidet über die Grenzen von Kultur? Und wie sehr sind Menschen in ihrem eigenen Kulturraum gefangen?

In Kafka's unfinished novel *The Castle*, the land surveyor K. fails to gain access to the center of power in the village. The video by Mary Flanagan documents a series of walks in digital space, where the landscapes seem endless. Flanagan visits a number of publicly accessible virtual reproductions of cultural heritage sites. These include the Mayan city of Chichén Itzá in Mexico, Glengarry Castle in Scotland, the fortress of La Rocca in Italy, and the Great Wall of China. As the player in a computer game, Flanagan wanders along the virtual borders without feeling any desire to enter the actual sites. Her walks raise questions that spill over into analog space. Who has access to culture? Who determines its borders? To what extent are people trapped in their own cultural spheres?

# Ceal Floyer

## No Positions Available

2007

Installation, Schilder auf Wand / Signs on Wall

Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin und / Courtesy the artist and  
Esther Schipper, Berlin/Paris/Seoul

Für ihre wandfüllende Installation setzt Ceal Floyer Schilder ein, die in Schaufenstern in Nordamerika anzeigen, ob eine Stelle frei ist. Bei Bedarf können sie umgedreht werden: die Seite mit der hoffnungsvollen Botschaft „Help Wanted“ bleibt hier jedoch verborgen. Im Kontext der Ausstellung bildet *No Positions Available* einen Gegenpart zu Kafkas einladender Posterflut des Theaters von Oklahoma aus dem Roman *Der Verschollene (Amerika)*, wo mit der Aussage „Jeder ist willkommen! Wer Künstler werden will, melde sich“ Personal gesucht wird. Floyers Schilder bedecken dicht aneinander gereiht die ganze Wand und lassen keine „Stelle“ frei – die Künstlerin überträgt die Aussage in den Raum und macht auf die Brutalität der sich ewig wiederholenden ausgrenzenden Botschaft aufmerksam.

For this large-scale wall installation, Ceal Floyer used signs that are commonly seen in shop windows in North America to advertise job vacancies. When they are no longer needed, they can be turned around, hiding the hopeful “Help Wanted” message on the other side. In the exhibition, *No Positions Available* provides a contrast to the inviting series of posters recruiting workers for the Theater of Oklahoma in Kafka’s novel *The Man Who Disappeared (America)*. These advertisements read “Everyone is welcome! If you want to be an artist, come along!” Floyer’s signs are crammed together to fill the entire wall and literally leave “no position” between them. The artist transfers the signs’ constantly repeated exclusionary message to the exhibition space, emphasizing its cruelty.

**ACCESS DENIED**

# Tehching Hsieh

## One Year Performance 1978–1979, New York

Poster, Statement, Witness Statement, Daily Portraits, Life images

Mit freundlicher Genehmigung und / Courtesy and © Tehching Hsieh

Foto / Photo: Cheng Wei Kuong

## One Year Performance 1981–1982, New York

Poster, Statement, Map, Photographs, Film

Mit freundlicher Genehmigung und / Courtesy and © Tehching Hsieh

Foto / Photo: Tehching Hsieh

## Tehching Hsieh, Linda Montano: Art/Life One Year Performance 1983–1984, New York

Poster, Statement, Map, Photographs, Film

Mit freundlicher Genehmigung und / Courtesy and © Tehching Hsieh

Foto / Photo: Tehching Hsieh

Tehching Hsieh führt in den 1970er- und 1980er-Jahren fünf radikale Ein-Jahres-Performances durch. Diese fordern ihn körperlich wie mental und prägen die internationale Performancekunst maßgeblich. 1986 verpflichtet sich der Künstler abschließend zu einem 13-Jahres-Plan mit der Vorgabe, Kunst zu machen, sie jedoch nicht auszustellen. Drei Performances werden in der Ausstellung in einer vom Künstler kuratierten Dokumentation gezeigt, die immer dem gleichen Prinzip folgt: am Anfang stehen ein Poster und ein Statement des Künstlers, das als Vertrag mit sich selbst gelesen werden kann, und das die Bedingungen für das Jahr darlegt. Darauf folgen Zeugenaussagen und Auszüge aus der Foto- und Materialdokumentation.

*1978–1979* sperrt sich Hsieh ein Jahr lang in einen Käfig in seinem Atelier ein. Während dieser Isolation verzichtet er auf jegliche Unterhaltung oder Beschäftigung und fotografiert sich täglich.

*1981–1982* lebt Hsieh nach der Regel, keine Innenräume zu betreten, ohne Obdach in Manhattan, New York. Er skizziert seine täglichen Routen auf einem Stadtplan. Ein Filmauszug zeigt, wie Hsieh gegen seinen Willen wegen Stadtstreichei festgenommen und in ein Gebäude geführt wird. Der Richter erlaubt ihm unter dem Schutz der Kunstfreiheit seine Aktion fortzusetzen.

*1983–1984* geht Hsieh mit Linda Montano eine künstlerische Partnerschaft ein. Sie verpflichten sich, ohne Unterlass durch ein ca. 2,5 Meter langes Seil verbunden zu bleiben, sich aber nicht zu berühren. Ihre gemeinsamen Gespräche nehmen sie auf und versiegeln die Kassetten.

In the 1970s and 1980s, Tehching Hsieh put on five radical one-year performances that challenged him physically and mentally and had a significant impact on international performance art. In 1986, he implemented a “thirteen-year plan” in which he made art but agreed to not exhibit it. In the exhibition, three of his performances are presented in a documentation curated by the artist. For each performance, the documentation follows the same principle, beginning with a poster and a statement by the artist that can be read as a contract with himself and that specifies the conditions for the year. There are also statements by witnesses and excerpts from photographic and other documentary materials.

In 1978–79, Hsieh locked himself in a cage in his studio for one year. During this period of isolation, he gave up all forms of entertainment and recreation and took a picture of himself every day.

In 1981–82, Hsieh lived outdoors and did not enter interior space in Manhattan, New York. He recorded his daily wanderings on a city map. A film clip shows police officers arresting Hsieh and taking him into a building against his will. The judge allowed him to continue his performance, protected by the right to artistic freedom.

In 1983–84, Hsieh entered into an artistic partnership with Linda Montano. Both agreed to be tied together continuously by an 8-foot rope without touching. They recorded their conversations on tapes that were sealed and never opened.

# Anne Imhof

## AI Winter

2022

Video, Farbe, Ton, 13:56 Min.

Video, colour, sound, 13:56 min.

Featuring Eliza Douglas

Regie / Directed by Jean-René Étienne, Lola Raban-Oliva

Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin und / Courtesy the artist and

Sprüth Magers, Galerie Buchholz

Das Performative steht im Mittelpunkt der Arbeiten von Anne Imhof, so auch in ihrem Film *AI Winter*: Zügig und mit sich wiederholenden, maschinenartigen Gesten geht eine Person mit freiem Oberkörper Schneeschneisen in den Ruinen des Moskauer Gorki-Parks ab. Der Titel des Films bezieht sich sowohl auf die Initialen der Künstlerin als auch auf die Frage nach dem öffentlichen Interesse an künstlicher Intelligenz (Artificial Intelligence Winter). Welches Programm wird vom Körper abgespielt und wie selbstbestimmt handelt er? Imhofs Installation aus Film, Sound und Raumelementen bezieht die Körper der Besuchenden fast unmerklich in das Kunstwerk ein. Imhof leitet das Publikum in ein existentielles Spannungsfeld von Gegensätzen: Körper und Automat, Macht und Ohnmacht, Stadt und Natur, Jugend und Tod.

Like Anne Imhof's oeuvre as a whole, *AI Winter* focuses on performative action. It shows a shirtless figure walking briskly along snowy paths in the ruins of Moscow's Gorky Park. The figure makes repetitive, machine-like gestures. The title of the film refers both to the artist's initials and to the terminology concerned with times of low public interest in artificial intelligence (Artificial Intelligence Winter). What computer program is controlling the body? How autonomous are its actions? Imhof's installation, which consists of film, sound, and spatial elements, incorporates the visitors' bodies in barely perceptible ways. Imhof draws viewers into an existential struggle between opposing principles: body and machine, power and powerlessness, city and nature, youth and death.

# Fatoş İrwen

## The Other History: Read

2019–2020

Papier und Nadelstiche / Paper and pinholes

## Hevsel

2022

Tinte auf Papier, roter Faden, zwei Arbeiten

Ink on paper, red thread, two drawings

Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin und / Courtesy the artist and

Zilberman Istanbul, Berlin, Miami

Kafka spricht in einem Text-Fragment vom „Ritt der Träume“ – einem befreienden Akt, der mit Fatoş İrwen's künstlerischer Praxis in Verbindung zu bringen ist. Die hier gezeigten Arbeiten entstehen während der dreijährigen politischen Haft der kurdischen Künstlerin in Diyarbakır ab 2017. Im Gefängnis nutzt İrwen Kunst als Ausdruck des Widerstands und als Zeugnis des Unsagbaren. Die *Hevsel*-Serie erinnert an Rorschach-Bilder, deren psychologische Auslegung mehr über die Interpretierenden aussagt als über die Urheber. İrwen's Landschaften aus Tinte entfalten sich scheinbar aus Erinnerungen oder Wunschvorstellungen der Künstlerin und reichen über die Gefängnismauern hinaus. Die perforierten Blätter der Serie *The Other History: Read* stellen einen Text dar, der offiziell wirkt, aber nur in der Vorstellung der Künstlerin existiert. Vom Verdacht getrieben, die Löcher könnten ein geheimer Code sein, machte *The Other History: Read* die Gefängniswärter skeptisch, sodass sie Sanktionen erließen.

In one of his fragments Kafka writes about a “ride of dreams,” describing a liberating act that can be linked to Fatoş İrwen's artistic practice. A Kurdish artist, İrwen created the works shown here while serving a sentence as a political prisoner in Diyarbakır from 2017 to 2020. While incarcerated, she used art to express resistance and document all that could not be said.

Her *Hevsel* series calls to mind Rorschach inkblots, the interpretation of which reveals more about the psychology of the interpreter than that of the creator. The artist's ink landscapes, seemingly born of her memories and desires, transcend the prison walls.

The perforated paper in *The Other History: Read* mimics a text that seems official but exists only in the artist's imagination. Suspecting that the holes represented a secret code, the prison guards grew wary and imposed sanctions on the artist.

**ACCESS DENIED**

# Uri Katzenstein

## God/Dog Knuckle Duster

1991

Bronzeguss / Cast bronze

Privatsammlung / Private collection, Berlin

Die kleine Skulptur des multidisziplinären Künstlers Uri Katzenstein ist ein Schlagring mit spitzen Zacken und den Aufschriften GOD und DOG. Bei Gebrauch kerben sich die Schriftzeichen wie Druckblöcke in die Handfläche des Tragenden ein. Eine Waffe darf normalerweise nicht in den Räumen des Jüdischen Museums Berlin mitgeführt werden und wäre von der Wache beschlagnahmt worden. Aber diese hat es durch ein Schlupfloch in die Ausstellung geschafft: als Kunstwerk. Und doch ist das Gewaltpotential spürbar und es herrscht Ungewissheit, ob sich alle an die beschlossenen Regeln halten werden.

The small sculpture by the multidisciplinary artist Uri Katzenstein depicts spiked brass knuckles bearing the inscriptions GOD and DOG. When the brass knuckles are worn, the letters dig into the wearer's palm like pieces of metal type. Weapons are normally confiscated by security staff at the entrance to the Jewish Museum Berlin, but this object got inside through a loophole—as a work of art. The potential for violence is palpable, as is our uncertainty about whether everyone will follow the agreed-on rules.

# Lina Kim

i see the sea\_1A

i see the sea\_4

i see the sea\_6

i see the sea\_7

2022

Malerei auf Fotodruck auf Leinwand, Acrylfarbe

Painting on photograph printed on canvas, acrylic paint

Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin / Courtesy the artist

Eine bewegte Meeresoberfläche wird überlagert von schematischen Augen und einer eckigen Klammer, die aus dem Bild weist und ihr Pendant außerhalb oder auf dem nächsten Bild sucht. Es entsteht der Eindruck, die Kunstwerke seien Ausschnitte aus den Weiten des Meeres – einer natürlichen geografischen Grenze. Die von Kim auf den Fotodrucken gezeichneten Augen erscheinen wie ein Code, der etwas protokolliert oder festhält, sich aber nicht entziffern lässt.

Simplified representations of eyes are superimposed on the choppy surface of the sea, and a square bracket points outside the image, seeking its counterpart there or in the next picture. It looks as if the artworks show details from the vastness of the sea—a natural, geographical border. The eyes drawn on the photographic prints resemble an undecipherable code that is meant to document or record something.

# Martin Kippenberger

Ohne Titel / Untitled

1991

Holz, Lack, Metall, Stoff, Kunstleder, Schaumgummi, Klebeband, Aluminium, Plastik, Motor / Wood, lacquer, metal, fabric, faux leather, foam rubber, adhesive tape, aluminium, plastic, motor  
Estate of Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Köln



Gültig während der  
Ausstellungslaufzeit  
valid during the  
exhibition's duration

Martin Kippenberger hinterfragt in seinen Werken unablässig den Kunstbegriff und seine eigene Rolle als Künstler. Vor diesem Hintergrund eröffnet das Motiv des Karussells eine große Bandbreite an Referenzen: Die bunten Schienen erinnern an eine Farbpalette, auf der sich der Künstler sprichwörtlich um sich selbst dreht. Dabei ist die vom Schleudersitz getragene Hoffnung durch die Feenflügel zum Scheitern verurteilt – es gibt keinen Ausweg aus dem künstlerischen Teufelskreis. Die Arbeit bewegt sich als Metapher für das Künstlerdasein zwischen Sicherheit und Unsicherheit, Selbst- und Fremdbestimmung, Spaß und Unglück.

Eine Weiterentwicklung des Karussells integriert Kippenberger in seine monumentale Installation *The Happy End of Franz Kafka's Amerika*, die auf Kafkas unvollendeten Roman *Der Verschollene (Amerika)* Bezug nimmt. Er stellt auf einem Spielfeld büroartige Settings für Begegnungen bereit, in denen sich Kafkas Protagonist Karl, der nach Amerika auswandert, auch wiederfinden könnte. Eine detaillierte Ansicht einer Ausführung dieser Installation ist digital unter dem QR-Code zu finden.

In his works Martin Kippenberger constantly questions the concept of art and his own role as an artist. In this context, the theme of the merry-go-round is highly referential: the colorful rails resemble a palette on which the artist literally goes round in circles. The ejector seat holds out the hope of escape, but the fairy wings attached to it signal that any attempt is doomed to failure. As a metaphor for the life of an artist, this work navigates the poles of security and insecurity, self-determination and external control, and fun and misfortune.

Kippenberger incorporated a variation of the carousel into his epic installation *The Happy End of Franz Kafka's 'Amerika,'* which references Kafka's unfinished novel *The Man Who Disappeared (America)*. Numerous office settings are arranged on a sports field, suggesting a variety of encounters that Kafka's protagonist Karl—an immigrant to America—might have at the end of the novel. A detailed view of one version of this installation can be accessed by scanning the QR code.

**ACCESS DENIED**

# Maria Lassnig

## Innerhalb und außerhalb der Leinwand IV

1984–1985

Öl auf Leinwand / Oil on canvas

Maria Lassnig Stiftung / Maria Lassnig Foundation

## Zwei Arten zu sein (Doppelsebstporträt)

2000

Öl auf Leinwand / Oil on canvas

Maria Lassnig Stiftung / Maria Lassnig Foundation

## Die Falknerin

1979

Öl auf Leinwand / Oil on canvas

Sammlung / Collection Lambrecht-Schadeberg, Museum für Gegenwartskunst  
Siegen / Museum for Contemporary Art Siegen

## Ritter mit Krücken

2005

Öl auf Leinwand / Oil on canvas

Sammlung / Collection Lambrecht-Schadeberg, Museum für Gegenwartskunst  
Siegen / Museum for Contemporary Art Siegen

## Ohne Titel / Untitled

2005

Öl auf Leinwand / Oil on canvas

Sammlung / Collection Pakesch, Wien

## Krückenbild I

2005

Öl auf Leinwand / Oil on canvas

Eric Decelle, Brussels

Zwischen Maria Lassnig und Franz Kafka lässt sich viel Gesprächsstoff denken: Sie teilen die künstlerische Fähigkeit, den Blick nach innen zu richten und das Gesehene nach außen sichtbar zu machen. In ihren Werken knüpfen sie eine enge Verbindung zwischen ihren eigenen Körperbildern und ihrem Ringen um die Darstellbarkeit von Empfindung. Auch hier geht es um Fragen des Zugangs – wie kann ein Körper durch die Kunst erfasst werden oder sogar als künstlerisches Mittel dienen? Lassnigs *Krückenbilder* greifen physische Hilfsmittel, die Symbiose von Körper und Gerätschaft und nicht zuletzt Fragen der gesellschaftlichen Teilhabe auf.

Maria Lassnig and Franz Kafka certainly would have had a lot to talk about. Both had the ability to look inward and render visible what they found there. Their works establish a link between their perception of their own bodies and their struggle to represent emotion. Questions of access are also relevant. How can the body be portrayed in art or even serve as an artistic medium? Lassnig's "crutch images" address physical mobility aids, the symbiosis of body and equipment, and, not least, aspects of social participation.

# Lynn Hershman Leeson

## Seduction of a Cyborg

1994

Video, 7 Min. / min.

Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin /

Courtesy the artist; Altman Siegel, San Francisco und / and

Bridget Donahue, New York Hotwire Productions LLC

Eine blinde Frau geht eine Behandlung ein, um mit Hilfe eines Computers als Cyborg sehen zu können. Allmählich verführt der Algorithmus die Patientin, und sie wird süchtig nach der vom Computer simulierten Welt. Die Technologie, die sie heilen sollte, entpuppt sich als Krankheit, die ihren Organismus verkümmern und sie sterben lässt. Seit den 1960er-Jahren experimentiert Leeson mit neuen Technologien, Cyborgs, Künstlicher Intelligenz, Fragen von Geschlecht, Privatsphäre und Überwachung. Leeson zeigt auf, dass der Zugang der Menschen zur Technologie im Umkehrschluss zur Folge hat, dass Technologien in private und körperliche Bereiche wirken.

A blind woman undergoes a treatment that will enable her to see via a computer and transform her into a cyborg. She is gradually seduced by the algorithm and becomes addicted to the computer-simulated world. The technology that was meant to heal her turns out to be a disease that causes her body to waste away and ultimately kills her. Since the 1960s, Leeson has explored new technologies, cyborgs, artificial intelligence, and questions of gender, privacy, and surveillance. Her works show how access to technology can affect the private and physical realms of people's lives.

# Michal Naaman

All Welcome!

Hope Based on Nothing

The Great Nature Theatre of Oklahoma

BIM BAM BOM

2021

Öl und Schriftsatz auf Leinwand / Oil and letraset on canvas

Kill Me, Or You Are a Murderer

2021–2024

Öl und Abklebeband auf Leinwand / Oil and masking tape on canvas

Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin und /  
Courtesy the artist and Gordon Gallery

Michal Naamans intensive Beschäftigung mit Kafka basiert auf ihrem Interesse an der Beziehung zwischen Wort und Bild: Texte und Symbole, die sie als Zitate aus der Kunst- und Kulturgeschichte übernimmt, tauchen in ihren Gemälden zusammengesetzt und entzweit auf. Sie stellen die Frage, was gesehen werden kann und was verborgen bleibt.

In ihrer Serie zu Kafkas Naturtheater von Oklahoma aus dem unvollendeten Roman *Der Verschollene (Amerika)*, zeigt Naaman, wie sie dem Ausruf „Wer Künstler werden will, melde sich!“ mit der Malerei Folge leistet. Auf Englisch und Hebräisch zitiert sie aus Kafkas unvollendetem Roman. Sie verleiht Symbolen und Worten eine Bühne, die von Sinnhaftigkeit (Wittgensteins Hase-Ente-Illusion) ins Sinnlose (BIM BAM BOM) wechseln.

Das großformatige Gemälde stammt aus einer Serie über die letzten Worte berühmter Persönlichkeiten. Im Zentrum der Leinwand steht Kafkas angeblich letzte Weisung an seinen Freund und Arzt Robert Klopstock. Die doppelbödige Aussage „Töte mich oder du bist ein Mörder“ wird von Rauten umfasst, die durch die Anwendung von Abdeckband entstehen. Die Künstlerin bringt so die verschiedenen Schichten der Malerei ins Bewusstsein.

Michal Naaman's intense engagement with Kafka is based on her interest in the relationship between words and images. Texts and symbols, which she adopts from cultural and art history, appear either pieced together and pulled apart in her paintings. They raise questions about what is visible and what is hidden.

In her series on the Nature Theater of Oklahoma in Kafka's unfinished novel *The Man Who Disappeared*, Naaman follows the call "Anyone who wants to be an artist, step forward!" She quotes passages from the novel in English and Hebrew and presents symbols and words ranging from the meaningful (Wittgenstein's "rabbit-duck" illusion) to the meaningless (BIM BAM BOM).

The large-format painting is part of a series devoted to the final words of famous figures. The words thought to be Kafka's last—spoken to his friend, the doctor Robert Klopstock—appear at the center of the canvas. The ambiguous statement "Kill me, or you are a murderer" is surrounded by diamonds formed by masking tape. The artist uses this technique to call attention to the various layers of the painting.

# Trevor Paglen

## Seventeen Letters from the Deep State

2011

17 archivarische Pigmentdrucke / 17 archival pigment prints

## They Took the Faces from the Accused and the Dead ...

2019

14 Pigmentdrucke auf Dibond / Set of 14 pigment prints mounted on dibond

## PALLADIUM Variation #5

2023

Stahl, poliert / Stainless steel, polished

## UNKNOWN #851111 (Unclassified object in the Orion B Molecular Complex)

2024

Farbsublimation auf Aluminiumdruck / Dye sublimation on aluminum print

Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und / Courtesy the artist  
and Pace Gallery

Das beklemmende Gefühl, beobachtet zu werden, wird in Kafkas Erzählungen erlebbar. Dabei bleibt Kafkas Protagonisten oft verborgen, wer sie beobachtet und mit welchen Konsequenzen. Überwachung gehört im digitalen Zeitalter zu den wichtigsten Instrumenten von Institutionen und Unternehmen. Der Künstler Trevor Paglen arbeitet investigativ daran, geheime Kontrollmechanismen, vor allem der US-Militär- und Geheimdienste, sichtbar zu machen und ihren Umgang mit Bildern offenzulegen. Zudem fragt er danach, was es bedeutet, wenn künstliche Intelligenz und Maschinen Bilder generieren und sich diese innerhalb von Machtstrukturen verselbstständigen.

*Seventeen Letters from the Deep State:* Anfang der 2000er-Jahre beschäftigt sich Paglen intensiv mit dem Programm der CIA, Terrorverdächtige in der ganzen Welt zu überführen und zu geheimen Orten zu bringen. Dafür setzt die CIA Privatflugzeuge ein, die diese Briefe an Bord mit sich tragen. Die Dokumente weisen die Zollbeamten in anderen Ländern an, nicht an Bord zu kommen. Jede der Unterschriften auf den von „Terry Hogan“ unterzeichneten Briefen sieht anders aus. Die Dokumente sind für Paglen Inbegriff der Ästhetik von Geheimhaltung, Gewalt und Bürokratie.

*They Took the Faces from the Accused and the Dead ... :* Vor dem Aufkommen der sozialen Medien dienen in den 1990er-Jahren Fahndungsfotos von Straftäterinnen und Straftätern als gängige Quelle für die Entwicklung von Gesichtserkennungssoftware. Die benötigten Mengen an Sträflingsfotos werden vom American National Institute of Standards (der für Gewichte und Maße zuständigen Behörde) an Forschende in aller Welt geliefert. Paglen zeigt eine Auswahl solcher Fotos. Das weiße Quadrat auf den Gesichtern fungiert als Zensurbalken, der den Personen die Privatheit ihres Gesichts zurückgeben soll.

*PALLADIUM Variation #5:* Die verspiegelte und facettierte Form der Skulptur ist inspiriert von Flugobjekten, mit denen Militär- und Geheimdienste gegnerische Sensorsysteme zu täuschen versuchen. Die Flugobjekte simulieren UFOs, Drohnen oder Flugzeuge, um Informationen über die technischen Fähigkeiten des gegnerischen Militärs zu sammeln. Paglen setzt diesen sprichwörtlichen Blickfang in Beziehung zur minimalistischen Kunst der 1960er-Jahre, wobei es ihm nicht um die Eigenheit der Objekte geht, sondern um die durch sie thematisierten Prozesse des Sehens.

*UNKNOWN #851111:* Die Herkunft von etwa 350 Objekten in der Erdumlaufbahn ist unbekannt. Die US-Luftwaffe informiert über eine Reihe solcher Objekte, andere wiederum erfasst sie nicht. Deren Flugbahnen werden wiederum von anderen Staaten und auch von Amateurastronomen verfolgt. Diese sogenannten „Unids“ versucht Paglen in seiner technisch aufwändig zu produzierenden Serie fotografisch einzufangen und damit jene Objekte sichtbar zu machen, die mit bloßem Auge nicht zu erkennen sind, potenziell jedoch Daten über uns sammeln.

The oppressive feeling of being watched plays a role in many of Kafka's stories, but his protagonists are often unaware of who is watching them or what the consequences will be. In the digital age, surveillance is one of the most important tools used by companies and institutions. The artist Trevor Paglen works as an investigator to expose secret control mechanisms, especially those employed by the U.S. military and intelligence services, and to show how these agencies use images. What is the significance of the images generated by artificial intelligence and machines? What does it mean when they take on a life of their own within power structures? These are among the questions addressed in his work.

*Seventeen Letters from the Deep State:* In the early 2000s, Paglen investigated the CIA's program to kidnap suspected terrorists around the world and transfer them to secret locations. As part of this mission, the CIA used private aircraft to carry the letters shown here. The documents were meant to inform customs officials in other countries that they should not board the planes. They are all signed "Terry Hogan," but each signature looks different. For Paglen, the letters epitomize the aesthetics of secrecy, violence, and bureaucracy.

*They Took the Faces from the Accused and the Dead ... :* In the 1990s, before the advent of social media, mugshots of criminals were a common source of visual data to develop facial recognition software. The American National Institute of Standards, which is responsible for weights and measures, supplied researchers around the world with mugshots in the required quantities. Paglen presents a selection of photos. The white square on the faces functions as a kind of censor bar that returns to the subjects the privacy of their faces.

*PALLADIUM Variation #5:* With its mirrorized, faceted design, this sculpture was inspired by the flying objects built by military and intelligence agencies to fool adversarial sensor systems. Simulating UFOs, drones, and airplanes, the objects gather information about the technical capabilities of the enemy's military. Paglen connects these attention-grabbing objects to the minimalist art of the 1960s. His focus is not the objects' special properties, but the forms of seeing associated with them.

*UNKNOWN #851111:* There are around 350 objects in orbit around the Earth whose origins are unknown. The U.S. Air Force publishes data on many of them, but does not track them all. The trajectories of this second category are monitored by other states and amateur photographers. For this technically sophisticated photographic series, Paglen attempted to photograph so-called unids—objects that are normally invisible to the naked eye but are potentially collecting data on all of us.

# Alona Rodeh

## Altars Made of Sand

2023

CGI 4K Video mit Ton, 3:32 Min. / CGI 4K video with sound, 3:32 min.

3D modelling: Paulo Schmidt, Siwei Cai

Houdini simulation: Paulo Schmidt

Sound design: Darcy Adam

Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin / Courtesy the artist

Verschiedenen Quellen zufolge konnten in biblischen Zeiten Mörder im Jerusalemer Tempel Zuflucht suchen. Um einer Blutrache zu entgehen und einen fairen Prozess zu fordern, sollten sie die Hörner des Altars festhalten, auf dem Opfer dargebracht wurden. In Alona Rodehs CGI-Animationsfilm werden aus Sand gefertigte Altäre vom Meer weggespült. Das Asyl und die Hoffnung auf Gerechtigkeit zerfallen, die in Stein gemeißelten Gesetze haben keinen Bestand. Rodehs Arbeit stellt dar, wie die Zeit an den Grundfesten dessen nagt, was die Gesellschaft als unerschütterlich ansieht.

Various sources describe how murderers were permitted to seek refuge in the Jerusalem Temple in biblical times. To escape blood vengeance and demand a fair trial, they would hold on to the horns of the altar where animal sacrifices took place. In Alona Rodeh's computer-generated animation, altars of sand are washed away by the sea. The laws carved into stone prove transitory, and the hope for sanctuary and justice crumbles away. Time gnaws at everything society considers permanent.

# Roe Rosen

## The Confessions of Roe Rosen

2007–2008

Video mit Ton 56 Min. / Video with sound, 56 min.

Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers / Courtesy the artist

Roe Rosen treibt Kafkas Aussage „es ist doch etwas äußerst Quälendes, nach Gesetzen beherrscht zu werden, die man nicht kennt“ auf die Spitze. Der Künstler lässt drei Frauen als Roe Rosen 1, 2 und 3 in seinem Namen eine umfassende Beichte ablegen. Sie sind illegale Gastarbeiterinnen in Israel und tragen teils fiktive, teils plausible Monologe auf Hebräisch vor, einer Sprache, die sie nicht beherrschen und die sie von einem Teleprompter ablesen. Gelegentlich führen sie Körperbewegungen aus und ahmen den Gesichtsausdruck des echten Rosen auf der anderen Seite der Kamera nach. Unterbrochen werden die Bekenntnisse durch musikalische Zwischenspiele des Roe Rosen Confessions Ensembles.

“It is a great torment to be governed by laws one does not know”—in his video Roe Rosen takes this statement by Kafka to the extreme. He presents three women—Roe Rosen 1, 2, and 3—making a comprehensive confession in his name. The women are foreign workers living illegally in Israel and deliver partly fictitious, partly convincing monologues in Hebrew, a language they do not speak but read from a teleprompter. They occasionally mimic the body movements and facial expressions of the real Rosen on the other side of the camera. The confessions are separated by musical interludes performed by the Roe Rosen Confessions Ensemble.

# Gregor Schneider

23 Fotografien / 23 photographs

Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers / Courtesy the artist

## 1. u r 12, TOTAL ISOLIERTES GÄSTEZIMMER (1), Rheydt 1995

## 2. u r 12, TOTAL ISOLIERTES GÄSTEZIMMER (2), Rheydt 1995

## 3. u r 12, TOTAL ISOLIERTES GÄSTEZIMMER (3), Rheydt 1995

2 layers of lead, 3 layers of glass wool, 1 layer of rock wool, 1 layer of sound-absorbing material around a room, 3 wooden constructions, plaster boards and plastering, 1 door, 1 lamp, 1 pit, grey wooden floor, white plastered walls and ceiling, detached (inside: 302×176×204,5 cm, outside: 436×212×240,5 cm (L×W×H), S 12, 100 cm, HAUS u r, Rheydt, Germany 1995

## 4. u 24, FLUR, Rheydt 1989–1993

wall in front of a wall, plaster boards on a wooden construction, light yellow, 1 door (332×335 cm (W×H), S 10 cm), HAUS u r, Rheydt, Germany 1985 – today

## 5. u 24, FLUR, Rheydt 1989–Venedig 2001

wall in front of a wall, plaster boards on a wooden construction, light yellow, 1 door (332×335 cm (W×H), S 10 cm), TOTES HAUS u r, German Pavilion, 49. Biennale Venedig, la Biennale di Venezia, Venezia, Italy 10.06.2001 – 04.11.2001

## 6. u 30, TREPPENHAUS, Rheydt 1989–1993

wall in front of a wall, plaster boards on a wooden construction, light yellow (197×313 cm (W×H), S 5 cm), HAUS u r, Rheydt, Germany 1985 – today

## 7. u 30, TREPPENHAUS, Rheydt 1989–Venedig 2001

wall in front of a wall, plaster boards on a wooden construction, light yellow (197×313 cm (W×H), S 5 cm), TOTES HAUS u r, German Pavilion, 49. Biennale Venedig, la Biennale di Venezia, Venezia, Italy 10.06.2001 – 04.11.2001

## 8. u r 14, DAS LETZTE LOCH (I), Rheydt 1995

room within a room, breeze blocks and plaster blocks, concrete floor with a puddle, cement plastering, 1 door, 1 lamp, grey walls, ceiling and floor (208×258×230 cm (L×W×H), S 12 – 20 cm), HAUS u r, Rheydt, Germany 1985 – today

## 9. u r 14, DAS LETZTE LOCH (II), Rheydt 1985–2001

24 constructed rooms, mixed media (8,5×18,5×22m (L×W×H)), Deutscher Pavillon, 49. Biennale Venedig, Venezia, Italy 10.06.2001 – 04.11.2001

## 10. u r 19, LIEBESLAUBE (1), Haus u r Rheydt 1995

## 11. u r 19, LIEBESLAUBE (2), Haus u r Rheydt 1995

## 12. u r 19, LIEBESLAUBE (3), Haus u r Rheydt 1995

room within a room, blockboards on a wooden construction, 1 window, 1 lamp, 1 tub, 1 radiator, 1 cupboard, grey wooden floor, white plastered walls and ceiling (440×296×314 cm (L×W×H), S 1 – 65 cm), HAUS u r, Rheydt, Germany 1985 – today

13. IM KERN, Totes Haus u r, Venedig 2001
14. UNTER IM KERN, Totes Haus u r, Venedig 2001
15. UNTER IM KERN, Totes Haus u r, Venedig 2001
16. TOTES HAUS u r, Venedig 2001
17. KELLER, Totes Haus u r, Venedig 2001
18. IM KERN, Totes Haus u r, Venedig 2001
19. u r 18, PUFF (AUS BERLIN), Rheydt 1996
20. u r 10–1, Haus u r, Rheydt 1993
21. u r 10–2, Haus u r, Rheydt 1993
22. u r 10–3, Haus u r, Rheydt 1993
23. u r 10–5, Haus u r, Rheydt 1993

room within a room, plaster- and chipboards on a wooden construction, plastering, 3 doors, 4 lamps, 1 mirror ball, wooden floor, red carpet, white plastered walls and ceiling, detached (340×120×210 cm (L×W×H), S 1,2–10 cm), HAUS u r, Rheydt, Germany 1996

Das bekannteste Kunstwerk von Gregor Schneider ist sein Wohnhaus in der Unterheydener Straße in Rheydt, Mönchengladbach, dem man nicht ansieht, dass es Kunst ist. Seit 1985 arbeitet er an diesem ortsspezifischen Langzeitprojekt und baut Räume in Räume, die sich kaum von den ursprünglichen Räumen unterscheiden. Inzwischen sind so viele Schichten in das Haus eingebaut, dass kein Zugang zu den frühen Werken besteht, ohne dabei die neueren zu zerstören. Wenn Schneider das *Haus u r* ausstellt, dann entweder dokumentierend oder er setzt seine eingebauten Räume um, so dass er im Grunde das Werk zerstört, um es andernorts zu zeigen. Mit den Nachbauten eines rheinischen Kleinstadtmilieus gelingt es Schneider, ähnlich wie Kafka, das Vertraute beklemmend erscheinen zu lassen.

Gregor Schneider's best-known work—his residence in Unterheydener Strasse in the Rheydt district of Mönchengladbach—doesn't look like art at all. He has worked on the site-specific, long-term project since 1985, building rooms within rooms that hardly differ from the original spaces. He has added so many layers to the original house that his earlier “works” cannot be accessed without destroying the newer ones. When exhibiting *Haus u r*, he either documents or relocates the built-in rooms, essentially destroying the work in order to show it elsewhere. With his reconstructions of a small-town milieu in the Rhineland, Schneider, like Kafka, manages to make the familiar seem oppressive.

# Hito Steyerl

## Strike

2010

Einkanal-HD-Digitalvideo, Ton, Flatscreen befestigt an zwei Stangen, 28 Sek.

Single channel high-definition digital video, sound, flat screen mounted on two poles, 28 sec.

Mitarbeiter / Staff: Christoph Manz

Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin und / Courtesy the artist and

Andrew Kreps Gallery, New York

Das englische Wort „strike“ hat eine doppelte Bedeutung: ein Streik, im Sinne einer strategischen Arbeitsverweigerung, oder ein physischer Schlag. In dem kurzen Video setzt die Künstlerin mit Hammer und Meißel einen gezielten Schlag in einen Flachbildschirm – die Umriss einer technischen Matrix werden sichtbar, aber für den konventionellen Gebrauch wird der Bildschirm unbrauchbar. Steyerl nutzt für *Strike* die traditionellen Werkzeuge der Bildhauerei, um den Zugang zur konsumorientierten medialen Bilderwelt zu zerstören – gleichzeitig erschafft sie eine mediale Skulptur.

The English word “strike” can mean two different things: a strategic work stoppage by employees and a physical blow. In this short video, the artist strikes a flat screen with a hammer and chisel, revealing the outline of its matrix and rendering the monitor unusable for conventional purposes. In *Strike*, Steyerl uses traditional sculpting tools to deny people access to the consumer-oriented world of media images while at the same time creating a media sculpture herself.

**ACCESS DENIED**

**ACCESS DENIED**

**Ceal Floyer  
Fatoş İrwen  
Martin Kippenberger  
Hito Steyerl**

**ACCESS GESETZ**  
ACCESS LAW

**Trevor Paglen  
Alona Rodeh  
Roe Rosen**

**ACCESS JUDENTUM**  
ACCESS JUDAISM

**Yuval Barel  
Yael Bartana**

**ACCESS KÖRPER**  
ACCESS BODY

**Lynn Hershman Leeson  
Tehching Hsieh  
Anne Imhof  
Uri Katzenstein  
Maria Lassnig**

**ACCESS RAUM**  
ACCESS SPACE

**Cory Arcangel  
Guy Ben Ner  
Maria Eichhorn  
Mary Flanagan  
Lina Kim  
Gregor Schneider**

**ACCESS WORT**  
ACCESS WORD

**Marcel Broodthaers  
Marcel Duchamp  
Michal Naaman**

**ACCESS  
JUDENTUM**  
ACCESS  
JUDAISM

**ACCESS  
WORT**  
ACCESS  
WORD

**ACCESS  
KÖRPER**  
ACCESS  
BODY

**ACCESS  
GESETZ**  
ACCESS  
LAW

**ACCESS  
DENIED**

**ACCESS  
RAUM**  
ACCESS  
SPACE

**EIN- &  
AUSGANG**  
ENTRY & EXIT



Dieses Booklet wird herausgegeben vom Jüdischen Museum Berlin und  
erscheint anlässlich der Ausstellung: / This booklet is published by the Jewish  
Museum Berlin and accompanies the exhibition:

Access Kafka

13.12.2024 04.05.2025

Jüdisches Museum Berlin

Texte / Texts: Shelley Harten, Kuratorin der Ausstellung / Curator of the exhibition  
Ausstellungsmanagement / Exhibition management: Gelia Eisert, Susanne Wagner  
Grafik / Graphic design: Visual Space Agency, Julia Volkmar  
Lektorat / Copy editing: Martina Lüdicke, Nina Schallenberg  
Übersetzung / Translations: Allison Brown, Adam Blauhut, Kate Sturge  
Korrektur / Corrections: James Copeland, Marie Naumann, Katharina Wulffius  
Druck / Print: H. Heenemann

Die Ausstellung ist gefördert von:

The exhibition is funded by:



Die Beauftragte der Bundesregierung  
für Kultur und Medien

Dank an / Thanks to:

**FRIENDS OF THE  
JEWISH MUSEUM BERLIN  
IN THE U.S.**

**DIE FREUNDE  
DES JMB**

für die Ermöglichung der Installation *Projekt Hollmannstraße 1987 / 2024*  
von Maria Eichhorn / facilitating the installation *Projekt Hollmannstraße 1987/2024*  
by Maria Eichhorn



Berliner  
Sparkasse

für die Unterstützung der ausstellungsbegleitenden Bildungsangebote  
supporting the accompanying educational programs.