

QUEER IMMORTALITY.

**Der Tod muss ein*e nichtbinäre*r
Wiener*in sein**

BEGLEITHEFT ZUR AUSSTELLUNG

**Komplexe Sprache
Deutsch**

EINFÜHRUNG

Wie erinnern wir uns an Leben abseits von klassischen Traditionen, die diese kaum widerspiegeln? Welche Bedeutung trägt der Verlust von Räumen für queere Gemeinschaften? Und was haben Vampire mit queerem Begehren zu tun? Queer Immortality – Der Tod muss ein*e nichtbinäre*r Wiener*in sein widmet sich queeren Formen des Erinnerns sowie Perspektiven auf Leben, Sterben und Vergänglichkeit.

Nach dem Tod werden queere Identitäten häufig ausgelöscht, umgedeutet oder aus ihrem sozialen Kontext gerissen. Traditionelle Rituale des Sterbens und Trauerns lassen die vielfältigen Lebens- und Beziehungskonstellationen queerer Menschen außer Acht und schließen insbesondere Wahlfamilien aus. Mit der Videoserie *An meinen Haaren möcht' ich sterben* von Peter Kozek, Vanessa Mazanik und Florian Ronc wirft die Ausstellung einen Blick auf Trauer als kollektive Erfahrung und verzerrte Erinnerung. Florian Aschka entwirft mit einer Familiengruft für Außenseiter*innen Perspektiven auf Begräbnisse und Grabstätten, die queeren Lebensrealitäten gerecht werden wollen.

Orte und Räume erlangen besondere Bedeutung, wenn in ihnen Gemeinschaft entsteht und sich verankert. Ihr Verlust – durch Abriss, Verdrängung und Auflösung – kann dem Sterben einer Gemeinschaft nahekommen und kollektive Trauer hinterlassen. tonx, cay, rara, ola und tomashi, queere Aktivist*innen von St. Marx, greifen ihre aktuelle Erfahrung mit der Zerstörung dieses Freiraums in dem künstlerischen Gemeinschaftsprojekt *Wut, Trauer und Glut* auf. In *Queering the Depot* macht Julia Fuchs Ausschlussmechanismen von musealen Sammlungen sichtbar und belebt einen Raum, in dem Objekte für die Unendlichkeit konserviert werden sollen.

Josef, ein Portrait eines fiktiven Steinmetz von Heti Prack, eröffnet Fragen danach, wie und in welcher Materialität wir queere Geschichte erinnern, historische Kämpfe verbinden und uns zu eigen machen. Auch die Fotografie *Der Zehennagel der toten Oma* von LA GEORGETTA schlägt einen Bogen zu

dem, was war. Sie zeigt Objekte als Zeugnisse der Vergänglichkeit, die an Vanitas-Darstellungen erinnern. Damit, wie sich die Flüchtigkeit von Zeit und Existenz festhalten lässt, setzt sich Danielle Pamp in ihren Gemälden auseinander.

Dabei erscheint (Un-)Sterblichkeit in ihrer Ambivalenz: als Aufbrechen von Identität, als Schwellenzustand zwischen dem Wunsch nach Zugehörigkeit und dem Bedürfnis nach Sichtbarkeit. Zugleich zwingt uns der Rückzug aus der Realität gegenüber der Konfrontation mit dem Leben zur Auseinandersetzung mit der eigenen Sterblichkeit.

Einige Arbeiten betonen nicht zuletzt die Körperlichkeit unseres Verfalls: Siggi Sekira spielt in Bildern und Skulpturen mit Bestattungsprozessen und körperinneren Vorgängen. Was dem Verwesungsprozess am längsten trotzt, ist unser Haar. Totengedenkbilder aus dem 19. Jahrhundert machen es zum Medium, um ihren Träger*innen zu gedenken.

Ein provokanter Umgang mit Tod und (Un-)Sterblichkeit ist wesentlicher Bestandteil queerer Kulturgeschichte. Mit einer ordentlichen Portion schwarzem Humor erzählt die Webserie Just Gorgeous von zwei Drag Queens, die ihren Schönheitssalon in ein Bestattungsinstitut verwandeln. Thomas Hörl wiederum lässt in einem Vampir-Stummfilm den Kopf von Friedrich Wilhelm Murnau nachbauen. Murnaus realer Schädel wurde 2015 aus seinem Grab gestohlen. Vampire stehen in Literatur und Kunst seit Langem für verbotenes Begehren, verborgene Subkulturen, fluide Genderidentitäten und Verweigerung der gesellschaftlichen Normen. Dem Blutsaugen, Menstruieren und anderen „Horror“-Szenarien widmen sich auch Heathers in einer Reihe performativer Installationen.

Sophie Ollmann und Marlo Pichler

1 PETER KOZEK, VANESSA MAZANIK, FLORIAN RONC, AN MEINEN HAAREN MÖCHT' ICH STERBEN, VIDEO (59:42 MIN), COMMISSIONED BY FESTIVAL DER REGIONEN 2023

An meinen Haaren möcht' ich sterben erzählt vom ständigen Reisen, In-Bewegung-Sein, vom Nicht-Ankommen. Ohne Worte oder Musik, mit sanftem Originalton setzt sich die Arbeit mit Prozessen und Bräuchen des Trauerns auseinander. Die einzelnen Szenen verbinden Artefakte des rituellen Trauerns wie schwarze Stoffe oder die Tafel für den Leichenschmaus, die immer wieder mit einer Barocken Ästhetik spielen, mit Naturbildern von Felsformationen oder Waldlichtungen. Von der Kirche über Inschriften an einer Höhlenwand bis zur geteilten Zehrung richtet die Arbeit den Blick immer wieder darauf, wie das Kollektiv trauert, sich der Trauer stellt, miteinander weiterlebt.

Die Kamera sucht wiederholt Momente des Verweilens: Die Zuseher*innen verfolgen Situationen, die sich wie in Zeitlupe entfalten und wie installative Kompositionen anmuten. Die Handlung verläuft nicht linear, vielmehr führt sich das Thema des Reisens auch in der mäandernden, stets in Bewegung bleibenden Bildsprache fort. Unterschiedliche Elemente werden immer wieder neu miteinander verbunden, während der Schnitt von Assoziationsketten geleitet wird: dem Hupen eines Zuges folgt ein Trauerzug an Menschen, die sich langsam in Bewegung setzen, und der schwarze Kuchen zum Totenmahl bröselt wie die Erde, in die wir die Toten einbetten. Handlung und Ästhetik sind surrealistisch überzeichnet oder verfremdet. Gerade dadurch wirken sie pointiert ausgestellt und eröffnen neue Lesarten.

Der Titel der Arbeit ist dem einleitenden Vers eines Gedichts entlehnt, in dem Elisabeth von Österreich ihrerzeit ihre Todessehnsucht – verbunden mit ihrer zum Markenzeichen avancierten Haarpracht – zu Papier brachte. Peter Kozek, Vanessa Mazanik und Florian Roncs Auseinandersetzung mit dem Trauern verweist jedoch nicht nur auf die sich ihren gesellschaftlichen

Vorsätzen berüchtigterweise häufig widersetzenden Kaiserin, sondern verarbeiten darüber hinaus Ausschnitte aus Ein apokaliptisches Fragment der romantischen Dichterin Karoline von Günderrode.

Der Text wird bei Kozek in Form von besprayten Spruchbändern zitiert und beschreibt die Bewegung von Gefühlen, ein Suchen nach Orientierung – Momente, die sich in *An meinen Haaren möcht' ich sterben* zahlreich wiederfinden.

Ursprünglich als Stationenweg geplant, wurde das Projekt im Rahmen des Festival der Regionen 2023 an 15 Stationen entlang der Summerauerbahn realisiert. Neben den Videoepisoden, die das Publikum an den einzelnen Wegpunkten sichtete, fand am Zielort Horní Dvořiště eine Live-Performance statt. Der Zustand der Bewegung spielt damit nicht nur als Thema im Film eine Rolle, der immer wieder Eisenbahntrassen als Motiv aufgreift, sondern schreibt sich auch in der Aufführungspraxis und im physischen Erleben des Werks fort. Das Queer Museum Vienna zeigt einen Ausschnitt der Videoserie.

Marlo Pichler

2 TOTENGEDENKBILDER AUS DEM ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM FÜR VOLKSKUNDE WIEN

Totengedenkbilder aus menschlichen Haaren sind eine Form der bürgerlichen Trauerkultur, insbesondere des 19. Jahrhunderts. Die Haare stehen als Pars pro Toto für einen geliebten Menschen und können als Liebespfand weitergegeben oder als Andenken an Verstorbene aufbewahrt werden. Sie symbolisieren eine dauerhafte Verbundenheit über den Tod hinaus. Die Verarbeitung von Haaren in ein unvergängliches Kunstwerk stellt eine besondere Wertschätzung gegenüber verstorbenen Personen dar. Die Werke wurden im 19. Jahrhundert von professionellen Perückenmacher*innen geschaffen, und bis heute führen Haarkünstler*innen diese Tradition weiter – beispielsweise Alex Moser aus Wien.

Die Bedeutung, die Haaren im 19. Jahrhundert beigemessen wurde, lässt sich auch anhand des Gedichtes der Kaiserin Elisabeth mit dem berühmten Vers „An meinen Haaren möchte ich sterben“ nachvollziehen. Auch einige Haarlocken von Kaiserin Elisabeth sind bis heute erhalten.

Die beiden ausgestellten Totengedenkbilder sind Leihgaben des Volkskundemuseums Wien und wahrscheinlich in das 19. Jahrhundert zu datieren.

Totengedenkbild aus Haaren ÖMV/42982 (Klebearbeit aus blonden bis braunen Haaren auf einer weiß unterlegten Glasplatte)

Hier wurde aus den Haaren einer verstorbenen Mutter eine Erinnerungslandschaft gestaltet: Das Totengedenkbild zeigt eine Trauerweide, ein Erinnerungsdenkmal mit einem Pokal sowie ein Kreuz mit einem Blätterkranz. Das friedhofsähnliche Motiv drückt Gefühle der Trauer aus. Die Pflanzen und das Kreuz sind im Sinne des christlichen Glaubens als Hoffnung auf das ewige Leben zu verstehen.

Inschriften auf der Rückseite: „Aus Haaren von unserer guten Mutter“ und „Frau Pfeiffer † Au. a. d. Leitha (ca. 1850–1860) von Fr. Leopoldine Pfeiffer Lehrerin † ca. 1920.“

Totengedenkbild: Haarklebearbeit ÖMV/68749 (Komposition aus geklebten braunen Haaren und feinsten Haarschnipseln auf einer weiß unterlegten Glasplatte)

Am oberen Rand des Bildes sind das Monogramm „T A“ sowie Kreuz, Herz und Anker als Motive dargestellt. Dabei handelt es sich um Symbole für die christlichen Tugenden Glaube, Liebe und Hoffnung. Unterhalb befindet sich das Sterbedatum „24.1.1872“ der gedachten Person. Bei diesem aus Wien stammenden Objekt sind keine Inschriften zu finden.

Pandora Köhler

3 6 SIGGI SEKIRA, SCIENCE OF SLEEP PTT.3: HOWL', COLOURED PENCILS ON PAPER, 2024 | GRIEF WREATHS, GLAZED CERAMICS, 2022

Sekiras Kränze und Zeichnungen nähern sich den Themen der vorliegenden Ausstellung über die körpereigenen inneren Auseinandersetzungen mit Sterblichkeit, Schlaf, Trauer und den eigenen Zuständen der Erhebung. Die Arbeiten bewahren ihre Nähe zum Intimen und Viszeralen, zu den privaten Texturen, durch die ein Körper seine eigene Endlichkeit bewohnt. Die drei Keramikkränze interpretieren die konventionelle Form des Trauerkranzes neu und lassen zu, dass er vom Wachstum überwuchert wird. Mit dichtem Schwarz glasiert und mit vereinzelt blauen Bereichen versehen, scheint jeder Kranz von Materie durchdrungen zu sein, die unter normalen Umständen bereits verweset wäre: verworrenes Laub, insektenähnliche Formen und dornartige Vorsprünge, die nach außen drängen, als ob das Objekt weiterhin etwas hervorbringen würde, selbst nachdem sein Anlass vorbei ist. Während ein Kranz im Sinne westlicher Bestattungstraditionen einen Abschluss markiert, setzen sich Sekiras Kränze widerspenstig über diesen Punkt hinaus fort, halten die Trauer als andauernden, schöpferischen Zustand offen und verschieben ihre endgültige Auflösung auf unbestimmte Zeit.

Diese Fortdauer gewinnt an Tiefe im Zusammenhang mit Georges Batailles Erotik: Tod und Sinnlichkeit von 1957. Bataille vertritt die These, dass Menschen sich als grundsätzlich diskontinuierliche, getrennte Individuen erleben und Erotik jene Mittel bezeichnet, durch die diese Diskontinuität vorübergehend zugunsten einer umfassenderen Kontinuität durchbrochen wird. Tod und sinnliche Erfahrung teilen für ihn eine Struktur, weil beide jene Grenzen auflösen, auf die sich ein diskontinuierliches Wesen stützt. Sekiras Kränze scheinen diese Auflösung sichtbar zu machen: Insekten, Ranken und organische Auswüchse lesen sich zugleich als Zeichen des Verfalls und der Erregung, sodass sich die Trauer allmählich in einen Zustand umdeutet, der der Fruchtbarkeit näherkommt. Was eine hegemoniale Bestattungskultur als Ende auffasst, lenken diese unheimlichen Kränze in Richtung eines Neubeginns und schlagen Fortführung als eine ausgesprochen queere

Antwort auf Verlust vor.

Eine weitere Ebene wird sichtbar, wenn die an der Wand angebrachten Kränze als Bestandteil der Architektur betrachtet werden. Der Kunsthistoriker George Hersey argumentiert, dass Girlanden und verwandte ornamentale Motive niemals bloß dekorative Ergänzungen klassischer Architektur waren, sondern in stilisierter Form die Erinnerung an Opferpraktiken bewahren, aus denen sich das Tempelritual ableitete. Girlanden und Eingeweide teilen demnach eine verborgene historische Kontinuität. Sekiras Keramiken lassen sich als Wiederbelebung dieser Verbindung verstehen, jedoch auf umgekehrtem Wege: Anstatt körperliche Materie in Ornament zu abstrahieren, macht das Werk das Organische und Vergängliche dauerhaft, indem es diese Elemente in Ton brennt und als kleine architektonische Elemente an der Wand anbringt. So geben die Kränze dem Ornament etwas von den körperlichen Rückständen zurück, die die klassische Architektur nach Herseys Darstellung einst verschlüsselte.

Die Zeichnung Science of Sleep, Teil 3: Howl greift auf Sekiras wiederkehrende, karikaturistische Selbstdarstellung zurück, um einem inneren Zustand tiefen Schlummers sichtbare Gestalt zu verleihen und ihn als Zustand zu erforschen, der der vergänglichen Auflösung des Lebens im Tod gleicht.

Die schlafende Figur in der Mitte – rund, sanft koloriert, mit geschlossenen Augen – befindet sich neben vektoriellen und tentakelartigen Formen, wurmartigen Gestalten, Pfeilen sowie einem schwebenden, blutenden Herzen, die sich von ihrem Mund und den umgebenden Öffnungen aus erstrecken. Das Bild bewegt sich zwischen mehreren bildlichen Ebenen: dem figurativen Selbstporträt, einem halb-figurativen Vokabular aus organischen und diagrammatischen Anhängseln sowie Passagen, die sich der asemischen Geste annähern. Diese Darstellungsweisen offenbaren den Tiefschlaf als Erfahrung, in der der Körper seinen Grenzen entfliehen und sich in seiner Umgebung auflösen kann, wodurch ein Teil des unbeschreiblichen Erlebnisses des Todes eingefangen wird.

Anaïs Marketos

4 DANIELLE PAMP, THROUGH A GLASS DARKLY I NEXT TO THE IMAGE OF SELF I ANOTHER WINTER, ANOTHER YEAR, ÖL AUF LEINWAND, 2026

Danielle Pamps Praxis war immer von Stimme im weiteren Sinne umgeben: eine fortwährende Suche nach ihrer fließenden Natur, die sich von sowjetischen Romanzen über tragische Liebe hin zur Malerei bewegt. In dieser neuen Serie jedoch wird die Stimme leiser, zieht sich in die Oberfläche der Bilder zurück. Figuren, Landschaften und Körperfragmente erscheinen als Dinge, gefangen irgendwo zwischen Präsenz und Verschwinden, zwischen dem, was erkennbar ist, und dem, was nicht mehr vollständig zu erfassen ist.

Die zurückhaltende Palette aus Schwarz, Weiß und verblassendem Sepia verleiht den Bildern die Qualität von Aufnahmen, die bereits von der Zeit berührt wurden. Danielle nähert sich diesen Arbeiten über eine streng figurative Bildsprache. Doch das wiedererkennbare Bild bringt uns nicht zwangsläufig näher an die Realität. Im Gegenteil, es erzeugt eine seltsame Distanz. In *Through a Glass Darkly* tauchen ein Gesicht und ein Körper aus der Dunkelheit auf, intim und zugleich irgendwie unzugänglich. *Next to the Image of Self* führt eine noch schwerer fassbare Frage ein: ob ein Bild jemals mit dem Selbst zusammenfallen kann, das es zu bewahren scheint.

Besonders deutlich wird dies in *Another Winter, Another Year*. Eine einsame Figur entfernt sich auf einer verschneiten Straße, wird allmählich kleiner vor der umgebenden Landschaft. Der Titel deutet nicht auf ein einzelnes Ereignis hin, sondern auf einen Kreislauf: einen weiteren Durchgang der Zeit. Was bleibt, sind sowohl die Figur als auch die Spur ihres Verschwindens.

Malerei wird für Danielle zu einem Akt der Bewahrung, der sich seiner eigenen Unmöglichkeit bewusst ist. Zu malen bedeutet zu behaupten, dass etwas hier ist, während man gleichzeitig anerkennt, dass kein Bild es vor Veränderung, Vergessen oder Neudeutung schützen kann. Danielle nähert sich einer Frage über die instabile Beziehung zwischen einer Person und

ihrem Bild an. In dieser Verweigerung von Beständigkeit liegt etwas leise Queeres. Geschlecht kann, wie Erinnerung, fließend, ungelöst und offen für Verwandlung bleiben. Danielles Praxis versucht nicht, diese Distanz aufzulösen. Stattdessen lässt sie diese Zustände nebeneinander bestehen. Das Bild wird zu einem Raum, in dem Identität erkannt werden kann, ohne auf eine Definition reduziert zu werden.

Vielleicht beginnt hier eine andere Form von Unsterblichkeit. Nicht im Unverändertbleiben, sondern darin, offen dafür zu bleiben, anders gesehen und imaginiert zu werden. Wir mögen uns den Bildern nähern in dem Versuch, etwas Reales einzufangen, es irgendwo in den Winkeln unserer Erinnerung zu verwahren. Doch die Bilder widersetzen sich diesem letzten Akt der Aneignung. Die Figur auf der winterlichen Straße entfernt sich weiter; das Gesicht bleibt neben seinem Bild; der Körper taucht weiterhin aus der Dunkelheit auf. Und vielleicht müssen wir sie nicht aufhalten. Anstatt uns selbst unversehrt zu bewahren, können wir uns erlauben, immer wieder neu erdacht zu werden – bis wir eine andere Art von Ewigkeit betreten.

Anna Leonova

**5 FLORIAN ASCHKA, GLORIAS IN IN FUTUTORIS
(NUSQUAM ALIO MIGRABIMUS; SEMPER HIC FUIMUS ET
INTER VOS OCCULTE ERIMUS), 2026
3D-GEDRUCKTES ARCHITEKTURMODELL EINES
GRABMALS, MASSSTAB 1:25, PLA IN MAGENTA.**

„Dieses 3D-Modell, diese Präsentation, dieses Kunstwerk und diese Idee entstanden dank der maßgeblichen Hilfe, Inspiration und Mitgestaltung von Anais Marketos, Larissa Kopp und Martin Kallinger (es gibt kein künstlerisches Genie – eine Künstlerin agiert stets innerhalb eines Kollektivs, einer Gemeinschaft oder eines Netzwerks, ob sie sich dessen bewusst ist oder nicht).“

Um den Giebel von GLORIA herum verkündet eine lateinische Inschrift ihre eigene Beständigkeit: Wir werden nirgendwoandershin wandern; wir waren schon immer hier, und wir werden unter Ihnen sein, verborgen. Der Satz fungiert als Gelübde, verschleierte Drohung und historische Korrektur, gerichtet an eine Stadt, deren Gedenkkultur einem solchen Anspruch selten Raum gegeben hat. GLORIA entwirft ein spekulatives zukünftiges Grab für queere Künstlerinnen und Außenseiterinnen jeglicher Art auf dem Wiener Zentralfriedhof – einem Ort, dessen Identität auf würdigem Gedenken und formalem Elitismus beruht.

In diesem Rahmen führt das Werk beträchtliche Exzessivität ein. Unter einer Doppelkuppel erhebt sich eine Rotunde mit drapiertem Säulengang, deren Theatralik eher an ein Bühnenbild als an ein Mausoleum erinnert. Oculi oder stilisierte Körperöffnungen verteilen sich über den Trommelteil, während phallusartige „Figuren“ die Kammer flankieren und klassische Bildhauerkunst mit räumlichen Paradigmen wie dem Boudoir verschmelzen lassen. Dieses bewusst pervertierte neoklassizistische Vokabular leitet sich aus den nie verwirklichten Fantasien Jean-Jacques Lequeus (1757-1826) ab. GLORIA greift diese verworfenen Formen wieder auf und gewährt ihnen verspätet einen tatsächlichen Standort.

Was GLORIA offen hält, ist der genaue Charakter dieser Nutzung. Ihre Infrastruktur könnte Bühne, Ort für Bekenntnisse oder Zeugenaussagen, Raum zum Cruisen, Ort des Austauschs oder der Verteilung, Rahmen für die Aufarbeitung von Gewalt gegen queere Körper oder Schauplatz unvorhergesehener Formen des Zusammenkommens sein. Keine dieser Funktionen ist festgelegt oder schließt die anderen aus; sie können durch die offenen Kolonnaden in den Friedhof übergreifen.

Das Denkmal steht für jeden Bedarf an Zusammenkunft, Vergnügen, Trauer oder Konfrontation zur Verfügung. Diese programmatische Unbestimmtheit ist konstitutiv für seinen architektonischen Ansatz: Ein Bauwerk, das seine Nutzung nicht im Voraus festlegt, lehnt zugleich die Logik ab, nach der städtischer Raum kapitalistisch zugeteilt, genehmigt und rationalisiert wird. Damit reicht dieses Bestreben über den Pavillon hinaus und betrifft Formen der Solidarität jenseits des queeren Gedenkens. In diesem Sinne reagiert GLORIA indirekt auf neoliberale Praktiken wie die Räumung von Aktivistinnen aus St. Marx, einer ehemals besetzten, selbstorganisierten Zone im dritten Wiener Bezirk, die im April 2026 für eine kommerzielle Bebauung geräumt wurde. Während St. Marx seiner Offenheit beraubt wurde, schlägt GLORIA den Friedhof als Ort vor, an dem eine solche Unbestimmtheit fortbestehen könnte, da seine Distanz zum kommerziellen Kreislauf Nutzungsformen ermöglicht, die die Stadt anderswo zunehmend ausschließt.

Was in der Ausstellung in der Vitrine zu sehen ist, ist ein bescheidenes Objekt: ein maßstabsgetreues Modell aus magentafarbenem PLA. Dennoch steht es für einen umfassenderen konzeptuellen und aktivistischen Ansatz, in dem queeres Gedenken mit der Solidarität mit all jenen (Außenseibern?) verbunden wird, denen der gleichberechtigte Anspruch auf die Stadt vorenthalten wird.

Ein großes Dankeschön an Anais Marketos für alles und an das Freud-Museum Wien für die großzügige Unterstützung bei der Ausstellungsgestaltung.

Anais Marketos

7 BERVAN SAYICI, JUST GORGEOUS - BEAUTY FOR DEAD PEOPLE, 2025-2026, VIDEO

Die Webserie Just Gorgeous – Beauty for Dead People begleitet zwei Drag Queens – die Make-up-Artistin La 'Terre und die Friseurin Baba Gnoushé – bei der Verwandlung ihres scheiternden Schönheitssalons in ein Bestattungsinstitut und dem damit unweigerlich verbundenen Berufswechsel.

Ausgelöst durch die Enttäuschung über ein erfolgloses Geschäftsvorhaben und den finanziellen Druck einer Rezession, erscheint diese Transformation zugleich absurd, ökonomisch pragmatisch und konzeptuell aufgeladen. Die Arbeit greift auf die Traditionen von Drag, Camp und schwarzem Humor zurück, um kulturell festgeschriebene Gegensätze wie Leben und Tod, Schönheit und Verfall, Glamour und Trauer ins Wanken zu bringen. Schönheitssalon und Bestattungsinstitut sind durch die Praxis der körperlichen Veränderung im Vorfeld eines gesellschaftlichen Ereignisses verbunden. Doch Make-up, Haare, Kleidung und Kosmetik erhalten eine grundlegend andere Bedeutung, wenn deren Betrachter nicht mehr ein Partygast, sondern eine trauernde Familie ist. Die zentrale Herausforderung des neuen Berufs liegt für die Protagonistinnen daher nicht allein in ihrem Mangel an fachlicher Erfahrung, sondern vor allem in der sensiblen Realität ihrer wiederkehrenden Begegnungen mit Trauer, die eine fragile emotionale Dimension in das unternehmerische Vorhaben des Duos einführen und zugleich die Grenzen professionalisierter Rituale offenlegen, sobald diese auf die zutiefst persönliche Erfahrung von Verlust treffen.

Der Tod wird dabei jedoch nicht ausschließlich mit Ernst und Feierlichkeit behandelt. Die Serie nähert sich der Sterblichkeit aus einer dezidiert wienerischen Perspektive und knüpft damit an die langjährige Affinität der Stadt zu Melancholie, Morbidität, Theatralität und dem sogenannten Wiener Schmah an: eine Form ironischen Humors, in der das Absurde und das Tragische in einer eigentümlichen, bisweilen komischen Symbiose nebeneinander bestehen können.

In Wien werden Tod und Tragödie seit jeher mit einer Mischung aus Zynismus, Sentimentalität und Lachen verhandelt. Der Witz hebt die Traurigkeit dabei nicht unbedingt auf, sondern wird zu einer Möglichkeit, mit ihr zu leben. Eine besondere Resonanz findet diese Haltung in der queeren Kultur. Queere Gemeinschaften haben im Laufe ihrer Geschichte als Reaktion auf Verluste, die von dominanten gesellschaftlichen Strukturen nicht immer anerkannt oder angemessen betrauert wurden, eigene Rituale und Formen kollektiver Trauer entwickelt. Wie der Wiener schwarze Humor verweigert sich auch queerer Humor häufig der gesellschaftlichen Erwartung, angesichts einer Tragödie „angemessen“ zu reagieren. Er schafft Raum für das Lachen, und zwar nicht anstelle des Schmerzes, sondern neben ihm.

Just Gorgeous bringt diese beiden Traditionen zusammen. Der wienerische und der queere Umgang mit Sterblichkeit treffen in einer unkonventionellen Workplace-Comedy aufeinander. Das Bestattungsinstitut wird zur Bühne, auf der normative Trauerrituale aufgeführt, gestört und neu gedacht werden. Indem die Serie den Tod in den Kontext prekärer Arbeit und unternehmerischen Überlebens stellt, verweist sie zugleich auf eine umfassendere zeitgenössische Erfahrung: die Notwendigkeit, sich fortwährend neu zu erfinden, um wirtschaftlich bestehen zu können.

Im Ausstellungskontext eröffnet *Just Gorgeous* einen reflektierenden, spekulativen Raum, in dem queere Performance, Wiener Humor, ökonomische Unsicherheit und Rituale der Trauer aufeinandertreffen.

Lin Riva

8 HETI PRACK, JOSEF (AUS DER SERIE FREUNDSCHAFT), 2023, STUCKMARMOR, GLASFASER, ACRYLHARZ

Aus einer Sammlung feiner Linien, Einkerbungen und Erhebungen blickt uns eine Person entgegen, die einen Blumenstrauß in der Hand hält. Das Material und Sujet erinnern an eine Gedenktafel, die man auf öffentlichen Plätzen und Friedhöfen finden würde. Dieser Kontext, aber auch Kleidung und Frisur weisen auf etwas Vergangenes, aber sehr Konkretes, Reales hin. Tatsächlich begegnet uns hier aber ein Mann, den es gar nicht gab.

Der Künstler Heti Prack erfand für das Bild die Figur des Steinhauers Josef Ofner, welcher seine queere Identität und Liebe erstmals mit dem Schmied Anton Brandstätter erlebt.(1) Die beiden verlieben sich in der Zeit des Roten Wiens der 1930er-Jahre, in der soziale Fürsorge, kommunaler Wohnbau und Infrastruktur sowie Bildung und Kultur für die Bevölkerung Wiens ausgebaut wurden. Diese Zeit des Aufbruchs markiert neben der Arbeiter*innenbewegung für die queere Community den Beginn, sich freier und öffentlicher in Subkulturen auszuleben.(2)

Ein Ausdruck davon war die Zeitschrift „Die Freundschaft“, welche heute als wichtigste Homosexuellenzeitschrift der Weimarer Republik gilt. Freundschaft, so auch der Titel der Serie, wurde in den 1920er-Jahren häufig als Metapher für Homosexualität verwendet. Freundschaft war aber während der Arbeiter*innenbewegung außerdem ein viel verwendeter Gruß. So verbindet Heti Prack in diesem Kunstwerk durch die Protagonisten, aber auch durch den Titel die Kämpfe der Arbeiter*innen mit dem Kampf für Rechte der queeren Community in Wien.

Die Serie *Freundschaft* erinnert auch an die Praxis von Historiker*innen, Personen, die offensichtlich in queeren Partnerschaften lebten, als enge Freund*innen zu bezeichnen. Dies ist nur ein Beispiel dafür, wie queere Identitäten nach dem Tod häufig ausgelöscht, umgedeutet oder aus ihrem sozialen Kontext gerissen wurden. Heti Prack zeigt mit seinem Kunstwerk, wie

die Bildsprache von Stein- und Gedenktafeln eine Person in der Realität der Vergangenheit verankern kann, und schafft eine personenbezogene Erinnerung an die, die vor uns kamen.

Sophie Ollmann

Referenzen:

1) Christiane Erharter, Freundschaft, Website des Künstlers Heti Prack, URL: <https://www.hetiprack.com/freundschaft/> (27.08.2026).

2) Christiane Erharter, Freundschaft, Website des Künstlers Heti Prack, URL: <https://www.hetiprack.com/freundschaft/> (27.08.2026).

9 THOMAS HÖRL, F.W.M. SYMPHONIE, 2022, FILM (SHORT VERSION, 19 MIN) | FILMBÜHNE, DIVERSE MATERIALIEN | DU MUSST CALIGARI WERDEN, 2022, SETFOTOGRAFIE VICTOR JASCHKE, TAPETE, 6C DRUCK

F.W.M. Symphonie ist ein Stummfilm in drei Akten, der von den realen Ereignissen rund um das Verschwinden des Kopfes von Friedrich Wilhelm Murnau ausgeht. Der 2015 aus dem Berliner Grab des Regisseurs gestohlene Schädel wird zum Ausgangspunkt einer Erzählung, in der historische und fiktionale Identitäten miteinander verschmelzen.

Der Diebstahl veranlasst den Vampir – eine von Murnau selbst geschaffene Figur –, in einem Wiener Künstleratelier einen Kopf aus Ton zu formen, der später zum Friedhofswärter in Stahnsdorf bei Berlin gebracht werden soll. Da es ihm nicht gelingt, ein realistisches Abbild Murnaus herzustellen, werden Wiener Bildhauer*innen mit dem Versprechen einer „Belohnung von 1.000 Euro“ ins Atelier gelockt. Das Tonmodell durchläuft dadurch verschiedene künstlerische Stile und verändert sich fortlaufend. Am Ende ähnelt der Kopf nicht mehr Murnau, sondern vielmehr seinem neuen Regisseur Thomas Hörl. Auf einem Lastenfahrzeug wird er schließlich nach Stahnsdorf transportiert und dem Friedhofswärter am Eingang zu Murnaus Grab übergeben. In der Schlusszene erscheint der Vampir erneut, diesmal am Grab von Max Schreck.

Ästhetische Einflüsse des Expressionismus

Der Film greift die Bildsprache der Stummfilmära auf und nimmt insbesondere Bezug auf Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens und Das Cabinet des Dr. Caligari. Unterschiedlich eingefärbte Schwarz-Weiß-Szenen erinnern an die getönten Filme jener Zeit. Die Vertonung verbindet Sampling, elektroakustische Klänge, orchestrale Motive und Foley-Techniken. Die Reiseszenen werden von der isländischen Dark-Wave-Band Kælan Mikla begleitet.

Eine dokumentarische Ästhetik trifft auf die für den Stummfilm typischen Kulissen und expressiven Gesten. Die spannungsgeladenen Studioszenen kontrastieren mit der meditativen Reise nach Stahnsdorf. Die Szenen in den Wiener Praterstudios sind im Stil von Caligari gestaltet und entstehen aus Materialien, die in Thomas Hörls Atelier vorhanden sind. Für die Ausstellung wird der Film in eine Installation integriert, die dieses Setting aufgreift. Widerständiges Leben und künstlerische Identität

Der Film würdigt Friedrich Wilhelm Murnau, dessen homosexuelle Identität sein Leben und künstlerisches Schaffen maßgeblich prägte. Die Konstruktion einer eigenen Identität jenseits gesellschaftlicher Erwartungen, Klischees und Ausgrenzung ist insbesondere für queere Menschen ein fortwährender Kraftakt. Im Film wird der neue Kopf – als Sinnbild von Identität und Persönlichkeit – gemeinsam mit befreundeten Künstler*innen geschaffen und damit zu einem gemeinschaftlichen Akt der Identitätsbildung.

Unsterblichkeit, Reliquienkult und Vampir*innen

Der Film verbindet den Wunsch nach künstlerischer Unsterblichkeit mit dem Reliquienkult um Murnaus sterbliche Überreste. Der geraubte Schädel wird zum Kultobjekt, während seine Rekonstruktion zugleich zur Konstruktion einer neuen künstlerischen Identität wird. Der Künstler schreibt sich in Murnaus Geschichte ein und verbindet sich mit dessen ikonischer Unsterblichkeit. Der Vampir orientiert sich in seiner Erscheinung an Graf Orlok aus Nosferatu: spitze Zähne, Ohren, krallenartige Finger und ein leichenhaftes Äußeres machen ihn zu einer animalischen, untoten Figur. Als widersprüchliche Wesen zwischen Leben und Tod verkörpern Vampir*innen in Kunst und Literatur Außenseiter*innen und eröffnen zugleich eine Projektionsfläche für homoerotische Vorstellungen. Der Akt des Bluttrinkens wird oft als sexuelles Begehren verstanden. Der Bruch der Vampir*innen mit bürgerlichen Moralvorstellungen und konservativen Normen macht sie zu Identifikationsfiguren der queeren Community.

Larissa Kopp und Pandora Köhler

**10 LA GEORGETTA, DER ZEHENNAGEL DER TOTEN OMA,
04.11.2023 17:33, 2023, SUBLIMATIONSDRUCK AUF
LEINWAND | THE GRAVEYARD / SO FULL OF LIFE, 2020,
PERFORMANCE AUF VIDEO (9 MIN)**

Was verrät uns *Der Zehennagel der toten Oma* über queeres Leben, queeres Sterben und queere Trauer? Was bedeutet das für Queer Immortality?

Im Alltag vieler Menschen spielt Familie eine große Rolle, sie kann besonderen Halt und Geborgenheit bieten, sie kann aber auch genau das Gegenteil bedeuten, gerade wenn man als Person innerfamiliäre und gesellschaftliche Normen überschreitet, wie z. B. Heteronormativität. Besonders für queere Menschen kann die Familie ein Austragungsort von Unstimmigkeiten sein, dies beginnt mit der Aushandlung über die eigene queere Identität und der Akzeptanz der Familie. Verschiedene kulturelle, religiöse und besonders soziale Prägungen verschiedener Generationen treffen dabei aufeinander, geben eine Einsicht in „fremde“ Wertvorstellungen, und gehen in einen Austausch über ein Thema, das eigentlich indiskutabel sein sollte.

Nun kann ein Artefakt, vor allem eines so persönlich wie der Fußnagel einer verstorbenen Verwandten wie hier, verschiedene Emotionen hervorrufen. Ein Zurückdenken an gerade diese Auseinandersetzungen bleibt nicht aus. Oder vielleicht eine Dankbarkeit für die Akzeptanz und die Beziehung zueinander? Eine Sehnsucht nach mehr gemeinsam verbrachter Zeit, nach mehr Gesprächen oder nach mehr Erlebnissen. Der Wunsch danach, dass die Person die jetzige Version des Selbst kennt und wenn es notwendig erscheint, doch nochmal kurz vorbeischaun könnte. All diese Emotionen und Perspektiven manifestieren sich in dem Werk. Die Trauer erinnert an die eigene Vergänglichkeit, aber auch daran, dass man selbst immer noch am Leben ist. Eine Wechselwirkung der Lebendigkeit und des überschattenden Wissens vom sicheren Tode. Eine Fotografie eines intimen Artefakts, hinter dem sich mehr verbirgt als die „traditionelle“ Weiblichkeit des vermeintlich klassischen roten Nagellacks.

Des Weiteren zeigt die Ausstellung das Video *the graveyard / so full of life*, in dem LA GEORGETTA den Tod ihres Vaters verarbeitet. Trauer, wie Leben und Sterben, ist Teil von *Queer Immortality* und manifestiert sich in queeren Lebenswelten auf sowohl ähnliche als auch unterschiedliche Weisen wie nicht-queeren Kontexten. Eine Auseinandersetzung ist folglich sehr individuell.

An den Werken lässt sich erkennen: Die multimediale Performancekünstlerin LA GEORGETTA spielt mit Geschlechterrollen und gesellschaftspolitischen Themen wie Vorurteilen und Konvention, auch Religion ist ein Teil ihres Fokus. Die Überlagerungen verschiedener Themen durch den Mix aus Persönlichkeit, Erinnerungsstücken und Sehnsüchten sind deutlich erkennbar. Dabei bewegt sich LA GEORGETTA zumeist zwischen Widersprüchen wie Hochkultur und Trash, Klischee und Kitsch oder Eleganz und Vulgarität.

Kerry R. Dittmann

12 13 JULIA FUCHS, QUEERING THE DEPOT (SERIE VON FOTOGRAFIEN: NUMMER 1, 4 UND 5), 2024

Das Depot als Wissensspeicher

Als mit der Öffnung des Museums für Nicht-Privilegierte im Laufe des 19. Jahrhundert die Notwendigkeit aufkam, museale Sammlungen in Schausammlungen zu gruppieren, wurde das Museumsdepot geboren (1). Die Funktion des Museumsdepots (frz. *dépôt*: Sammlung, Speicher, Vorrat, Magazin) war und ist die Bewahrung von Kulturgütern, die als erhaltungswürdig eingestuft werden. Sie agieren somit als Gegenstück zu Schausammlungen, welche Objekte in einer zugänglichen Form einer breiteren Öffentlichkeit präsentieren sollen. Damit einher geht, dass das Museum als Institution den gezeigten Werken in Ausstellungen Bedeutung zuschreibt. Doch auch die in Museumsdepots verstauten und oftmals archivierten Werke erhalten Bedeutung: wohingegen die Werke der Ausstellungen der Welt präsentiert werden und so neue Bedeutungsebenen durchlaufen können, endet die Bedeutung der sorgfältig abgepackten und konservierten Werke dort, wo man sie im Depot aufbewahrt. Sterben und Unendlichkeit sind vereint im Akt des Archivierens.

Ein Depot ist immer auch Selektion: Einerseits findet eine Selektion der Werke, welche für die Unendlichkeit konserviert werden sollen, aufgrund von verschiedenen Merkmalen statt. Andererseits liegt der Art und Weise, wie diese Werke klassifiziert und sortiert werden sollen, meist ein eindeutiges Ordnungssystem zugrunde. Über die Jahrhunderte haben sich unterschiedliche Ordnungssysteme entwickelt: so wurden Sammlungsobjekte einst anhand ihres Nutzens für den Menschen sortiert, oder auf eine Weise, welche die Erweiterung der Sammlung um weitere Informationen und Objekte problemlos ermöglichte. Dem praktischen Hindernis der baulichen Grenzen, mit der sich jede Sammlung und jedes Museum konfrontiert sieht, kann auch im Konflikt mit dem Zweck einer Sammlung stehen: Aufgrund räumlicher Begrenzung wird zwangsläufig das Ziel der „Repräsentation und Monumentalität“ für die ausgestellten Kunstobjekte verfolgt (1, S. 52). Dadurch verlieren andere Funktionen womöglich an Bedeutung. Auch der

Auftrag der Wissensvermittlung oder die bloße Ermöglichung von Zugänglichkeit zu allen Objekten kann im Auftrag eines Museumsdepots verloren gehen, welches sich der Bewahrung für die Unendlichkeit verschrieben hat.

Queering the Depot als Beispiel eines „lebendigen Depots“

Dem Verschließen und Wegsperrern widersetzt sich Julia Fuchs Werk *Queering the Depot*. Die Künstlerin schreibt sich und ihren Körper nicht nur als lebendiges Beispiel in die erstarrten Depots der Kulturhäuser Vorarlberg und der Glyptothek der Akademie der bildenden Künste ein, sondern setzt damit auch die Werke in einen anderen Kontext. Ihr eigener Körper mystifiziert und entmystifiziert die Objekte um sie herum gleichzeitig: (Bild 1) Einmal konserviert die Künstlerin ihren Körper, indem sie ihn in eine Schutzhülle aus Plastik hüllt, sich jedoch den Erwartungen eines aufbewahrten Kunstobjekts widersetzt, indem sie mit aufrechtem Körper den Rest der Objekte auf dem Regal mustert. (Bild 4) Im zweiten Bild fügt die Künstlerin ihren Körper in einer aktiven Geste in die Regalreihen ein und bringt sich in Kontrast zur erstarrten, ruhenden Statue, die strategisch neben ihr platziert wirkt. (Bild 5) Im letzten Foto, das einen überfüllten Teil eines niedrig wirkenden Raumes zeigt, einige (männliche) Büsten im Bild unter sich versammelt, schreibt sie sich in die verewigte Sammlung ein, mit einer ähnlichen Körperhaltung wie die Statuen neben ihr.

Julia Fuchs sprengt die metaphorischen Tore des Museumsdepots und erwirkt mit ihren Fotografien, dass das Depot „begehrbar“ gemacht wird und die Unendlichkeit einen lebendigen Charakter erlangt. Gleichzeitig verdeutlicht ihre Arbeit die Gegenüberstellung von der Lebendigkeit von Körpern und die Bewahrung von Objekten, die immerwährend als wichtig eingestuft werden, durch ihre eigene Einschreibung in diese Räume. Welche Objekte werden gesammelt für die Unendlichkeit, und welche Körper müssen sich selbst zur Geltung bringen, um denselben Status zu erlangen?

Laura Still

Referenz:

(1) Griesser-Stermscheg, M. (2013). *Tabu Depot: Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart*. Böhlau Verlag.

14 TONX, CAY, RARA, OLA, TOMASHI, WUT, TRAUER UND GLUT, 2026

cay rauscher, Stahlkette und Flachfaser | Stahlkette und Baumwollfaser | getriebenes Stahlblech | geschmiedeter Stahl | Stahlkette und Stahlblech | getrieben und geschweißtes Stahlblech, Baumwollgurte, Stahlschnallen, 2026
tonx, to sit with the discomfort, 2026, Sitzobjekt aus Holz, Metall | film (9 min), 2026
ola, metallgirls* or I want ourselves to be enough, Film (9 min), 2026
tomash, matzi-bausteine | feuerwerkshäuschen-fassade, 2026

Im April 2026 wurde durch die gewaltsame Räumung der Freifläche St. Marx ein Raum zerstört, der in den letzten 10 Jahren für viele (u. a.) queere und Flinta* Personen zu einem wichtigen Ort jenseits von Konsumlogik und Identitätsdiskursen geworden ist.

Das Grundstück ist Eigentum der stadteigenen Wien Holding. Die gab es 2014 zur Zwischennutzung frei. „Zwischennutzung heißt, dass Initiativen sich an einem Ort so lange austoben dürfen, bis er für Inverstor:innen interessant genug geworden ist.“ (Augustin Nr. 612, S.7). Das war 2018 dann der Fall. Die Stadt Wien kündigte eine Eventhalle an. An einem Ort, an dem die Menschen weder eine Halle noch (kommerzialisierte) Events brauchen, um sich zu begegnen und ihre Zeit gemeinsam zu füllen. Dieser Ort, mit selbstgebaute Skatepark, Gärten und Basketballplatz, ist jetzt zerstört. Wie lässt sich mit diesem Verlust des Ortes umgehen? Tomash Schoiswohl und Lisa Bolyos haben 2022 mit Immo Grief versucht Überlegungen anzustoßen, wie eine kollektive Trauerarbeit in Bezug auf verlorene (utopische) Orte, Häuser etc. aussehen kann. Vor diesen Hintergründen versammeln sich Arbeiten von tonx, cay, rara, ola und tomashi zum Gemeinschaftsprojekt Wut, Trauer und Glut.

tonx, cay, rara und ola haben in St. Marx angefangen zu schmieden. Heute tragen sie diese Praxis weiter und haben im gemeinsamen Schmieden einen Umgang mit ihrer Trauer und Wut um den Verlust der Fläche in St. Marx gefunden. Das Arbeiten mit der Glut und dem Stahl erleben sie als einen transformativen Prozess, der verschiedenste im Körper liegende Emotionen

und Spannungen aufzubrechen vermag sowie von der Lust zeugt, sich ein weiteres patriarchal geprägtes Handwerk anzueignen.

Um Orte muss getrauert werden, weil Rituale „Haltegriffe“ sind, die es „erlauben, die Trauer zu entindividualisieren“, weil gemeinsam Trauern hilft, „die unerträgliche Stille nach der brutalen Zerstörung irgendwie auszuhalten.“ (Aufschrift OSB-Element).

Um Orte zu trauern ist anders als um Menschen und Gemeinschaften zu trauern, weil ihr Ende kein Tod ist. Wir können auf den Tod nicht wütend sein, weil er alle trifft. Aber über die sozialen Ungleichheiten und die Umstände, unter denen der Tod nicht alle auf die gleiche Weise trifft, können wir sehr wütend sein. Darin liegt eine Verbindung zur Trauer um verlorene Orte und zur Wut über die Strukturen und politischen Entscheidungen, die zur Zerstörung von Orten wie St. Marx geführt haben und führen. Um Orte muss getrauert werden, weil sie zerstört werden. Und diese Zerstörung ist, anders als der Tod, optional. Eine Option, die aus Gründen des Profits gewählt wird. St. Marx war ein Ort für gelebte Entwürfe und experimentelle Infrastrukturen des Sozialen, die sich wie viele queere Lebensentwürfe und Beziehungen der heteronormativen Logik des Kapitals widersetzen. Auch diesen Ideen und Lebensweisen galt die Zerstörung.

Verkohlte OSB-Elemente mit Auszügen aus Immo Grief, zwei mobile Essen, metallene Wearables von cay auf einem von tomashi umgebauten Rollwagen aus St. Marx, zwei Filmarbeiten von cay, das Film „Metallgirls* or I want ourselves to be enough“, eine Videoarbeit und ein Sitzobjekt aus geretteten Nägeln, Holzresten und einem transformierten Bewährungseisen von der Fläche in St. Marx im Rahmen von tonx' Work-in-progress-Projekt „To sit with the discomfort“ – das Queer Museum ist ein temporärer Ort, an dem all diese Arbeiten zusammenkommen können. Temporär nicht nur, weil die Ausstellung Ende des Jahres wieder vorbei ist, sondern weil das Queer Museum selbst an diesem Ort nur zur Zwischennutzung ist.

Leonie Orflaith Hennig

15 HEATHERS, BEST OF THE BEST, 2022, POKALE, KUNSTFELL, TONSPUR I NACKTE UND ANDERE WAHRHEITEN, 2022, GEFRÄSTE KUNSTSTOFFSCHILDER I ALLES MUSS RAUS, 2024, TUFTTEPPICHOBJEKTE

Von Carmilla, der lesbischen Urmutter des Gothic-Vampirgenres, bis hin zum exzentrischen Glamour von Frank-N-Furter und Buffalo Bill – im Horrorgenre ging es historisch gesehen ebenso sehr um (queeren) Sex wie um (queeres) Geschlecht und (queeren) Tod. Die verschiedenen Elemente von Hauntingly Heathers, die quer durch Queer Immortality verstreut sind, erinnern an Relikte eines verlassenen Horrorfilm-Sets.

Auf seinem blutgetränkten Terrain aus ausgebeuteten Femmes und „sexuell abartigen“ Körpern legt der Horror unsere größten gesellschaftlichen Ängste bloß. Die Sterblichkeit ist natürlich das Grundlegendste davon. Und der Tod selbst ist nicht halb so beängstigend wie der Mangel an Kontrolle, den wir über unser Leben haben. Der wahre Horror liegt also oft in der Zerstörung der sozialen Ordnung und den damit verbundenen Bedrohungen durch Chaos und Vergessen. Horror-Künstler versuchen oft, die soziale Ordnung am Ende der Geschichte wiederherzustellen. Doch ihre verführerischen, furchterregenden Schöpfungen wecken bei den Konsumenten möglicherweise weitaus mehr Begehren als ihre Happy Ends. Der queere Fan identifiziert sich vielleicht sogar mit dem Monster, dem Außenseiter, dem Bösen, dem Mörder, dem Blutvergießen selbst – das Abjekt.

Das Abjekt ist ein Phänomen, das durch das Bewusstsein für den eigenen Körper als poröses, verletzliches, weiches, matschiges, feuchtes Objekt ausgelöst wird: „Wie im wahren Theater, ohne Make-up oder Masken, zeigen mir Abfall und Leichen das, was ich dauerhaft beiseite schiebe, um zu leben.“ Sowohl frauenfeindlicher als auch feministischer Horror haben sich mit dem abjekten Charakter von Menstruation, Schwangerschaft und Geburt auseinandergesetzt. In ähnlicher Weise sind sexuelle Penetration, Befruchtung und Injektion verführerisch und unheimlich zugleich, da sie Grenzen zwischen Wesen auflösen – oder vielmehr die Illusion von Grenzen. In diesem Sinne kann das Aufbrechen der Geschlechterbinarität sich zutiefst

bedrohlich und zutiefst aufregend anfühlen – und auch sein.

Um dieses Abjekt zu feiern, werden die Besucher dazu ermutigt, sich vor den Teppichen zu fotografieren, von denen jeder den Ausstoß von Körperflüssigkeiten symbolisiert: Menstruationsblut, Kotze, Scheisse. Denken Sie dabei daran, dass die gesellschaftliche Ordnung ebenso zerbrechlich ist wie Ihr kleiner, sterblicher Körper. Falls Sie das noch nicht genug verunsichert hat, achten Sie auf die Schilder rund um die Ausstellung mit klassischen Horrorzitaten, die dem Alltäglichen etwas Unheimliches verleihen. Vielleicht gelingt es Ihnen, den Gedanken an den Tod die meiste Zeit zu verdrängen, um Ihren Alltag zu bewältigen, aber hier können Sie ihm nicht entkommen!

Falls es Sie tröstet: Die Heathers versprechen, sich auch nach Ihrem Tod an Sie in all Ihrer wunderschönen Bedeutungslosigkeit zu erinnern. Wir alle haben schon einmal einen Horrorfilm gesehen, in dem bestimmte Körper als entbehrlich behandelt werden: Schwarze/Braune/nuttige/hässliche/dicke Figuren, die als Erste sterben. Das „Final Girl“ muss sich letztendlich allein dem Mörder stellen, ihr Körper ist der Inbegriff weißer jugendlicher Sexualität/Jungfräulichkeit // Opferrolle/Privilegien. Ihr Messer beendet sowohl das schlagende Herz des Mörders als auch die Bedrohung durch die Unordnung.

Doch hier geht es nicht um sie. Hauntingly Heathers hinterfragt eindringlich, wer es verdient, in Erinnerung zu bleiben, und warum – eine Frage, die im Zentrum von Queer Immortality steht. In einer glänzenden Vitrine werden all die unterschätzten, ungeliebten Nebenfiguren mit wunderschönen pelzigen Trophäen geehrt, von denen wir uns vorstellen können, dass sie sie bei einer glanzvollen Preisverleihung gewonnen haben. Ihr Leben am Rande der Gesellschaft und ihr vorzeitiges Ende werden auf diese Weise verewigt ... Das heißt, bis die Zeit sich Hauntingly Heathers zu eigen macht und diese Kunstwerke zu Staub zerfallen lässt, so wie sie es mit allen Dingen tun wird. Ein Hoch auf das Abjekt, und ein dreifaches Hoch auf die Heathers!

Amélia Hamerlynck

REDAKTION

Texte Team QUEER MUSEUM VIENNA

Marlo Pichler, Pandora Köhler, Anaïs Marketos, Anna Leonova, Lin Riva, Sophie Ollmann, Larissa Kopp, Kerry R. Dittmann, Laura Still, Leonie Orflaith Hennig, Amélia Hamerlynck

Kuratorin barbara stöhr

Künstler*innen Peter Kozek gemeinsam mit Vanessa Mazanik und Florian Ronc, LA GEORGETTA, Heti Prack, Siggie Sekira, Florian Aschka, Danielle Pamp, Julia Fuchs, Berivan Sayici/Just Gorgeous – Verein für Dramatik und Performance Kunst, Thomas Hörl, tonx, cay, rara, ola & tomashi, HEATHERS (Veronika Hösch, Nora Jacobs & Nicole Sabella)

Die Kuratorin dankt: Allen Künstler*innen, Sophie & Pandi, Michal & Larissa für ihr Vertrauen. Aftab Maher für die Ausstellungsberatung. Kerry, Anastasia, Stefanie, Alex, Daria, Tommi und das gesamte Team für ihre tatkräftige Unterstützung – ohne euch alle wäre diese Ausstellung nicht möglich gewesen.

GEFÖRDERT DURCH



**Stadt
Wien**

Kultur



**Bundesministerium
Wohnen, Kunst, Kultur,
Medien und Sport**