

Georg Lutz

# GARDEN

Exhibition at Buchenwald memorial

The project "Garden" uses flora, fauna, monuments and historical sites to investigate the remnants of right-wing ideology.

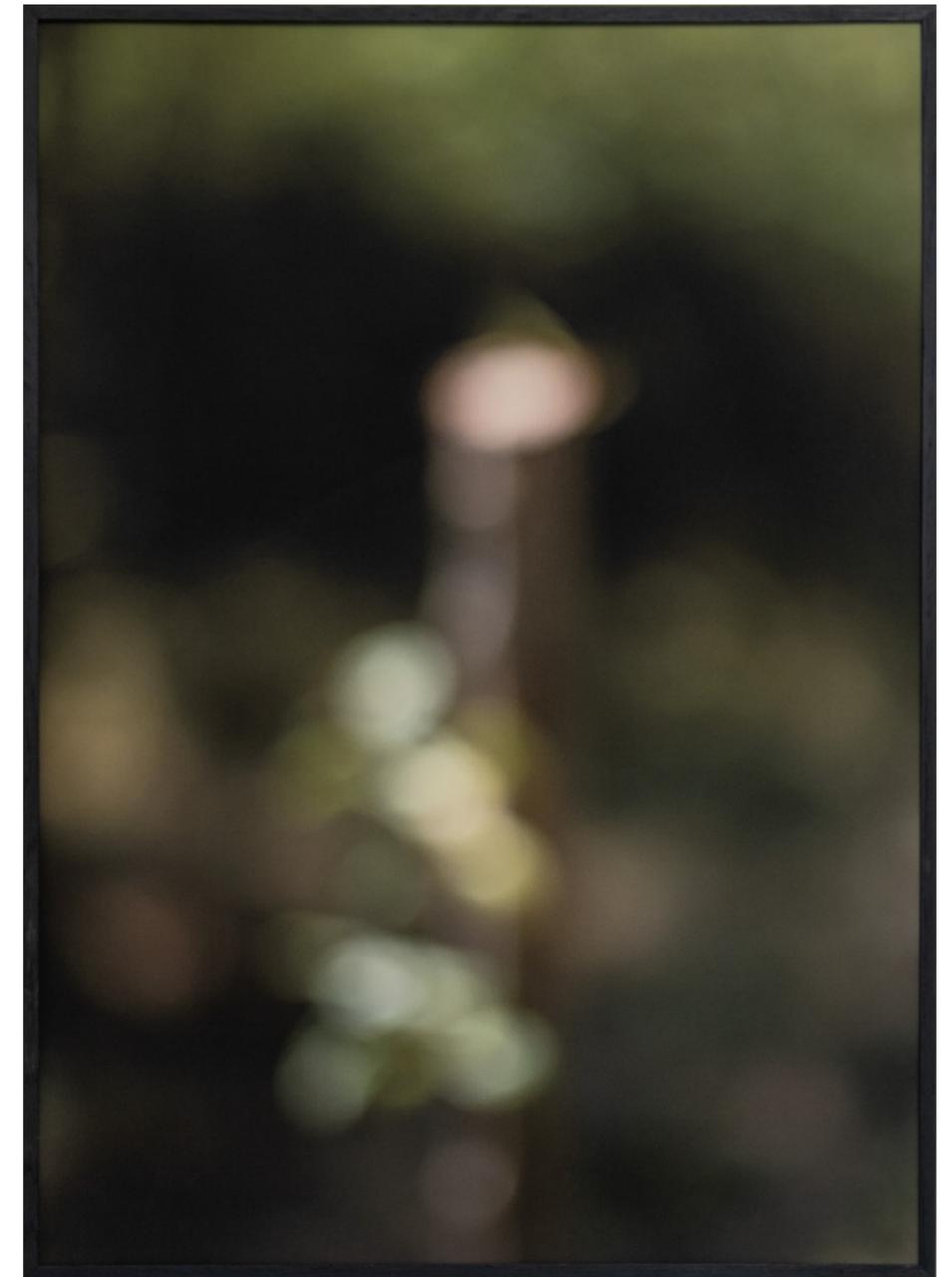
Das Projekt ‚Garden‘ untersucht anhand von Flora, Fauna, Monumenten und historischen Orten die Überreste rechter Ideologie.

The artistic project "Garden" explores the emergence and proliferation of right-wing ideology through the image of a poisoned and overgrown garden. It addresses the direct impact of National Socialism on nature and its instrumentalization to conceal crimes, as well as practices that commemorate past and present right-wing violence. Commemorative practices stand alongside largely unrecognizable, almost forgotten places and artifacts that require a forensic approach to understand. Subjects examined include botanical camouflage techniques used by the Nazis to conceal the extermination of European Jews, historical photos and the landscapes they depict, the existence and destruction of memorial trees, and plants and animals remaining today that can be interpreted as silent witnesses or as real biospecimens of the Nazi regime. This remarkable work highlights the ongoing consequences of National Socialism and points to the need to confront ideology, crimes, and crime scenes—a task that appears all the more necessary in light of current political developments and threats.

Das künstlerische Projekt ‚Garden‘ erkundet die Entstehung und Verbreitung rechter Ideologie ausgehend vom Bild eines vergifteten und wuchernden Gartens. Die unmittelbaren Auswirkungen des Nationalsozialismus auf die Natur sowie deren Instrumentalisierung zur Tarnung von Verbrechen werden dabei ebenso thematisiert, wie Erinnerungen an frühere und gegenwärtige rechte Gewalt. Dabei stehen erinnerungskulturelle Praktiken gleichwertig neben weitgehend unkenntlich gemachten, nahezu vergessenen Orten und Artefakten, die zu verstehen ein geradezu forensisches Vorgehen erfordert. Untersucht werden unter anderem pflanzliche Tarntechniken, mit denen die Nationalsozialisten die Vernichtung der europäischen Juden zu vertuschen suchten, historische Fotografien und ihre landschaftlichen Entstehungsorte, die Existenz, aber auch die Vernichtung von Gedenkbäumen sowie heute noch existierende Tiere und Pflanzen, die einerseits als stumme Zeugen, andererseits aber auch als reale Biofakte des NS-Regimes gelesen werden können. Damit machen diese bemerkenswerten Arbeiten die fortwährenden Folgen des Nationalsozialismus deutlich und verweisen auf die Auseinandersetzung mit Ideologie, Verbrechen und Tatorten – die angesichts aktueller Entwicklungen und rechtsextremer Bedrohungen umso notwendiger erscheint.

Memorial Tree

1



Memorial tree presumably vandalized by neo-Nazis near the Buchenwald concentration camp memorial.

Mutmaßlich von Neonazis geschändeter Gedenkbaum in der Nähe der Gedenkstätte Buchenwald.



A memorial tree near the Buchenwald concentration camp memorial that was vandalized, presumably by neo-Nazis. The tree was re-erected on behalf of the memorial site and the wound caused by the sawing was treated with textile, damp clay and ropes.

Mutmaßlich von Neonazis geschändeter Gedenkbaum in der Nähe der Gedenkstätte Buchenwald. Der Baum wurde im Auftrag der Gedenkstätte wieder aufgerichtet und die, durch das Absägen entstandene Baumwunde wurde mit Textil, feuchtem Lehm und Seilen versorgt.



Memorial tree presumably desecrated by neo-Nazis near the Buchenwald concentration camp memorial. The tree was re-erected on behalf of the memorial and survived. The attack left a deep scar on the trunk of the tree.

Mutmaßlich von Neonazis geschändeter Gedenkbaum in der Nähe der Gedenkstätte Buchenwald. Der Baum wurde im Auftrag der Gedenkstätte wieder aufgerichtet und überlebte. Der Angriff hat eine tiefe Narbe am Stamm des Baumes hinterlassen.



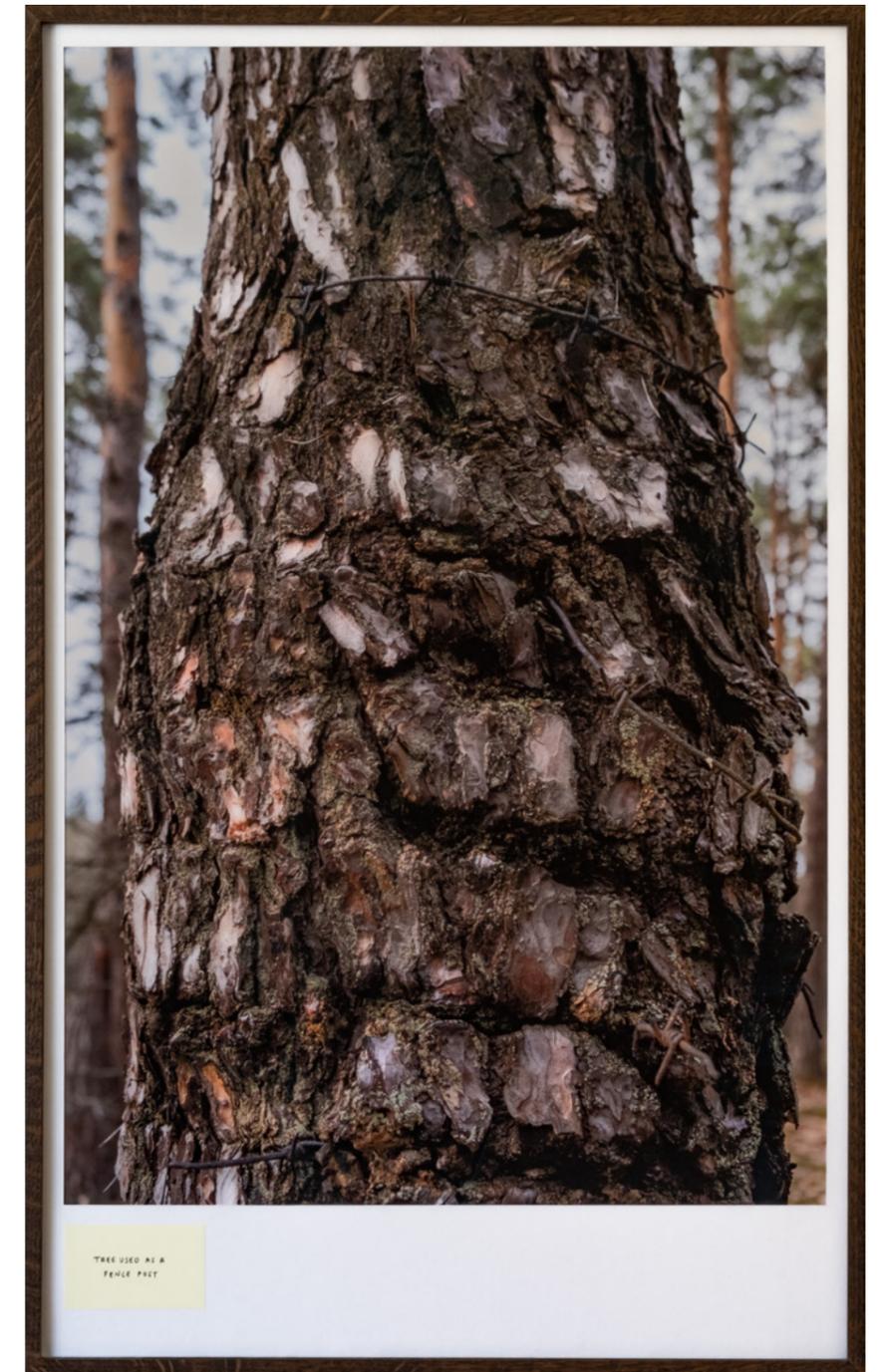
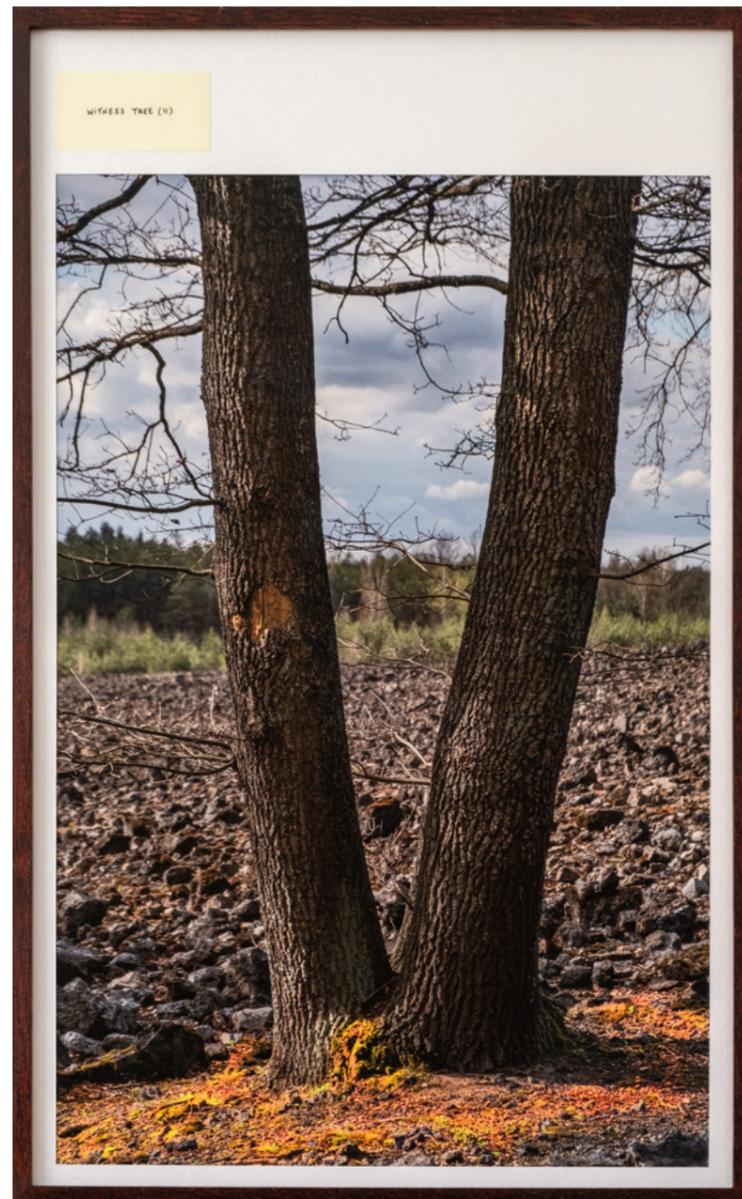
Scattered molehills can be found at the edge of the stone-covered memorial site of the former Belzec extermination camp. The soil unearthed by the moles is a reminder of the site's past.

Am Rande der mit Steinen abgedeckten Gedenkstätte des ehemaligen Vernichtungslagers Belzec findet man vereinzelt Maulwurfshügel. Die von den Maulwürfen an die Oberfläche gegrabene Erde verweist auf die Vergangenheit dieses Ortes.



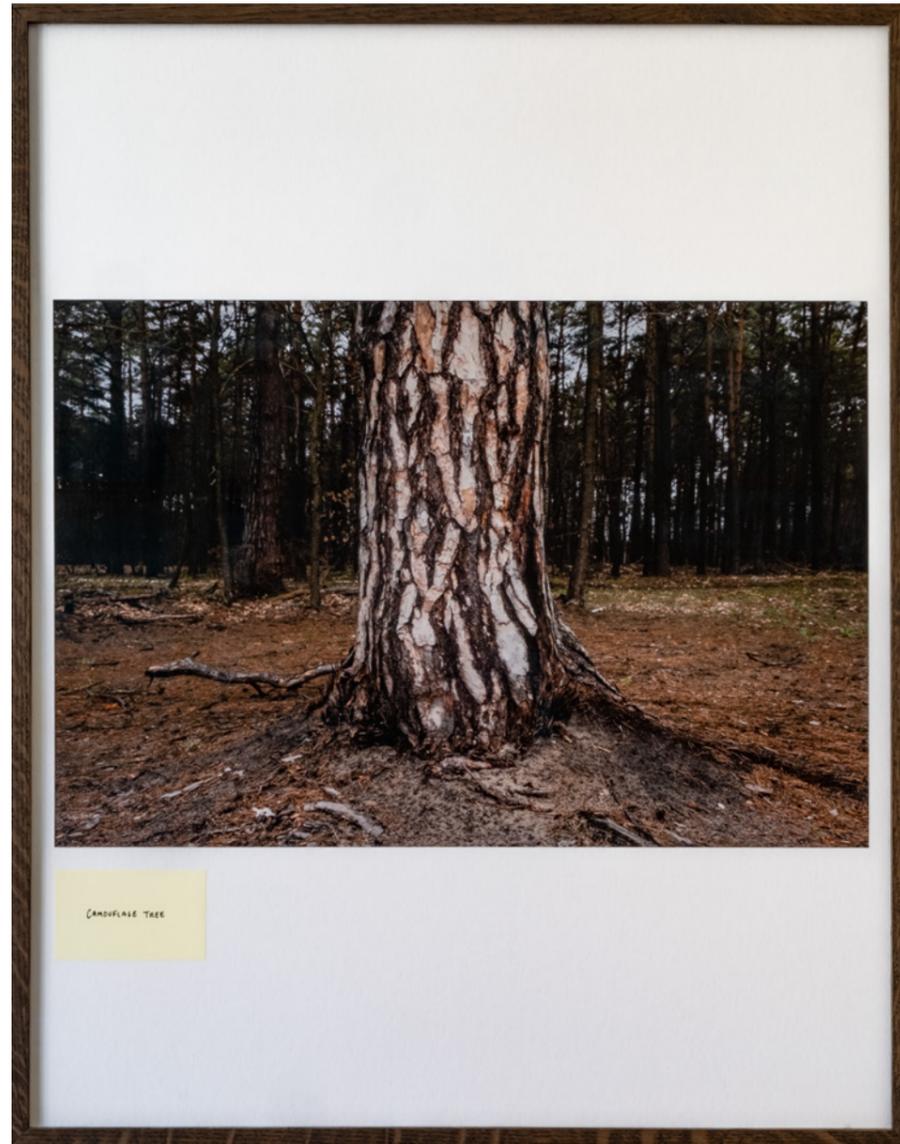
When mass murder in the Belzec extermination camp ended, the SS dismantled and destroyed all of the camp's structures. A forest was planted over the camp grounds and the mass graves as camouflage. This camouflage forest was removed for today's memorial site. Only some individual trees which had been there while the camp was in operation were preserved and integrated into the memorial.

Nach Beendigung des Massenmordes im Vernichtungslager Belzec wurden durch die SS alle Strukturen des Lagers abgebaut und zerstört. Auf dem Lagergelände und den Massengräbern wurde zur Tarnung ein Wald gepflanzt. Für die heutige Gedenkstätte wurde dieser Tarnwald entfernt. Nur einzelne Bäume, die bereits während Betrieb des Lagers existierten, wurden erhalten und in die Gedenkstätte integriert.



The SS used existing trees as fence posts for the barbed wire fence around the Sobibór extermination camp. Remains of the barbed wire and the traces of injuries and defense strategies associated with these trees can still be seen today.

Als Zaunpfosten der Stacheldrahtumzäunung des Vernichtungslagers Sobibór nutzte die SS bereits vorhandene Bäume. Überreste des Stacheldrahtes und die damit verbundenen Verletzungen und Abwehrstrategien dieser Bäume sind teilweise bis heute vorhanden.



After the SS had dissolved the Sobibór extermination camp, a fresh forest was planted over the camp grounds and the large mass graves to camouflage the mass murder. Along the edges of the mass graves, some trees from this forest have survived to this day.

Nachdem die SS das Vernichtungslager Sobibór aufgelöst hatte, wurde zur Tarnung des Massenmordes ein frischer Wald über das Gelände des Lagers und die großflächigen Massengräber gepflanzt. Einige Bäume dieses Waldes sind an den Rändern der Massengräber bis heute erhalten.



To this day, fragments of human bone regularly come to the surface at the site of the mass graves in Sobibór. In this photograph, two bone fragments are visible as blackened areas.

Bis heute treten auf dem Areal der Massengräber von Sobibór regelmäßig menschliche Knochenfragmente an die Oberfläche. In der vorliegenden Fotografie sind zwei Knochensplitter als geschwärzte Flächen sichtbar.



The so-called Sonderkommando photographs, taken by prisoners of the Sonderkommando in Birkenau, are the only photographic documentation of the extermination of Jews in Birkenau. One of these four photographs shows women in the Birkenwald forest in front of Crematorium V, undressing and walking to the gas chamber (Auschwitz State Museum-Birkenau, archive negative no. 282). This photo was taken at an oblique angle from below due to the risks involved in taking it. The photographic work "Negative 282" covers the museum's original scan with a photograph taken in the same place and at the same angle, showing a view into the treetops near crematorium V.

Die sogenannten Sonderkommando-Fotografien, von Häftlingen des Sonderkommandos in Birkenau angefertigt, sind die einzige Bilddokumentation der Judenvernichtung in Birkenau. Auf einem dieser vier Fotografien sind Frauen im Birkenwald vor Krematorium V zu sehen, die sich entkleiden und zur Gaskammer laufen (Staatliches Museum Auschwitz-Birkenau, Archiv Negative Nr. 282). Dieses Foto ist durch seine risikoreiche Entstehungsgeschichte in einem schrägen Winkel von unten aufgenommen. Die Fotoarbeit 'Negative 282' überdeckt den originalen Scan des Museums mit einer Fotografie, die am selben Ort und im selben Winkel aufgenommen wurde und einen Blick in die Baumwipfel nahe Krematorium V zeigt.



In Zwickau, 10 memorial trees were planted for the victims of the NSU. The trees were chopped down several times by unknown people. "Gemma (NSU)" shows a freshly formed bud from each of these trees.

In memory of Enver Şimşek, Abdurrahim Özüdoğru, Süleyman Taşköprü, Habil Kılıç, Mehmet Turgut, İsmail Yaşarar, Theodoros Boulgarides, Mehmet Kubaşık, Halit Yozgat and Michèle Kiesewetter.

In Zwickau wurden für die Opfer des NSU zehn Gedenkbäume gepflanzt. Die Bäume wurden mehrfach von Unbekannten abgesägt. 'Gemma (NSU)' zeigt von jedem dieser Bäume eine frisch geformte Knospe.

Im Gedenken an Enver Şimşek, Abdurrahim Özüdoğru, Süleyman Taşköprü, Habil Kılıç, Mehmet Turgut, İsmail Yaşar, Theodoros Boulgarides, Mehmet Kubaşık, Halit Yozgat und Michèle Kiesewetter.

The emergence and spread of right-wing ideology is explored in "Garden" based on the image of a poisoned and proliferating garden. Elements of this image were found in various contexts and times, from historical National Socialism to current right-wing terrorism.

Die Entstehung und Verbreitung von rechter Ideologie wird in 'Garden' ausgehend von dem Bild eines vergifteten und wuchernden Gartens erkundet. Elemente dieses Bildes wurden in verschiedenen Zusammenhängen und Zeiten, vom historischen Nationalsozialismus bis zu aktuellem rechten Terror, gefunden.

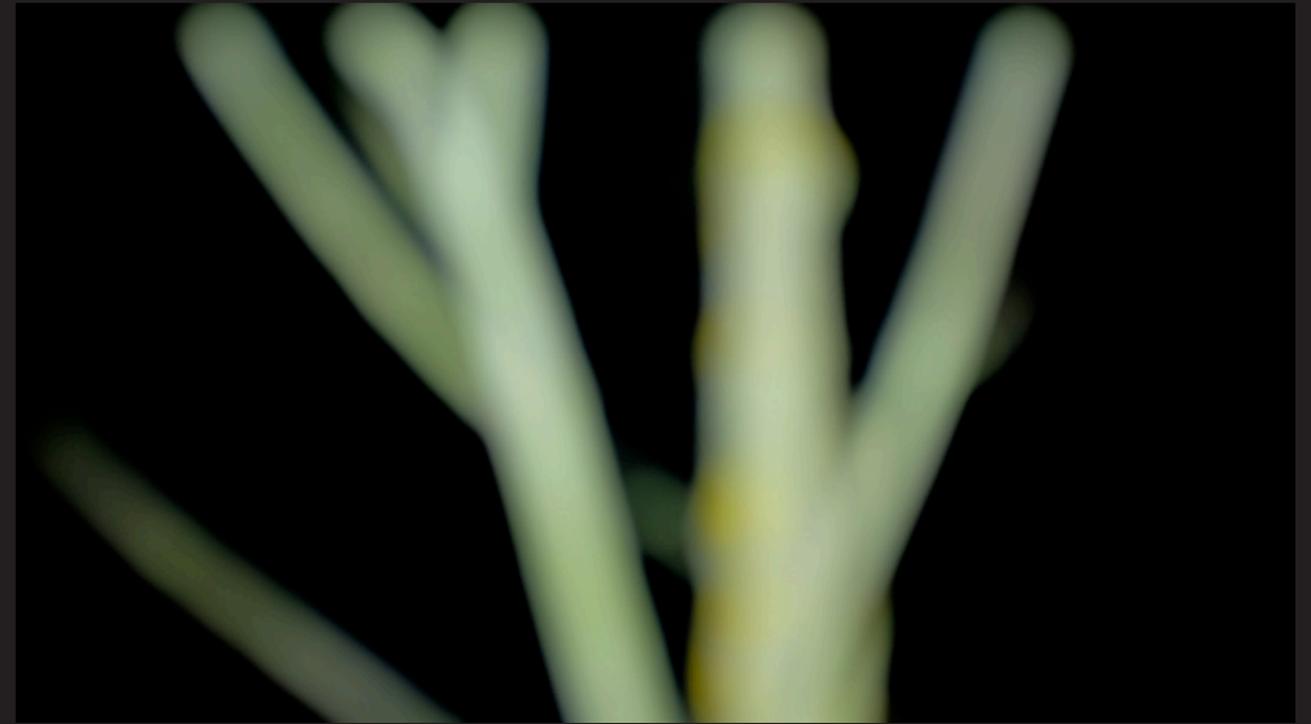


The first chapter covers the Rhododendron Park in Bremen, which was founded by the National Socialists and inaugurated in 1937. The sculpture 'Wisent' by Ernst Gorseman has stood there since 1940, completely uncontextualized. The bronze sculpture of the bison, regarded by the National Socialists as a "primeval Germanic animal", was part of the ideology of propagated Germanic superiority and strength.

Das erste Kapitel behandelt den Rhododendronpark in Bremen, der von den Nationalsozialisten gegründet und 1937 eingeweiht wurde. Dort steht seit 1940, vollständig unkontextualisiert, die Skulptur 'Wisent' von Ernst Gorseman. Die Bronzeskulptur des Wisent, von den Nationalsozialisten als ein 'germanisches Urvieh' angesehen, fügte sich in die Ideologie der propagierten germanischen Überlegenheit und Stärke.

The second chapter examines an experimental breeding project by the National Socialists. In the 1920s, Hermann Göring in particular supported the Heck brothers in their attempt to breed a copy of the extinct aurochs, today's Heck cattle, by back-breeding different breeds. A herd of this replica breed lives on the primeval pasture in Gerhausen. The film follows the lead bull and his herd as they search for food in the forest.

Das zweite Kapitel untersucht ein exemplarisches Zuchtexperiment der Nationalsozialisten. Insbesondere Hermann Göring unterstützte in den 1920er Jahren die Gebrüder Heck in ihrem Versuch, durch Rückzüchtung verschiedener Rinderrassen ein Abbild des ausgestorbenen Aurochs zu züchten, das heutige Heckrind. Auf der Urzeitweide in Gerhausen lebt eine Herde dieser Abbildzüchtung. Der Film begleitet den Leitbull mit seiner Herde auf der Suche nach Nahrung im Wald.

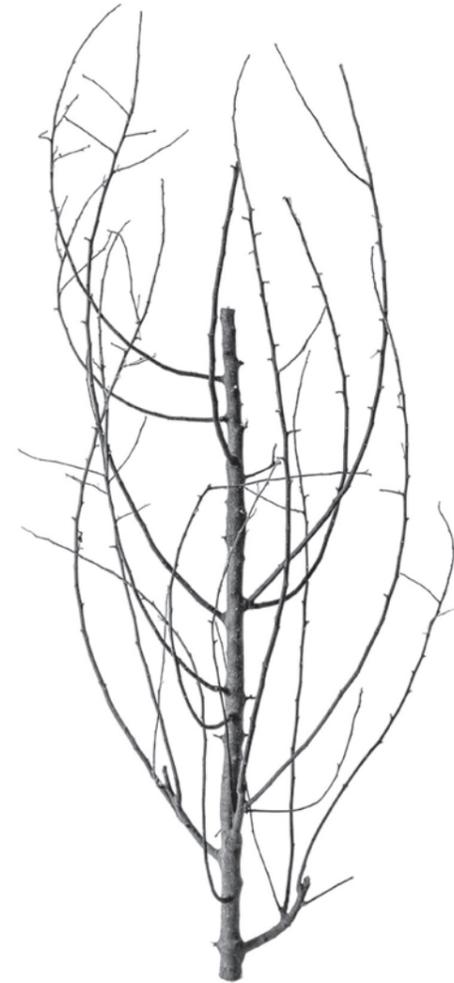
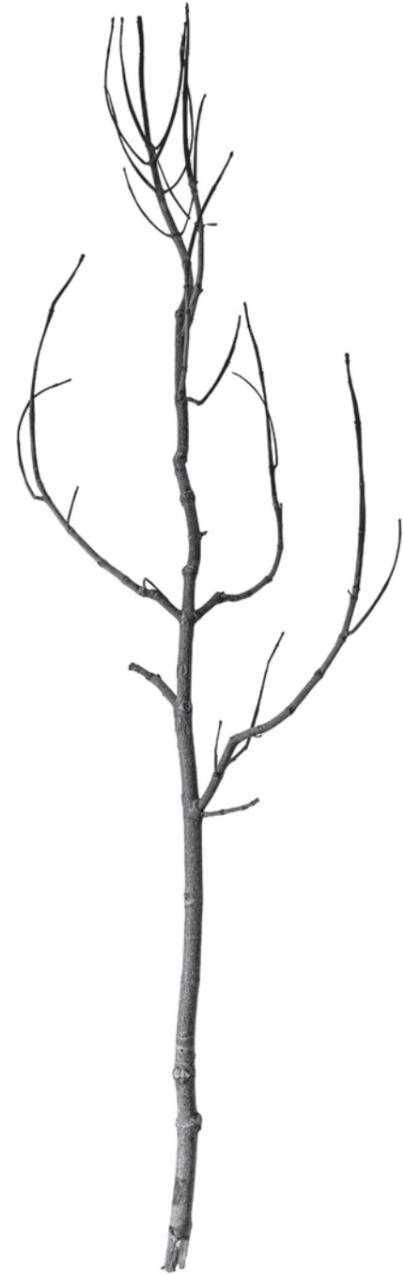


The third chapter deals with the Auschwitz-Birkenau extermination camp. In addition to places within the camp that are directly linked to the extermination of European Jews, the chapter also looks at the so-called Sonderkommando photographs. These photographs, taken by prisoners of the Sonderkommando in Birkenau, are the only photographic documentation of the extermination of Jews in Birkenau. These four photographs show women in the Birkenwald forest in front of Crematorium V, undressing and walking to the gas chamber. You can also see piles of corpses of gassed people being burned by the Sonderkommando.

Das dritte Kapitel behandelt das Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau. Neben Orten innerhalb des Lagers, die in direkter Verbindung mit der Vernichtung der europäischen Juden stehen, werden auch die sogenannten Sonderkommando-Fotografien behandelt. Diese von Häftlingen des Sonderkommandos in Birkenau angefertigten Fotos sind die einzige Bilddokumentation der Judenvernichtung in Birkenau. Auf diesen vier Fotografien sind Frauen im Birkenwald vor Krematorium V zu sehen, die sich entkleiden und zur Gaskammer laufen. Ausserdem sieht man Leichenberge von vergasteten Menschen, die durch das Sonderkommando verbrannt werden.

The last chapter shows very slow tracking shots of the 10 memorial trees for the victims of the NSU in Zwickau. In the video, the trees are growing fresh buds and branches.

Das letzte Kapitel zeigt in sehr langsamen Kamerafahrten Ausschnitte der zehn Gedenkbäume für die Opfer des NSU in Zwickau. Im Video bilden die Bäume gerade frische Knospen und Triebe.



To commemorate the death marches from Buchenwald, memorial trees are being planted along the former march route (Project 1000 Beech Trees). Each tree is dedicated to a different group of victims or an individual. In the summer of 2022, seven of these trees were chopped down, presumably by neo-Nazis. Three of these trees could not be replanted.

Zur Erinnerung an die Todesmärsche aus Buchenwald werden entlang der ehemaligen Marschrouten Gedenkbäume gepflanzt (Projekt 1000 Buchen). Jeder Baum ist einer unterschiedlichen Opfergruppe oder Person gewidmet. Im Sommer 2022 wurden sieben dieser Bäume mutmaßlich von Neonazis abgesägt. Drei dieser Bäume konnten nicht wieder aufgerichtet werden.



## A Conversation between Susanne Weiß and Georg Lutz

SUSANNE WEISS Dear Georg, When I think about your artistic practice, I see you as a sculptor who meticulously dissects things in order to gain access to realities that most of us find overwhelming due to the image overload we are exposed to. In other words, you move to places where perceived order has been disrupted or is becoming unstable. In the process, your works become self-reflective testimonies of responsibility and staging. Your spaces—whether two- or three-dimensional—practice a form of airtight resistance; self-contained, yet permeating the fabric of our social structures. In your exhibition „Garden,” which was first shown at the Palermo Gallery in Stuttgart, you presented your video of the same name. What was the catalyst for this work?

GEORG LUTZ The societal disregard for fascist continuities, a feeling, a fear that 80 years later, anything is possible again. Attacks on remembrance culture, political parties pushing to abolish it, burning refugee shelters, chopped-down memorial trees, „walks” with Nazi slogans, racist attacks, and murders. I have been working on the content of „Garden” since the lockdown, after shouts of „Heil Hitler” rang out beneath my window following a large Black Lives Matter demonstration.

SW I remember it as if it were yesterday: on February 13, 2003, we were at a work meeting at the Kunsthaus Dresden when we were distracted by distant drumbeats coming from the street. At that moment, we had no idea what awaited us around the corner: Word for word, „Auschwitz never happened” was the first banner that confronted me.

Back to 2019: What you describe brings to mind the phenomenon of simultaneity. What do these contradictions and ruptures that these extremes bring with them lead to? Countering these questions with images seems to me like a rich undertone that always resonates in your work.

GL The simultaneity sometimes becomes completely absurd. How can this shift in the power to define the dominant narrative be tolerated, represented, and how can I resist it? In my research, I dig as deep as possible to find images, witnesses, truths, roots. In „Garden,” I juxtapose botanical traces, „botanical witnesses,” from the 1930s to the present day. Since the plants are alive and exist as witnesses in their own right, their juxtaposition creates a simultaneity that reflects a context spanning decades, from trees used for camouflage in Sobibór to memorial trees for the victims of the National Socialist Underground (NSU). What does it mean that trees that were present during the extermination of Jews in Birkenau are still alive today, that you can touch them? These trees open up time. They allow a glimpse into the past. Who leaned against this tree, braced themselves against it? Did the tree grow naturally, was it planted as camouflage, does it draw its energy from the buried ashes of the victims? What significance is attached to a commemorative tree, even by the neo-Nazi scene, that there is a motivation to destroy it? There seems to be a kind of general agreement about the value of commemorative trees, regardless of the political perspective from which they are viewed. Is this because of the „truth” that these trees silently express?

## Ein Gespräch zwischen Susanne Weiß und Georg Lutz

SUSANNE WEISS Lieber Georg, wenn ich an Deine künstlerische Praxis denke, dann sehe ich Dich als Bildhauer, der die Dinge für sich minutiös zerlegt, um dann Zugang zu Realitäten zu bekommen, die für die meisten von uns bilderflutgewordene Überforderung sind. Sprich, Du bewegst Dich an Orte, an denen die vermeintliche Ordnung zersetzt wurde oder akut wird. Dabei werden Deine Arbeiten zu selbstreflexiven Zeugnissen von Verantwortung und Inszenierung. Deine Räume – ob zwei oder dreidimensional – praktizieren eine Form von hermetischem Widerstand; in sich geschlossen, dabei aber das Gewebe unserer gesellschaftlichen Strukturen durchdringend. In Deiner Ausstellung ‚Garden‘, die erstmals in der Palermo Galerie in Stuttgart gezeigt wurde, hast Du Dein gleichnamiges Video präsentiert. Was war der Auslöser für diese Arbeit?

GEORG LUTZ Das gesellschaftliche Ignorieren der faschistischen Kontinuitäten, ein Gefühl, eine Angst, dass 80 Jahre später wieder alles möglich ist. Angriffe auf die Erinnerungskultur, parteipolitische Bestrebungen, diese abzuschaufen, brennende Geflüchtetenunterkünfte, abgesägte Gedenkbäume, ‚Spaziergänge‘ mit Naziparolen, rassistische Angriffe und Morde. An ‚Garden‘ arbeite ich inhaltlich schon seit dem Lockdown, als unter meinem Fenster nach einer großen Black-Lives-Matter Demo ‚Heil Hitler‘ geschrien wurde.

SW Ich erinnere mich, als wäre es gestern gewesen, wie wir am 13. Februar 2003 zu einer Arbeitsbesprechung am Kunsthaus Dresden waren und von fernen Trommelschlägen auf die Straße gelockt wurden. Wir hatten zu diesem Zeitpunkt keine Idee davon, was uns an der nächsten Ecke erwarten würde: ‚Auschwitz hat es nie gegeben‘ war das erste Banner, das mir wortwörtlich entgegenkam.

Zurück zu 2019: Deine Beschreibung evoziert in mir das Phänomen der Gleichzeitigkeit. Wozu führen diese Widersprüche und Brüche, die diese Extreme mit sich bringen? Diesen Fragen Bilder entgegenzusetzen, scheint mir wie ein sonorer Grundton, der in Deinen Arbeiten immer mitschwingt.

GL Die Gleichzeitigkeit wird mitunter vollkommen absurd. Wie lässt sich diese Verschiebung der Deutungshoheiten ertragen, darstellen und wie kann ich mich ihr widersetzen? Ich grabe in meiner Recherche so tief wie möglich, um Bilder zu finden, Zeugen zu finden, Wahrheiten zu finden, Wurzeln zu finden. In ‚Garden‘ stelle ich pflanzliche Spuren, ‚pflanzliche Zeugen‘ aus den 1930er Jahren bis heute nebeneinander. Da die Pflanzen ja lebendig sind und auf ihre Art als anwesende Zeugen existieren, entsteht hier durch das Nebeneinanderstellen eine Gleichzeitigkeit, die über Jahrzehnte hinweg einen Kontext abbildet; von Bäumen zur Tarnung in Sobibór bis zu Gedenkbäumen für die Opfer des NSU. Was bedeutet es, dass Bäume, die bei der Judenvernichtung in Birkenau zugegen waren, heute lebendig vorzufinden sind, man diese berühren kann? Diese Bäume öffnen die Zeit. Sie lassen einen Blick in die Vergangenheit zu. Wer hat sich an diesem Baum gelehnt, sich an ihm abgestützt? Ist der Baum natürlich gewachsen, wurde er zur Tarnung gepflanzt, speist sich seine Energie aus der verscharren Asche der Opfer? Welche Bedeutung wird einem Gedenkbaum, auch von Seiten der Neo-Nazi-Szene, eingeräumt, dass es

SW Certainly their presence, power, or even energy, and thus their testimony. „Garden” is chronologically divided into four chapters. You shot the first part in the Botanical Garden in Bremen. It seems hyperreal, oversaturated, the pink rhododendrons almost unnatural, opening up in a Rorschach-like manner and framing a huge naturalistic bronze sculpture that you probe with your camera. The chapter is titled „Germination,” which describes the process of seeds sprouting. How did the first chapter come about? Why this location?

GL Germination (also a word created from the words „German” and „nation”) forms the beginning of „Garden” and, metaphorically, also the beginning of „evil.” In this „anti-Garden of Eden,” strange plants grow rampant, crooked trees, poisonous plants, and the motionless bison, a „Germanic primeval beast,” stands on its throne. The sculpture, created in 1937 by the regime-loyal artist Ernst Gorseman, fit seamlessly and easily into Nazi propaganda. To this day, the sculpture stands decontextualized in the Botanical Garden in Bremen. The entire park is steeped in „brown history.” The lifeless bronze seems like a harbinger of impending doom, like a sketch for the garden of the ‚Übermensch‘.

SW Your work is based on intensive research. Were there several possible starting points, and how did you come across the bison in Bremen? Or rather, what came first, the garden or the sculpture?

GL The garden was there first. But I wanted it to be a static beginning. So I looked for sculptures from the Nazi era. Ones that depict animals that were used to promote Nazi ideology and that are also located in a kind of garden. And then I discovered this huge bison, surrounded by flowers in a former Nazi park. The sleeping monster in the garden.

SW The oversized, tense, muscular body—ready to attack, standing at the end of your camera’s journey through a psychedelic landscape—seems to come to life in the next chapter. „Biofact” contrasts formally with the beginning of the film. Suddenly, we have moved from the cultivated garden to „nature.” Where have we ended up?

GL In the chapter „Biofact,” we find ourselves in an old quarry, a former cement factory that also profited from the war. A herd of Heck cattle lives here more or less freely.

The Heck cattle was a breeding experiment by the Nazis. In the 1920s, Hermann Göring supported the Heck brothers in their attempt to breed a replica of the extinct aurochs, now known as Heck cattle, by backcrossing various breeds of cattle.

In the film, the lead bull guides his herd through the snow-covered forest in search of food. Destroyed trees can be seen all around. With their massive bodies, the cattle break off smaller trees. The animals are a true biofact. A „biological artifact,” „manufactured” according to racial ideological standards. Göring’s imitation aurochs continues to roam the German forest.

SW One of your research boards shows Dr. Lutz Heck, who, judging by his activities, was also an ardent Nazi. He is holding a reptile in his arm. Heck came from a powerful family of zoologists and took over the management of the Berlin Zoological Garden from his father. Among other things, he seized animals from the Warsaw Zoo and exploited forced laborers in Berlin. He fled arrest in 1945 and lived unharmed in West Germany until the end of his life.

dort eine Motivation gibt, den Baum zu zerstören? Es scheint eine Art generelle Übereinkunft über den Wert von Gedenkbäumen zu geben, unabhängig davon, aus welcher politischen Richtung sie betrachtet werden. Liegt das an der ‚Wahrheit‘, die diese Bäume schweigend formulieren?

SW Ganz bestimmt an ihrer Präsenz, Kraft oder auch Energie und damit an ihrer Zeugenschaft. ‚Garden‘ ist chronologisch in vier Kapiteln angelegt. Den ersten Teil hast Du im Botanischen Garten in Bremen gedreht. Er wirkt hyperreal, übersteuert, die pinken Rhododendren geradezu unnatürlich, und sie öffnen sich in RorschachManier und umrahmen eine gewaltige naturalistische Bronzeskulptur, die Du mit der Kamera abtastest. Das Kapitel trägt den Titel ‚Germination‘, was so viel wie den Prozess der Keimung beschreibt. Wie kam das erste Kapitel zustande? Wieso dieser Ort?

GL Germination, die Keimung (aber auch eine Worterschöpfung aus den Worten ‚German‘ und ‚Nation‘), formt den Beginn von ‚Garden‘ und metaphorisch auch den Beginn des ‚Bösen‘. In diesem ‚Anti-Garten Eden‘ wuchern seltsame Gewächse, krumme Bäume, giftige Pflanzen und das bewegungslose Wisent, ein ‚germanisches Urvieh‘, steht auf seinem Thron. Die Skulptur von 1937 stammt vom regimetreuen Künstler Ernst Gorseman und fügte sich nahtlos und leicht in die Propaganda des NS ein. Bis heute steht die Skulptur unkontextualisiert im Botanischen Garten in Bremen. Der ganze Park ist voll von ‚brauner Geschichte‘. Die leblose Bronze wirkt wie ein Vorbote des kommenden Unheils, wie eine Skizze für den Garten der Übermenschen.

SW Deinen Arbeiten liegt ein intensiver Rechercheprozess zugrunde. Gab es mehrere mögliche Anfänge und wie bist Du auf das Wisent in Bremen gestoßen, bzw. was war zuerst da, der Garten oder die Skulptur?

GL Der Garten war zuerst da. Aber es sollte ein statischer Beginn werden. Also habe ich nach Skulpturen aus dem NS-Kontext gesucht. Solche, die Tiere darstellen, die sich die NS-Ideologie zunutze machte und die sich auch in einer Art Garten befinden. Und dann entdeckte ich dieses riesige Wisent, umrahmt von Blüten in einem ehemaligen Nazi-Park. Das schlafende Monster im Garten.

SW Der überdimensionierte, gespannt wachende, muskulöse Körper – zum Angriff bereit, der am Ende Deiner Kamerafahrt durch eine psychedelische Landschaft steht – scheint im nächsten Kapitel zum Leben erwacht. ‚Biofact‘ steht formal im Kontrast zum Beginn des Filmes. Plötzlich sind wir von dem kultivierten Garten in die ‚Natur‘ gewechselt. Wo sind wir da gelandet?

GL Im Kapitel ‚Biofact‘ befinden wir uns in einem alten Steinbruch, einer ehemaligen Zementfabrik, die auch noch Kriegsprofiteur war. Hier lebt mehr oder minder freilaufend eine Herde Heckrinder.

Das Heckrind war ein Zuchtexperiment der Nationalsozialisten. Hermann Göring unterstützte in den 1920er Jahren die Gebrüder Heck in ihrem Versuch, durch Rückzüchtung verschiedener Rinderrassen ein Abbild des ausgestorbenen Aurochs zu züchten, das heutige Heckrind.

Im Film führt der Leitbulle seine Herde durch den verschneiten Wald auf der Suche nach Nahrung. Ringsherum sind zerstörte Bäume zu sehen. Mit ihren massigen Körpern brechen die Rinder kleinere Bäume ab. Die Tiere sind ein wahres Biofakt. Ein ‚biologisches

In 1984, a bust was erected in his honor at the Berlin Zoo. At this point, I would like to ask you again about the title of the film. A garden is associated with care and recreation. For some it is a blessing, for others a curse; it keeps some alive, while others live out their heightened sense of order. In this sense, Garden does not show us gardens, but a historical sequence of places where nature is at play, albeit steeped in ideology. How did you come up with the motif of the garden?

GL A garden is a place where culture and nature intertwine, regardless of ethics. It is cultivated, designed, and valued. However, if the garden is expected to be perfectly pure, then all weeds must be removed, “eradicated.” The gardener shapes his soil. When we look at the motif of the garden from this perspective, many images of a different garden emerge. In this garden, the law of the fittest prevails. Here, the destroyed tree is omnipresent. Poisonous plants grow, large animals roam, memorial trees planted for contemporary victims sprout buds, and people are herded into gas chambers behind specially constructed camouflage hedges. The garden is tended and designed. Once again, it is about simultaneity. The Nazi garden as an eternal dystopia. In the end, only the deer can escape.

SW The deer is the protagonist in your third chapter, in which you visit Auschwitz-Birkenau. There you focus your gaze on silent witnesses such as trees, paths, and ruins. My first question about this chapter would be whether Auschwitz—the place of the unimaginable (according to Georges Didi-Huberman)—was part of the quartet from the beginning?

GL Auschwitz was always intended to be part of Garden. The third chapter needed to tackle the worst. I visited the site twice and collected footage, discarded much of it, and finally decided on just a few shots. The chapter “Geheimnisträger” (Secret Bearers) consists of only nine individual images. It is a sequence of the stages of extermination, outside and inside the camp, but focuses particularly on the area around Crematorium V. Compared to the other crematoria, there are three unusual historical photographs (or series) of Crematorium V, all taken in August 1944 but by completely different photographers. These include photographs taken secretly by members of the Sonderkommando showing the process of undressing and burning corpses. Among other things, the “Auschwitz Album,” taken by the SS, shows Hungarian Jews in the immediate vicinity of Crematorium V shortly before their murder. And an aerial photograph taken by the Allies shows the burning mass graves at the same location. All of these photographs were taken during the same period and may depict the same moments.

SW Which shots did you decide to use in the editing process?

GL The images we see in this chapter tell a simplified story about Crematorium V. The path leading there, the place in the birch forest where people had to undress, the debris from the gas chamber. They also show a tree that has been cut down, whose annual rings date back to the 1940s, making it a silent witness, so to speak. The final stage of the extermination process, the dumping of the ashes of thousands into the Sola River, is addressed at the very beginning of the chapter with a photograph of the river. The chapter ends with a deer fleeing in Birkenau, a reference to the film *Son of Saul* (László Nemes, 2015), in which, in the final scene, a little boy flees into the forest.

Artefakt, ‚hergestellt‘ nach rassenideologischen Ansprüchen. Görings nachgeahmter Auerochse streift weiterhin durch den deutschen Wald.

SW Auf einer Deiner Recherchetafeln ist Dr. Lutz Heck – seinen Aktivitäten nach zu urteilen ebenfalls ein glühender Nazi – zu sehen. Auf seinem Arm hält er ein Reptil. Heck entstammt einer potenten Zoologenfamilie und übernahm die Direktion des Berliner Zoologischen Gartens von seinem Vater. Er entriss u. a. Tiere dem Warschauer Zoo und beutete Zwangsarbeiter in Berlin aus. Er floh 1945 vor seiner Verhaftung und lebte unbeschadet bis ins hohe Alter in Westdeutschland. 1984 stellte man ihm zu Ehren noch eine Büste im Berliner Zoo auf. An dieser Stelle möchte ich Dich noch einmal nach dem Titel des Filmes fragen. Ein Garten wird mit Pflege und Rekreation verbunden. Er ist für die einen ein Segen, für die anderen ein Fluch, hält die einen am Leben, die anderen leben ihren gesteigerten Ordnungssinn aus. ‚Garden‘ zeigt uns in dem Sinne keine Gärten, sondern eine historische Abfolge von Orten, an denen zwar Natur im Spiel ist, die aber von Ideologien durchtränkt sind. Wie kamst Du zu dem Motiv des Gartens?

GL Ein Garten ist ein Ort, an dem sich Kultur und Natur verschränken, unabhängig von Ethik. Er wird gepflegt, gestaltet und für wertvoll empfunden. Wenn der Anspruch an den Garten aber pervertierte Perfektion und Reinheit beinhaltet, dann muss alles Unkraut entfernt werden, ‚ausgemerzt‘ werden. Der Gärtner gestaltet seinen Boden. Wenn wir das Motiv des Gartens aus dieser Perspektive betrachten, tauchen viele Bilder eines anderen Gartens auf. In diesem Garten herrscht das Recht des Stärkeren. Hier ist der zerstörte Baum omnipräsent. Hier wachsen giftige Pflanzen, große Tiere streifen umher, Gedenkbäume für zeitgenössische Opfer treiben ihre Knospen aus und Menschen werden hinter extra angelegten Tarnhecken in die Gaskammern getrieben. Der Garten wird gepflegt und gestaltet. Hier geht es wieder um Gleichzeitigkeit. Der NS-Garten als ewige Dystopie. Am Ende kann nur das Reh flüchten.

SW Das Reh ist ja Protagonist in Deinem dritten Kapitel, in dem Du Dich nach Auschwitz-Birkenau begeben hast. Dort widmest Du Deinen Blick den stummen Zeugen wie den Bäumen, Wegen oder den Rudimenten. Meine erste Frage zu dem Kapitel wäre, ob Auschwitz – der Ort des Unvorstellbaren (nach Georges Didi-Huberman) – von Anfang an Teil des Quartetts war?

GL Auschwitz sollte von Anfang an Teil von ‚Garden‘ werden. Das dritte Kapitel sollte sich dem Schlimmsten nähern. Ich war zweimal vor Ort und habe Aufnahmen gesammelt, vieles wieder verworfen und mich schließlich für ganz wenige Aufnahmen entschieden. Das Kapitel ‚Geheimnisträger‘ besteht nur aus neun einzelnen Bildern. Es ist eine Abfolge der Stationen der Vernichtung, außer- und innerhalb des Lagers, konzentriert sich aber besonders auf den Bereich um Crematorium V. Von Crematorium V existieren im Vergleich zu den anderen Krematorien drei ungewöhnliche historische Aufnahmen (bzw. Serien) mit vollkommen unterschiedlicher Autorenschaft, die alle aus dem August 1944 stammen. Da wären die heimlich aufgenommenen Fotos des Sonderkommandos, die den Entkleidungsprozess und das Verbrennen der Leichen zeigen. Das ‚Auschwitz-Album‘, aufgenommen von der SS, zeigt unter anderem ungarische Juden und Jüdinnen in

SW The chopped-down tree is damaged; it bears its innermost parts like a wound on the outside. In the film, you focus on the tree rings, but not on the image of the tree still standing and the fact that it is a severed branch. I took this image from your research material. It becomes an image for a storage device, with everything inscribed within it. Can you say anything more about the term “secret keeper”? Does it refer to the act of destruction, to what is supposedly hidden?

GL The SS called all those involved in the extermination process “Geheimnisträger” (secret bearers). The special Jewish labor units responsible for cleaning the gas chambers and burning the corpses were routinely murdered and replaced by new forced laborers. A few “secret bearers” survived Auschwitz and the war and were able to bear witness to what they had seen. In Garden, the term refers to the testimony of the landscape, the river, the trees, and the architecture. The tree with its growth rings is also a silent “secret bearer.” SW Sound plays an equally important role in your work. In the Auschwitz chapter, every image seems to have its own language: the sound of the water tells the stories of the people who were carried away by the river, the wind in the grass and trees tells of all that has been lost. The last part, “Echo,” connects to the first chapter with its soundtrack. Both use alienation effects. Where does the echo we hear come from? GL “Echo” quotes the sound from the first chapter in an unfamiliar way. The circle closes and we find ourselves back in the garden where it all began. A historical echo now reverberates through the sparse little forest formed by 10 commemorative trees dedicated to the victims of the NSU.

SW The chapter seems nightmarishly lucid; the sound makes you feel like you’re in a resonating chamber, everything is amplified. The birds, whose cries echo eerily, are also caught in a loop. At the same time, we observe how the trees change shape, the branches take on a physical presence. How did you come up with blurring as a formal technique?

GL The trees are sprouting buds and seem to be growing and moving. The blurring is intended to flesh out the otherwise dry and barren branches. In the last shot, one can glimpse the backside of a naked body. These memorial trees do not symbolize themselves as trees; each one symbolizes a specific person. Some of the trees were vandalized multiple times and had to be replanted. The blurring also addresses the fragility of remembrance. Will the trees remain standing long enough to form a small forest?

SW The growth of trees as a form of resistance against structural racist violence, against forgetting. Your question resonates with both doubt and hope, leading me to your exhibition, where you unfold the film and place witnesses alongside it. There are also three coffin-like display cases containing the “Memorial Trees.” Are they directly related to the last chapter, “Echo”?

GL The three “Memorial Trees” originate from the former Buchenwald concentration camp. Commemorative trees have been planted along the route of the death march in memory of specific individuals and groups of victims. In the summer of 2022, seven of these trees were cut down by unknown perpetrators, presumed to be neo-Nazis. Three of the trees could not be saved. The trees connect historical fascism with contemporary

direkter Nähe zu Krematorium V, kurz vor ihrer Ermordung. Und ein Luftbild der Alliierten zeigt die brennenden Leichengruben ebendort. Zeitlich fallen alle diese Aufnahmen in einen Zeitraum, bilden unter Umständen gleiche Momente ab.

SW Für welche Aufnahmen hast Du Dich im Editierungsprozess entschieden?

GL Die Bilder, die wir in diesem Kapitel sehen, erzählen eine reduzierte Geschichte über das Krematorium V. Den Weg dorthin, den Ort im Birkenwald, an dem die Menschen sich entkleiden mussten, die Trümmer von der Gaskammer. Sie zeigen auch einen abgesägten Baum, dessen Jahresringe bis in die 1940er Jahre zurückreichen, der also allem Anschein nach stummer Zeuge ist. Das eigentliche Ende des Vernichtungsablaufs, die Verklappung der Asche von Tausenden im Fluss Sola, wird ganz zu Beginn des Kapitels durch eine Aufnahme des Flusses thematisiert. Das Kapitel endet mit einem flüchtenden Reh in Birkenau; ein Zitat an den Film ‚Son of Saul‘ (László Nemes, 2015), in dem in einer Schlusszene ein kleiner Junge in den Wald flüchtet.

SW Der abgesägte Baum ist versehrt, er trägt sein Innerstes wie eine Wunde nach außen. Im Film stellst Du die Jahresringe in den Mittelpunkt, aber nicht das Bild, dass der Baum eigentlich noch steht und es sich um einen abgesägten Ast handelt. Dieses Bild habe ich Deinem Recherchematerial entnommen. Er wird zum Bild für ein Speichermedium, in ihm ist alles eingeschrieben. Kannst Du noch was zu dem Begriff ‚Geheimnisträger‘ sagen? Bezieht er sich auf den Akt der Vernichtung, das vermeintlich Versteckte?

GL ‚Geheimnisträger‘ nannte die SS alle in den Vernichtungsprozess Eingeweihten. Die jüdischen Sonderkommandos, die für das Reinigen der Gaskammern und das Verbrennen der Leichen zuständig waren, wurden regelmäßig ermordet und durch neue Zwangsarbeiter ersetzt. Einzelne ‚Geheimnisträger‘ überlebten Auschwitz und auch den Krieg und konnten umfassend Zeugnis darüber ablegen. In ‚Garden‘ bezieht sich der Begriff auf die Zeugenschaft der Landschaft, den Fluss, die Bäume und die Architektur. Auch der Baum mit den Jahresringen ist ein stummer ‚Geheimnisträger‘.

SW Sound spielt ja in der Arbeit eine ebenso tragende Rolle. Im Auschwitz-Kapitel scheint jedes Bild seine eigene Sprache zu haben: Das Rauschen des Wassers erzählt die Geschichten der Menschen, die der Fluss fortgetragen hat, der Wind in den Gräsern und Bäumen von all dem was Verloren ist. Der letzte Teil ‚Echo‘ verbindet sich mit seiner Tonspur mit dem ersten Kapitel. Bei beiden kommen Verfremdungseffekte zum Einsatz. Das Echo, das wir hören, kommt woher?

GL ‚Echo‘ zitiert auf verfremdete Art den Sound aus dem ersten Kapitel. Der Kreis schließt sich und wir befinden uns wieder im Garten, in dem alles begonnen hat. Ein historisches Echo hallt nun durch den kargen kleinen Wald, den zehn Gedenkbäume für die Opfer des NSU bilden.

SW Das Kapitel wirkt alptraumhaft luzid, durch den Sound fühlt man sich wie in einem Resonanzkörper, alles ist verstärkt. Die Vögel, deren Klang zum Wiederhall des Unheimlichen werden, sind ebenso im Loop gefangen. Gleichzeitig beobachten wir, wie die Bäume ihre Form verändern, das Geäst bekommt einen körperhaften Status. Wie kamst Du auf die Unschärfe als formales Mittel?

fascism; memorial trees for historical victims are being desecrated by Nazis in the present day. The material biography of these tree tops is also multifaceted: who were they planted for, who planted them, and, in particular, who chopped them down? In the exhibition, these trees are authentic witnesses that have been silenced by violence.

SW On a long red wall are three photographs of a pine tree: "Nature and Culture of Extermination." Barbed wire has grown into the pine tree, and the particles on the ground resemble ashes. What exactly do we see in these three pictures?

GL "Nature and Culture of Extermination" investigates the site of the former Nazi extermination camp Sobibór. The camp is located in a heavily forested region in present-day Poland, near the border with Belarus and Ukraine. The SS cleared several acres of forest for the construction of the camp. Some of the naturally grown trees were used as fence posts for the barbed wire fence surrounding the extermination site. Following the end of the mass extermination there in October 1943, which claimed up to 250,000 victims, concentration camp prisoners from Treblinka were transported to Sobibór in several freight cars to dismantle the camp structures and level the ground (part of Action 1005 to remove traces of the Nazi mass extermination). They planted a young forest over the large mass graves to completely cover them up. When they were finished, the prisoners were killed, burned, and buried on the former camp grounds. Most of the camouflage forest was later removed for the establishment of a memorial site. The last of these camouflage trees can still be found today at the edges of the mass graves that are not part of the official memorial site. Human bone fragments regularly come to the surface in this area as a result of natural geological processes.

SW Action 1005 also took place in Auschwitz and other camps. Prisoners were forced to dig up buried body parts and burn them again in order to eliminate any possible trace of the greatest crime in human history. In the spirit of French art historian and philosopher Georges Didi-Huberman (*Images Despite All This*, Munich, 2006), your work can be read as a contemporary "refutation": Just as four photographs were rescued from the hell of absolute destruction and secrecy in Auschwitz through collective resistance, from which neither information nor images were to reach the public, your work also counters and refutes voices that are once again becoming loud and extremely popular today. For me, the motif of the source emerges in the work "Gemma"—on the one hand, it is the source of life, but it can also be a document or an image. In its constellation, "Gemma" reminds me of source code, of the first characters of writing, but also of the depiction of a path. What does "Gemma" represent?

GL The work "Gemma" ("bud") depicts one branch of each of the 10 commemorative trees planted for the victims of the NSU. The branches are sprouting fresh buds. The work is structured like a list, a tally sheet in chronological order of the murders. In contrast to the last chapter of the film, here the branches do not disappear into a blur, but are clearly recognizable in their individuality. The fresh buds have something hopeful about them; the trees live on. But the very existence of the trees also highlights the sad fact of why they are there and why they have to be there.

GL Die Bäume treiben Knospen aus und scheinen zu wachsen und sich zu bewegen. Die Unschärfe soll die eigentlich dünnen und kargen Zweige auf eine Art verfleischlichen. In der letzten Aufnahme ist die Rückansicht eines nackten Körpers zu erahnen. Diese Gedenkbäume symbolisieren nicht sich selbst als Baum, sie symbolisieren jeder einen konkreten Menschen. Die Bäume wurden zum Teil mehrfach geschändet und mussten neu gepflanzt werden. Die Unschärfe thematisiert auch die Fragilität von Erinnerung. Werden die Bäume so lange erhalten bleiben, dass sie zusammen einen kleinen Wald bilden können?

SW Das Wachsen der Bäume als widerständige Formation gegen strukturelle rassistische Gewalt, gegen das Vergessen. In Deiner Frage schwingen Zweifel und Hoffnung zugleich mit und führen mich zu Deiner Ausstellung, in der Du den Film aufblättest und ihm Zeugen zur Seite stellst. Auch gibt es dort drei sargähnliche Vitrinen, in denen sich die „Memorial Trees“ befinden. Stehen sie im direkten Zusammenhang mit dem letzten Kapitel „Echo“?

GL Die drei „Memorial Trees“ stammen aus dem Kontext des ehemaligen Konzentrationslagers Buchenwald. Entlang der Todesmarschroute wurden und werden Gedenkbäume für konkrete Personen und Opfergruppen gepflanzt. Im Sommer 2022 wurden sieben dieser Bäume von Unbekannten, mutmaßlich Neo-Nazis abgesägt. Drei der Bäume konnten nicht gerettet werden. Die Bäume verbinden den historischen Faschismus mit dem zeitgenössischen; Gedenkbäume für historische Opfer werden in der Gegenwart von Nazis geschändet. Auch die Materialbiografie dieser Baumkronen ist vielseitig: für wen gepflanzt, von wem gepflanzt und insbesondere von wem abgesägt? In der Ausstellung sind diese Bäume die authentischen Zeugen, die jedoch mit Gewalt zum Schweigen gebracht wurden.

SW Auf einer langen roten Wand befinden sich drei Fotografien von einer Kiefer: „Nature and Culture of Extermination“. Stacheldraht ist mit der Kiefer verwachsen und die Partikel am Boden lassen an Asche denken. Was sehen wir da genau auf den drei Bildern?

GL „Nature and Culture of Extermination“ untersucht das Gelände des ehemaligen NS-Vernichtungslagers Sobibór. Das Lager liegt im heutigen Polen, nahe der Grenze zu Belarus und der Ukraine, in einer stark bewaldeten Region. Die SS ließ für den Bau des Lagers mehrere Hektar Wald roden. Für die Stacheldraht-einzäunung der Vernichtungsstätte wurden teilweise natürlich gewachsene Bäume als Zaunpfähle genutzt. Nachdem die dortige Massenvernichtung mit bis zu 250.000 Opfern im Oktober 1943 ihr Ende fand, wurden in mehreren Güterwaggons KZ-Häftlinge aus Treblinka nach Sobibór gebracht, um die Lagerstrukturen abzubauen und das Gelände einzuebnen (Teil der Aktion 1005 zur Spuren-beseitigung der NS-Massenvernichtung). Die großflächigen Massengräber wurden mit einem Jungwald bepflanzt, um die Spuren restlos zu beseitigen. Nach Abschluss ihrer Arbeit wurden die Häftlinge getötet, verbrannt und auf dem ehemaligen Lagergelände verscharrt. Der Tarnwald wurde später im Zuge der Errichtung einer Gedenkstätte größtenteils entfernt. An den Rändern der Massengräber, die nicht Teil der offiziellen Gedenkstätte sind, finden sich bis heute noch die letzten dieser Tarnbäume. Durch natürliche Bodenprozesse treten in diesem Areal regelmäßig menschliche Knochenfragmente an die Oberfläche.

SW The topicality of your work brings me to Brecht's epic poem "To Those Who Come After" from 1939, which is in my thoughts every day. The second stanza reads, "What kind of times are these, when a conversation about trees is almost a crime?" Thank you for sharing your thoughts with me.

SW Die Aktion 1005 fand auch in Auschwitz und anderen Lagern statt. Die Häftlinge wurden gezwungen, verscharrte Körperreste wieder auszuheben und erneut zu verbrennen, um jedwede mögliche Spur des größten Verbrechens unserer Menschheitsgeschichte zu beseitigen. Im Sinne des französischen Kunsthistorikers und Philosophen Georges Didi-Huberman (*Bilder trotz allem*, München, 2006) ist Deine Arbeit als zeitgenössische „Widerlegung“ zu lesen: Waren es damals vier Fotografien, die der absoluten Vernichtungs- und Geheimhaltungshölle in Auschwitz durch gemeinsamen Widerstand entrissen worden sind, aus der weder Informationen noch Bilder an die Öffentlichkeit gelangen sollten, so hält auch Deine Arbeit dagegen, widerlegt auf Neue Stimmen, die ja heutzutage gerne wieder laut und extrem populär werden. Mit der Arbeit „Gemma“ taucht für mich das Motiv der Quelle auf – der einerseits Leben entspringt, aber auch Schriftstück oder Bild sein kann. „Gemma“ erinnert mich in seiner Konstellation an einen Quellcode, an erste Schriftzeichen, aber auch an die Abbildung eines Weges. Was repräsentiert „Gemma“?

GL Die Arbeit „Gemma“ (dt. „Knospe“) bildet je einen Ast der zehn Gedenkbäume für die Opfer des NSU ab. Die Äste treiben frische Knospen aus. Aufgebaut ist die Arbeit wie eine Aufzählung, eine Strichliste in chronologischer Abfolge der Morde. Im Gegensatz zum letzten Kapitel des Filmes verschwinden hier die Äste nicht in einer Unschärfe, sondern sind klar zu erkennen in ihrer Verschiedenheit. Die frischen Knospen haben etwas Hoffnungsvolles, die Bäume leben weiter. Doch allein die Existenz der Bäume zeigt auch den traurigen Umstand, warum es diese überhaupt gibt und geben muss.

SW Die Aktualität Deiner Arbeit führt mich zu Brechts epischem Gedicht „An die Nachgeborenen“ von 1939, das mich in Gedanken täglich begleitet. In der zweiten Strophe heißt es „Was sind das für Zeiten, wo Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist.“ Ich danke Dir fürs gemeinsame Aufblättern.

Georg Lutz examines traces of political violence in his works. The effects of migration, nationalism and terror are viewed as complexes inscribed in places and objects. These partly immaterial traces and artifacts are contextualised through intensive research and transferred into various media such as film, photography, objects, and books. His works have been presented at the Bundeskunsthalle Bonn, the Kunsthalle Mannheim, the Neues Museum Nürnberg, and the Villa Merkel in Esslingen, among others. [www.georglutz.com](http://www.georglutz.com)

Georg Lutz untersucht in seinen Arbeiten Spuren politischer Gewalt. Die Auswirkungen von Migration, Nationalismus und Terror werden als sich in Orte und Objekte einschreibende Komplexe betrachtet. Diese teils immateriellen Spuren und Artefakte werden durch intensive Recherchearbeit kontextualisiert und in verschiedene Medien, wie Film, Fotografie, Objekt und Buch übertragen. Seine Arbeiten wurden unter anderem in der Bundeskunsthalle Bonn, der Kunsthalle Mannheim, dem Neuen Museum Nürnberg und der Villa Merkel in Esslingen präsentiert. [www.georglutz.com](http://www.georglutz.com)

Susanne Weiß is a museologist, curator, writer and arts educator living in Berlin. Her work cultivates polyphonies and shows art at the intersections of its contexts. She has curated the ifa's touring exhibition "The Event of a Thread – Global Narratives in Textiles" since 2015 and co-directed the ifa Gallery Berlin from 2021 to 2022 (both with Inka Gressel), where she currently holds the position of collection curator. She has been learning and working since 1996 in various contexts and places like London, Oxford, Jerusalem, Wien, Dresden, Sharjah, Heidelberg, Istanbul, Halle, and Berlin. [www.mukimaki.de](http://www.mukimaki.de)

Susanne Weiß ist Museologin, Kuratorin, Autorin und Kunstvermittlerin. In ihrer Arbeit produziert sie Vielstimmigkeit und zeigt Kunst an den Schnittstellen ihrer Kontexte. Seit 2015 kuratiert sie die ifa-Wanderausstellung 'The Event of a Thread – Global Narratives in Textiles' und leitete von 2021 bis 2022 gemeinsam mit Inka Gressel die ifa-Galerie Berlin, wo sie derzeit als Sammlungskuratorin tätig ist. Sie hat seit 1996 in verschiedenen Kontexten und an verschiedenen Orten wie London, Oxford, Jerusalem, Wien, Dresden, Sharjah, Heidelberg, Istanbul, Halle und Berlin gelernt und gearbeitet. [www.mukimaki.de](http://www.mukimaki.de)

Memorial Tree  
Archival print on cotton paper, oak frame,  
museum glass, 71 × 51 cm  
2023

Wounded  
Archival print on cotton paper, oak frame,  
museum glass, 71 × 51 cm  
2023

From Desecration to Scar (2022-2025)  
Archival print on cotton paper, memo note,  
black ink, oak frame, museum glass, 71 × 51 cm  
2025

Memory (Molehill)  
Archival print on cotton paper, memo note,  
black ink, oak frame, museum glass, 42 × 42 cm  
2024

Witness Trees (I-II)  
Archival print on cotton paper, memo note,  
black ink, oak frame, museum glass, 59 × 36 cm  
2024

Nature and Culture of Extermination  
Archival prints on cotton paper, memo notes,  
black ink, oak frame, museum glass  
(1) Tree used as a fence post, 73 × 45 cm  
(2) Camouflage tree, 56 × 45 cm  
(3) Extermination (2 fragments), 56 × 45 cm  
2024

Negatives 282  
Digital collage of photography and Archive  
negative no. 282 (Auschwitz-Birkenau  
State Museum), Archive print on cotton paper,  
black matting, oak frame, museum glass,  
53 × 71 cm  
2024

Gemma (NSU)  
Archival print on cotton paper, oak frame,  
museum glass, 71 × 51 cm  
2023

Garden  
Film  
3840 × 2160, color, stereo, 17:16 min  
2023

Memorial Trees  
3 memorial trees  
(Buchenwald Concentration Camp Memorial)  
Each in a wooden box  
Dimensions variable  
2023

Memorial Tree  
Archivdruck auf Baumwollpapier, Rahmen  
aus Eichenholz, Museumsglas, 71 × 51 cm  
2023

Wounded  
Archivdruck auf Baumwollpapier, Rahmen  
aus Eichenholz, Museumsglas, 71 × 51 cm  
2023

From Desecration to Scar (2022-2025)  
Archivdruck auf Baumwollpapier, Haftnotiz,  
schwarze Tinte, Rahmen aus Eichenholz,  
Museumsglas, 71 × 51 cm  
2025

Memory (Molehill)  
Archivdruck auf Baumwollpapier, Haftnotiz,  
schwarze Tinte, Rahmen aus Eichenholz,  
Museumsglas, 42 × 42 cm  
2024

Witness Trees (I-II)  
Archivdruck auf Baumwollpapier, Haftnotiz,  
schwarze Tinte, Rahmen aus Eichenholz,  
Museumsglas, 59 × 36 cm  
2024

Nature and Culture of Extermination  
Archivdrucke auf Baumwollpapier,  
Haftnotizen, schwarze Tinte, Rahmen aus  
Eichenholz, Museumsglas  
(1) Tree used as a fence post, 73 × 45 cm  
(2) Camouflage tree, 56 × 45 cm  
(3) Extermination (2 fragments), 56 × 45 cm  
2024

Negative 282  
Digitale Collage aus Fotografie und Archiv  
Negativ Nr. 282  
(Staatliches Museum Auschwitz-Birkenau)  
Archivdruck auf Baumwollpapier, schwarzes  
Passepartout, Rahmen aus Eichenholz,  
Museumsglas, 53 × 71 cm  
2024

Gemma (NSU)  
Archivdruck auf Baumwollpapier, Rahmen  
aus Eichenholz, Museumsglas, 71 × 51 cm  
2023

Garden  
Film  
3840 × 2160 Farbe, Stereo, 17:16 min  
2023

Memorial Trees  
3 Gedenkbäume  
(Gedenkstätte Buchenwald)  
Je in einer Holzkiste  
Maße variabel  
2023

Erinnerungskultur  
Leaf of a desecrated memorial tree  
(Buchenwald Concentration Camp Memorial),  
permanently sealed glass case,  
12,7 × 4,5 × 7,6 cm  
2025

Erinnerungskultur  
Laubblatt eines geschändeten Gedenkbaumes  
(Gedenkstätte Buchenwald),  
dauerhaft verschlossene Glasvitrine,  
12,7 × 4,5 × 7,6 cm  
2025

Acknowledgements/Dank:  
Laura Fröhlich  
Mackenzie Lake (Gedenkstätte Buchenwald)  
Dr. Philipp Neumann-Thein (Gedenkstätte  
Buchenwald)  
Susanne Weiß  
Marian Rupp  
Franziska Jung (Gedenkprojekt 1000 Buchen)  
Niclas Funk  
Aaron Arnoldt  
Adrian Riemann  
Adrian Zeyher  
Łukasz Kukawski (Gedenkstätte Sobibór)  
Margit Lutz  
Hermann Werner  
Thomas Instinsky  
Katharina Brand  
ifa – Institut für Auslandsbeziehungen

The Buchenwald and Mittelbau-Dora Memorials Foundation is funded by the Federal Government Commissioner for Culture and the Media on the basis of a resolution of the German Bundestag and by the Thuringian Ministry of Education, Science and Culture.

Die Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora wird gefördert durch den Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages sowie vom Thüringer Ministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur.

