

apropos

[Perspektiven auf die Romania]

Sprache/Literatur/Kultur/Geschichte/Ideen/Politik/Gesellschaft

Künste des Dazwischen als Künste der Transgression

Text-Bild-Relationen in Diana Salus cartas para ninguém

Janek Scholz

apropos [Perspektiven auf die Romania]

hosted by Hamburg University Press

2023, 10

pp. 170-190

ISSN: 2627-3446

Online

<https://journals.sub.uni-hamburg.de/apropos/article/view/1967>

Zitierweise

Scholz, Janek. 2023. „Künste des Dazwischen als Künste der Transgression. Text-Bild-Relationen in Diana Salus *cartas para ninguém*.“ *apropos [Perspektiven auf die Romania]* 10/2023, 170-190.

doi: <https://doi.org/10.15460/apropos.10.1967>

Except where otherwise noted, this article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0)



Janek Scholz

Künste des Dazwischen als Künste der Transgression

Text-Bild-Relationen in Diana Salu *cartas para ninguém*

Janek Scholz

ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am
Portugiesisch-Brasilianischen Institut
der Universität zu Köln.

janek.scholz@uni-koeln.de

Keywords

transgender – queer studies – doing genre – Rahmen – Brasilien – Comic

Einleitung¹

Die Autorin und Zeichnerin Diana Salu wurde 1991 in Brasília geboren. Sie studierte schöne Künste an der Universidade de Brasília und gründete, gemeinsam mit Daniel Lopes, die Verlagskooperative *Mês Editora*. Ihre dort veröffentlichten Comics sind online einsehbar² und unterscheiden sich sehr stark sowohl im zeichnerischen Stil als auch in der Art der Narration. Während *O Aguardado* (2014) in bunten Farben sehr klassisch davon erzählt, wie König Sebastian von Portugal in den brasilianischen Sertão der heutigen Zeit wiederkehrt, handelt es sich bei *Política É Relação* (2015) mehr um eine Sammlung kurzer Essays in Comic-Form, in denen bereits Salus späterer Stil deutlich erkennbar wird. Die Themen reichen dabei von Identität und Alterität, über Statistik bis hin zu Polizeigewalt. *Maré ou Pequenos Barcos Não Devem Se Afastar Demais da Margem* (2017) schließlich ist eine durchgehende Erzählung, die jedoch allein auf die Kraft der Bilder setzt; Sprache taucht im Comic weder in Form von Sprech- oder Denkblasen auf, noch als Ober- oder Untertitel. Thematisch setzt sich Salu in diesem Werk ebenfalls mit Fragen von Zugehörigkeit auseinander und der nicht zu bezwingenden Kraft identitärer Verortung.

¹ Als Vorbemerkung erscheint mir eine klare Positionierung meinerseits erforderlich: Natürlich bin auch ich als Literatur- und Comicwissenschaftler klar geographisch und sozial verortet, nämlich als queerer cis-Mann aus Europa, was mich in vielerlei Hinsicht in eine sehr privilegierte Position bringt. Wer sich aus einer derart privilegierten Position heraus mit dem Thema Diskriminierung befasst, sollte vor allem eines tun: zuhören. Ich habe in den letzten Jahren dank vieler wunderbarer Menschen viel erfahren und gelernt, und ich möchte auch weiterhin zuhören und dazulernen. Wenn sich also jemand unwohl fühlt mit dem, was ich über trans* Themen und/oder Lateinamerika geschrieben habe, bin ich für einen entsprechenden Hinweis überaus dankbar.

² <<https://issuu.com/diana.salu>>.

2018 veröffentlichte sie den Comic *Barragem*, 2019 *cartas para ninguém* (Abb. 1). Gerade dieser letzte Titel unterscheidet sich deutlich von den vorherigen, ist er doch weitaus experimenteller und selbstreferentieller und verhandelt auf überaus vielfältige Weise Grenzerfahrungen der Autorin als Künstlerin und lesbische trans* Frau. 2020 erhielt sie für *cartas para ninguém* den renommierten Preis *Troféu HQ Mix* in der Kategorie „Projeto gráfico“. Comics und Gedichte von Diana Salu sind Teil zahlreicher Anthologien, darunter *Mulheres & Quadrinhos* (2019), *Histórias Quentinhas Sobre Existir* (2021) und *Tomar Corpo* (2021). Außerdem veröffentlicht die Autorin immer wieder Zeichnungen in den sozialen Netzwerken, z.B. auf Instagram. Daraus gingen im Jahr 2021 zwei Print-Publikationen hervor: *Então Você Quer Escrever Personagens Trans?* und *Para Pele Alguma*. Diana Salu ist Mitbegründerin der Initiative *Transzine-se: Laboratório de fanzines* (<<https://transzinese.com/>>).

Graphische Literatur und Comics, wie z.B. *cartas para ninguém* von Diana Salu können mit ihrer Kombination von Bild und Text und dem Spiel aus intermedialen Verweisen im Sinne des vorliegenden Dossiers als „Künste des Dazwischen“ gedacht werden. Der nachfolgende Text vertritt die These, dass „Künste des Dazwischen“ häufig als Künste der Transgression gelesen werden können und unterzieht in diesem Zusammenhang die Publikation *cartas para ninguém* einer eingehenden Analyse mit dem Ziel, die poetologische Funktion dieser Transgressionen in den Zwischenräumen aufzudecken.



1 | Cover, © Diana Salu (²2021): *cartas para ninguém*, Cover.

Diana Salu nennt ihren Text „auto.bio.grafia“ (Salu 2019, 11) und bringt damit bereits auf vielfältige Weise Brüche und Leerstellen zum Ausdruck, die für ihr Werk von zentraler Bedeutung sind: Die Autorin bezeichnet sich selbst, wie bereits erwähnt wurde, als lesbische trans* Frau – das Herausfordern und Überwinden von

Grenzen und Sehgewohnheiten, das nachträgliche Verändern und Anpassen sowie die finale Unüberwindbarkeit gewisser Strukturen sind für sie höchst persönliche Aspekte ihrer Alltagserfahrung. Dies wird im hier diskutierten Buch sehr deutlich und macht es damit zu einer *autobiografia* in der intimsten aller Bedeutungen. Durch das Aufbrechen des Wortes *autobiografia* in seine drei Bestandteile wird die Aufmerksamkeit der Leser*innen auf die graphische Ebene gelenkt. Der Text ist gleichsam ein (handschriftliches) Schreiben über das Selbst wie auch ein Schreiben über das Leben. Über ungewöhnliche Darstellungsweisen schafft die Autorin Aufmerksamkeit für alltägliche Brüche und Demarkationen, die derart konventionalisiert sind, dass sie sich der alltäglichen Wahrnehmung häufig entziehen.

In aller Kürze sollen zunächst wichtige Aspekte der literatur-, film- und musikwissenschaftlichen Beschäftigung mit Genre angerissen werden, da der Bruch mit traditionellen Gattungen im analysierten Werk als Abbild des Bruchs mit festen Gender-Kategorien gelesen werden kann.³ Anschließend soll *cartas para ninguém* unter vier Aspekten genauer untersucht werden: 1. die Text-Bild-Verhältnisse, 2. Löschungen und Streichungen als Verdeutlichungen der Gemachtheit des Textes, 3. die im Text thematisierten physischen Grenzen und materiellen Abhängigkeiten und schließlich 4. das Verhältnis zwischen Produzent*innen und Rezipient*innen und die Problematik eines interpretierenden Zugriffs aus Kunst.

Doing Genre und der Zusammenhang zwischen Genre und Gender

Der Begriff *Genre* wird nicht nur in den Literaturwissenschaften ausgiebig diskutiert. Auch die Film- und die Musikwissenschaft setzen sich intensiv mit diesem Konzept auseinander. Dabei nehmen in den letzten Jahren solche Publikationen und Analysen zu, in denen ein praxeologischer Zugang zu Genre vertreten wird, Genre also weniger als starre Kategorie, sondern vielmehr als performativer Akt verstanden wird.⁴ Die Performativität von Genre gewinnt zudem an Relevanz, wenn man Genre mit Gender in Verbindung setzt. Ein Anknüpfen an die gemeinsame Wurzel im lateinischen *genus* eröffnet entscheidende Perspektiven für die analytische Betrachtung beider Konzepte. Der Begriff *genus* verweist auf eine familiäre/verwandtschaftliche Beziehungsebene, er kann mit 'Abstammungslinie, Gattung' oder 'Geschlecht/Stamm' übersetzt werden. Diese Abstammungslinien werden entweder bedient oder performativ gebrochen. Die Wahl einer

³ Auf eine ausführliche Darstellung des Zusammenhangs zwischen Comic und Gender muss an dieser Stelle verzichtet werden. Es sei jedoch auf zwei jüngere Sammelbände verwiesen, die sich ausführlich diesem Thema zuwenden und dabei stets das Dazwischen, bzw. die Zwischenräume/Gutter als zentrale Möglichkeitsräume identifizieren (vgl. Eckhoff-Heindl/Sina 2020 sowie Gundermann 2021). Dass diese Räume gerade bei der graphischen Inszenierung von Geschlechtsidentität und sexueller Orientierung ein enormes Potential entfalten, wird in beiden Bänden überaus deutlich. Eine besonders frühe Auseinandersetzung mit dem Zusammenhang zwischen Geschlecht und Comic erfolgte 2016 in Véronique Sinas Dissertationsschrift *Comic – Film – Gender*.

⁴ Vgl. Group Phi: „constructing genres more in terms of process than of template or taxonomy – more as action than as object“ (2013: 9).

literarischen Gattung kann einerseits ein Sich-Einschreiben in bestimmte Traditionslinien bedeuten oder ein Dagegen-Anschreiben, also einen bewussten Bruch mit ebendiesen.

Statt die Genre-Debatten der letzten Jahre nachzuzeichnen soll es an dieser Stelle vielmehr darum gehen, den Ansatz eines „Doing Genre“ kurz einzuführen und zu diskutieren, wird hier doch bereits epistemologisch die Brücke zu den Gender Studies und dem dortigen Ansatz des „Doing Genre“ (West/Zimmerman 1987) geschlagen. Die Vermischung, Hybridisierung und performative Ausgestaltung von Genre werden in den Musikwissenschaften⁵ ebenso intensiv diskutiert wie in den Filmwissenschaften⁶, und das schon seit einigen Jahren. Die Literaturwissenschaft tut sich augenscheinlich etwas schwerer mit einer performativen Öffnung der Kategorie Genre, war sie doch lange Zeit eine traditionsreiche Konstante des Faches. Trotz einzelner Ansätze und Schlaglichter in diese Richtung steht eine umfassende Diskussion noch aus.⁷ Eine interessante Auseinandersetzung mit dem „Doing Genre“-Ansatz nimmt *Group Phi* vor, ein Zusammenschluss mehrerer Autor*innen, die die Relevanz von Genre in den Geschichtswissenschaften diskutieren. Zwar fokussiert ihre Analyse eher auf Prozesse der Rezeption (nicht Produktion) von Genre (vgl. *Group Phi* 2013, 18–19), gleichwohl betonen aber auch sie die Abstammungslinien, die mit dem Konzept einhergehen: „form is arguably one of the key ways for readers and writers to access and participate in history“ (*Group Phi* 2013, 7).

Johannes Breuer weist darauf hin, dass die „Eindeutigkeit [von Genre und Gender] stets und von verschiedenen Seiten her als Ergebnis unterschiedlicher Konstruktionsleistungen angesehen werden muss“ (Breuer 2016, 29). Diese obliegen „spezifischen Kontexten, sodass beide weder ahistorisch noch kulturübergreifend Gültigkeit besitzen“ (Breuer 2016, 50). Trotz der differenzierten Betrachtungen, die Breuer anstellt, ist es doch auffällig, dass er sich in Bezug auf Gender nicht dazu durchringen kann, die binären Oppositionen, die er durchaus kritisch sieht, gänzlich zu durchbrechen. Eine Person, so Breuer, sei entweder Mann oder Frau. Treffe das eine nicht zu, so trete zwangsläufig das andere in Kraft. Transgender sieht er von dieser binären Logik mit abgedeckt, sodass an dieser Stelle für ihn ein zentraler Unterschied zwischen den beiden Kategorien Genre und Gender auszumachen ist: Ist ein Film kein Musical oder kein Western, so ist damit noch nicht definiert, worum es sich stattdessen handelt. Bei Geschlecht sei dies anders (vgl. Breuer 2016, 38–39). Diesem Verständnis von Zweigeschlechtlichkeit muss deutlich widersprochen werden. Negiert eine Person die Zugehörigkeit zum weiblichen Geschlecht, so ist es keineswegs evident, dass sie folglich dem männlichen Geschlecht zuzurechnen ist. Statt dieser Vorannahme natürlicher Dualität der Kategorien sollte vielmehr auch hier eine „Vorgängigkeit der

⁵ Hier wäre eine Vielzahl von Werken zu nennen, wobei nachfolgend stellvertretend Petry (2020) verwendet werden soll, die das Phänomen des Crossover als ein „Doing Mixed Genres“ interpretiert.

⁶ Vgl. Liebrand/Steiner (2004), Braidt (2005) Breuer (2016) und Gradinari (2020).

⁷ Ein wichtiger Schritt in diese Richtung ist zweifellos die Tagung „Doing Genre. Praxeologische Perspektiven auf Gattungen und Gattungsdynamiken“, die vom 6.–7. Oktober 2022 an der Universität Graz stattfand.

Hybridität“ gelten, wie Claudia Liebrand und Ines Steiner sie für filmische Genres definieren (Liebrand/Steiner 2004, 8).

Liebrand/Steiner gehen von dieser „Vorgängigkeit der Hybridität“ aus und verweisen darauf, dass erst eine simplifizierende Lektüre die Zuordnung zu einem bestimmten Genre erlaubt. Mittels dieser Simplifizierung findet eine soziale Rahmung statt, über die das Publikum „Verhaltenssicherheit erkennt und somit soziale Interaktionen ordnet“ (Petry 2020, 73).⁸ Genre als einen Rahmen im Sinne Erving Goffmans (1980) zu betrachten, ist in diesem Zusammenhang besonders reizvoll, da es ermöglicht, die Phänomene des Sich-Einschreibens und des Dagegen-Anschreibens besser zu verstehen. Klara-Franziska Petry schreibt: „Mit dem Wissen, dass der Rezipient das Produzierte in bestimmte Rahmen einordnet, kann der Produzent das Produzierte hinsichtlich des Rahmens beeinflussen. Der Produzent kann Signale für einen bestimmten Rahmen inszenieren, um so der Erwartungshaltung des Rezipienten zu entsprechen“ (Petry 2020, 69). In einer Fußnote fügt sie hinzu: „Oder um die Erwartungshaltung des Rezipienten bewusst zu durchbrechen“ (ebd.). Nachfolgend allerdings ist weniger das „im Rahmen Bleiben“ oder das „den Rahmen Durchbrechen“ von Interesse. Der Rahmen soll nachfolgend nicht als Grenze verstanden werden, der ein Innen von einem Außen abtrennt, sondern als liminale Übergangszone, als einen Schwellenbereich, in dem sich ureigene Aushandlungsprozesse abspielen. Es handelt sich also um einen Rahmenbruch, der den Rahmen nicht zerschlägt, sondern ihn aufbricht, um ihn mit Bedeutung zu füllen.

Insofern kann mit Tzvetan Todorov (1976) argumentiert werden, der betont, dass neue Genre-Formen die Erwartungen der Zuschauer*innen weder bestätigen noch zurückweisen, sondern diese vielmehr adaptieren, anders ausrichten oder weiterentwickeln. Das Korpus der Genre-Formen entwickelt sich historisch ständig weiter, wodurch einmal mehr deutlich wird, dass einzelne Gattungen nicht anders verstanden werden sollten als als Abstraktionen zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt, die den Zuschauer*innen dabei helfen, das Gelesene, Gesehene oder Gehörte einzuordnen.

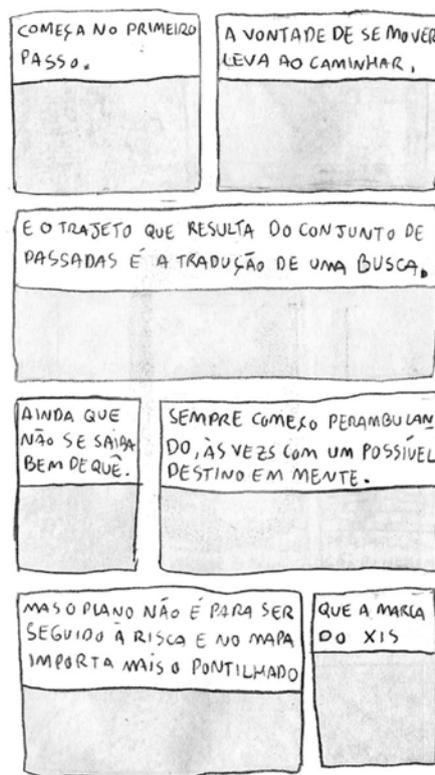
Text-Bild-Verhältnisse bei Diana Salu

Die Text-Bild Verhältnisse in Diana Salus Publikation sind überaus komplex. Mal unterstützen sich Wörter und Bilder gegenseitig, mal funktionieren sie nur ohne einander, mal beschert keines von beiden der Autorin eine vollumfängliche Ausdrucksfähigkeit – in diesen Momenten dominiert die Stille, die leere Seite und das Gekritzel. Vier Situationen gilt es dabei zu unterscheiden: In der ersten Situation funktionieren Bilder ohne Wörter. Diese Momente bringt Diana Salu vor allem in großflächigen, einseitigen Darstellungen, sogenannten *splash pages* zum Ausdruck, auf denen sie Gegenstände abbildet, die mehr Platz, mehr Raum benötigen, um zu wirken. Dabei sind es teilweise Detailaufnahmen (S. 17, 19, 21, 29, 41, 49, 63, 69,

⁸ Oder, in der Formulierung der Group Phi: „Forms offer emotion scripts, organizing tropes, or lexica of experience, proffering protocols of reading“ (2013: 15).

79), teilweise aber auch größere Draufsichten (S. 35, 37, 67), die oft, aber nicht immer, Bezüge zu einer vorangegangenen Panelabfolge aufweisen.

Die zweite Situation betrifft Wörter, die ohne Bilder funktionieren. Hierbei ist zu unterscheiden zwischen Wörtern, denen von vornherein keine Bilder zur Seite gestellt werden und Wörtern, die als Panelüber- oder Unterschriften mit einem visuellen Feld in Dialog stehen, das aber in seiner Darstellungskraft versagt, das geschriebene Wort also nicht unterstützt. Im Falle der ersten Gruppe handelt es sich in der Regel um Gedichte, die die komplette Fülle einer Seite oder Doppelseite einnehmen (S. 11, 24–26, 32–33, 38, 42–43, 60). Der Fall der zweiten Gruppe hingegen scheint zunächst deutlich weniger vertraut, handelt es sich hierbei doch um eine Panelstruktur, die der Textsorte des Comics zuzurechnen ist, wobei die Frames allerdings leer bleiben, bzw. derart verwaschen sind, dass keine figürlichen Abbildungen mehr erkennbar sind. Dieses Mittels bedient sich Salu an zwei Stellen ihres Werkes (S. 16 und S. 36). Abb. 2 veranschaulicht dieses Prinzip sehr eindrücklich: In sieben Panels beschreibt Salu einen Weg, den Vorgang des Voranschreitens, und betont, dass der gestrichelten Linie mehr Relevanz zukommt als dem Kreuz, das das Ziel markiert. Hier ist ein Grundprinzip ihrer Kunst erkennbar: Nichts ist definitiv, alles ist im Werden begriffen, ist offen, durchlässig, fluide.

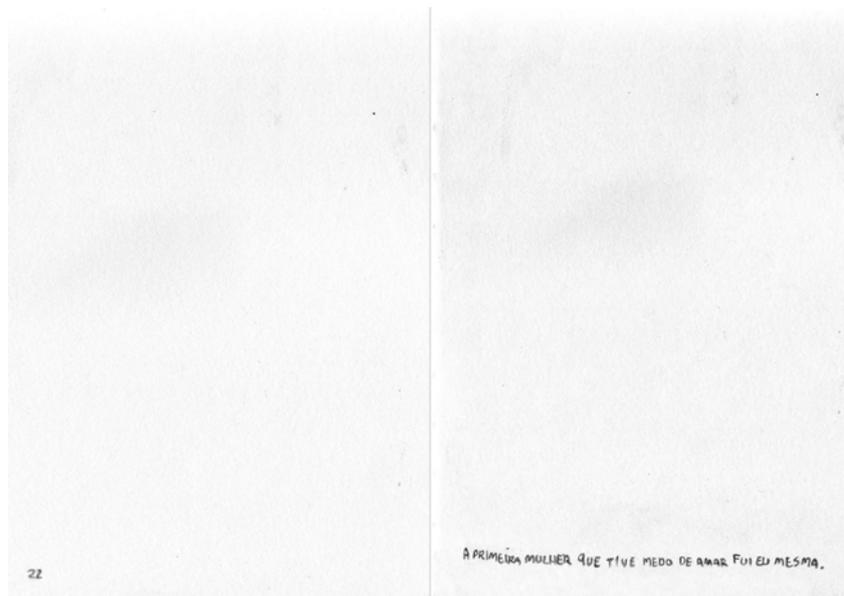


2 | Panels ohne Abbildung © Diana Salu (2021): *cartas para ninguém*, S. 16.

Des Weiteren gilt es eine dritte Situation bei der Beschreibung der Text-Bild-Verhältnisse zu berücksichtigen: Neben dem Scheitern des In-Dialog-Tretens von Text und Bild weist *cartas para ninguém* durchaus auch Momente auf, in denen

Text und Bild sehr stark korrespondieren, sich gegenseitig unterstützen und tragen. Dies sind vor allem die kurzen Reflexionen in Panelform (S. 18, 20, 28, 47, 61, 62, 66, 68, 77–78, 80, 82–83), wie auch jene *splash pages*, auf denen Bild und Text gemeinsam in Erscheinung treten (S. 49, 64–65).

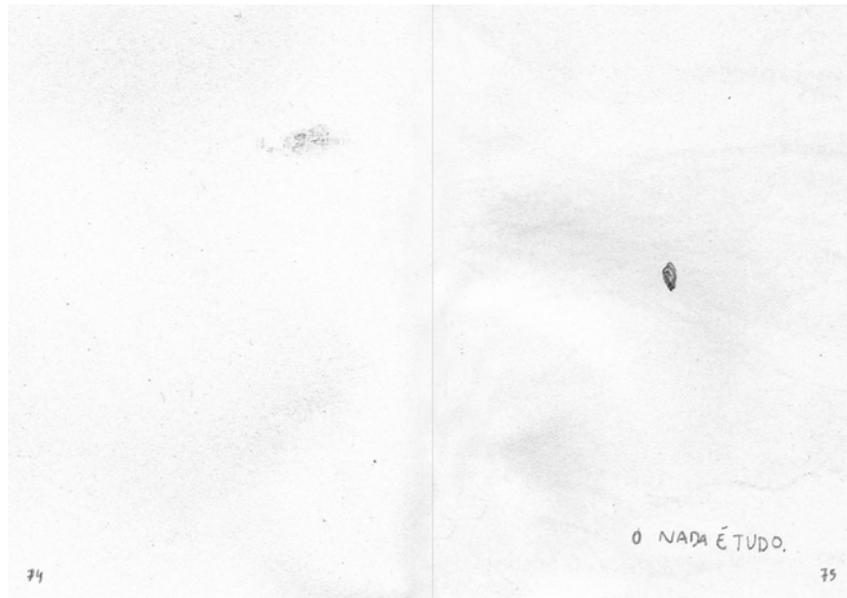
Die vierte Situation schließlich betrifft Momente, in denen sowohl das Wort, als auch die Zeichnung versagen und dem lyrischen Ich nur die Leere bleibt, die Stille, das Nichts. Häufig sind dies Momente, in denen eine schmerzhaft Wahrheit zu Tage tritt, eine Erinnerung geweckt wurde oder eine alte Wunde erneut aufreißt. Abb. 3 veranschaulicht dieses Prinzip sehr gut: Auf einer leeren Doppelseite ist in der unteren rechten Ecke zu lesen: „Die erste Frau, die ich mich fürchtete zu lieben, war ich selbst“⁹ (S. 22–23).



3 | Nahezu leere Doppelseite © Diana Salu (2021): *cartas para ninguém*, S. 22–23.

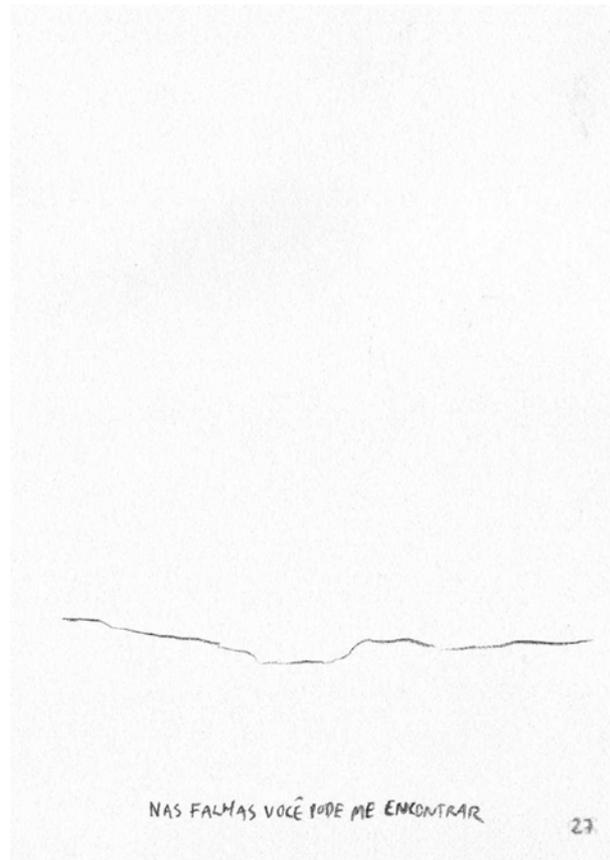
In anderen Fällen sind die Wörter, die die Autorin auf dem Papier zurücklässt, weit weniger konkret, ihr Sinn entrinnt den Leser*innen unentwegt, so beispielsweise auf S. 44–45 und S. 74–75. Auf der ersten Doppelseite ist der Satz „Nicht einmal alles ist alles“ zu lesen, gepaart mit einer Art Riss, auf der zweiten Doppelseite heißt es „Das Nichts ist alles“, darüber ist eine Art Loch gezeichnet (vgl. Abb. 4).

⁹ Diese und die folgenden Übersetzungen der Textpassagen aus *cartas para ninguém* stammen vom Verfasser des vorliegenden Artikels.



4 | Doppelseite mit Loch und Schriftzug „Das Nichts ist alles“
© Diana Salu (²2021): *cartas para ninguém*, S. 74–75.

Gerade diese schwierigen Momente sind es, in denen das figürliche Darstellen in besonderer Weise versagt. Salu Strich wird zur Kritzelei, zu einem Sich-Suchen, Sich-Sammeln, Sich-Finden. Derartige Kritzeleien wiederholen sich das gesamte Buch hindurch (S. 14, 27, 45, 75) und korrespondieren mit Momenten des Scheiterns. So heißt es auf S. 27 (Abb. 5): „Im Scheitern kannst du mir begegnen“. Dieses Scheitern wird auch künstlerisch realisiert, indem der Bleistiftstrich in diesem Moment keine geordnete Zeichnung hervorzubringen imstande ist.



5 | Bleistiftstrich, der ins Leere läuft © Diana Salu (²2021): *cartas para ninguém*, S. 27.

Christian Driesen weist in seiner Theorie der Kritzelei darauf hin, dass sich nur das Formhafte schematisieren lasse. Das Formlose hingegen fordere nicht nur das gestalthafte Sehen heraus, sondern es stehe auch quer zu Distinktionen, Ordnungen und Strukturen (Driesen 2016, 10), woran sich ein kulturelles Deutungsbedürfnis entzündet. Dieses Deutungsbedürfnis greift die Autorin auf, wenn sie auf Seite 15 neben ihre Kritzelei schreibt: „Bergkette (eine Bewegung meiner Hand)“. Hierauf wird später noch zurückzukommen sein.

Löschungen und Streichungen

Das zentrale Thema von *cartas para ninguém* sind Grenzen, Grenzüberschreitungen, Begrenzungen und damit auch Raum in seiner physischen/geographischen Ausdehnung. Wie bereits erwähnt, werden manche Details herausgestellt und auf eine einzelne *splash page* gebracht, um ihnen den Raum zu geben, den sie benötigen, um zu wirken. Ähnlich gilt dies auch für Wörter. Teilweise sind die Texte der Autorin sichtbar überarbeitet, korrigiert, abgeändert; einzelne Strophen eines Gedichts werden ausradiert, um sie an anderer Stelle inmitten einer sonst leeren Seite neu zu positionieren (vgl. Abb. 6 und 7). Einerseits wird hierin ein geradezu verschwenderischer Umgang mit Raum erkennbar, der die materiellen Begrenzungen ignoriert, andererseits verschiebt die Autorin dadurch die Aufmerksamkeit auf den Entstehungsprozess des Textes, auf seine Gemachtheit. Dies alles wirkt geradezu so, als wolle uns die Autorin ein weiteres Mal darauf

hinweisen, dass sich die Dinge stets verändern, im Fluss sind und sich einer finalen Festschreibung entziehen.¹⁰

6 SEIS DIAS EM FORTALEZA E (AINDA) NÃO VIVI O MAR
EU SÓ QUERIA ENTRAR NO MAR.
SENTIR A FORÇA DA ÁGUA, SENTIR O GOSTO DO SAL. DAR VAZÃO
AO MEU SER-ÁGUA, QUE AO LONGO DO ANO CRIA CASAS EM TERRAS
SECAS, PERMITIR QUE NADE. FLUTUAR. DEIXAR IR TUDO
AQUILO QUE ME PRENDE.
DAQUI VOLTO PRA SECA, CAMINHOS DE TERRA VERMELHA.
E VOLTAREI SEM LAVAR O QUE EM MIM PRECISA SER LAVADO?
COM O MESMO PESO QUE VIM, SEM A LEVEZA DE TER FLUTUADO?
NA DINÂMICA - CONTROLE DOS CORPOS QUE PODEM OU NÃO
PODEM HABITAR A CIDADE, A PRAIA É PONTO NEURÁLGICO,
NERVOSO. ONDE OS CORPOS EXISTEM EM EVIDÊNCIA. E HÁ CORPOS
QUE EM EVIDÊNCIA ESTÃO SUJEITOS À REAÇÕES DE ÓDIO E
VIOLENCIA.
~~MEU CORPO INTERDITO~~
~~MEU CORPO INTERDITO~~
~~NÃO-EXISTENTE~~
~~NÃO-EXISTENTE~~
~~EXISTENTE~~
~~EXISTENTE~~
~~EXISTENTE~~
~~EXISTENTE~~
MEU MEDO ME IMPEDE.
TALVEZ NÃO ACONTECERIA NADA SE EU FOSSE LÁ, SOZINHA
MESMO. SE LÁ, TANTA GENTE ME VÊ TODO DIA E NADA
ACONTECE. NA MINHA CABEÇA - MEDO ALGUÉM TENTA
ME AFOGAR. IMAGEM QUE MACULA MEU MAR INTERIOR,
O TRANSFORMA EM TERRITÓRIO DO MEDO.
JUSTO O MAR.
FIGURA MAIOR DA MINHA LIBERDADE.

38

6 | Ausradierte Strophe eines Gedichts © Diana Salu (2021): *cartas para ninguém*, S. 38.

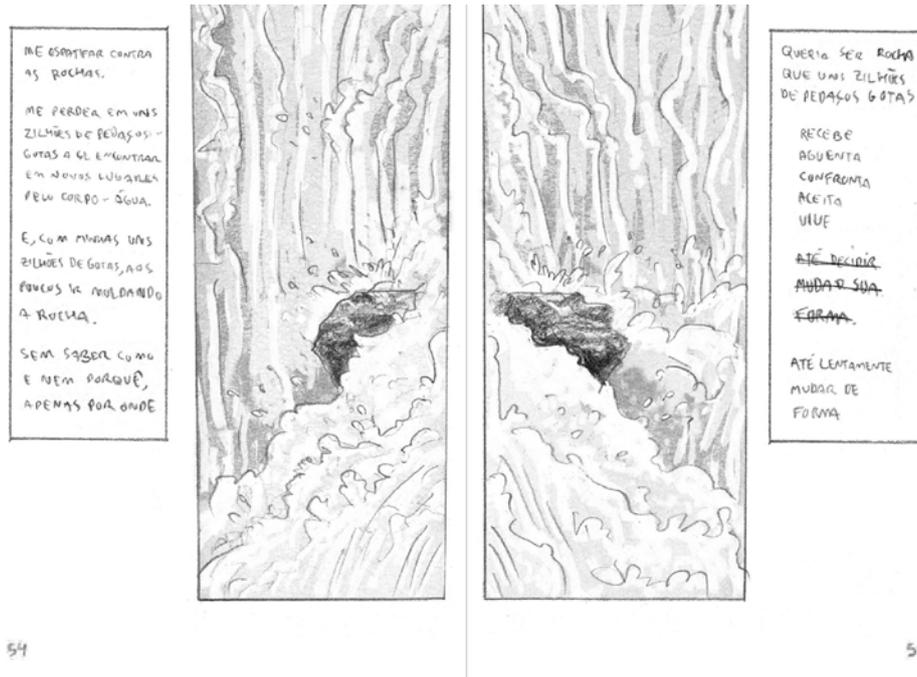
¹⁰ Auffällig ist, dass es bei den Bildern nicht zu derartigen Korrekturen kommt. Entweder sind sie gekritzelt, nicht figürlich, improvisiert, oder elaboriert, voll ausgearbeitet und scheinbar final. Ausradierungen oder dergleichen sind nicht erkennbar.

MEU CORPO INTERDITO
MEU CORPO INTERDITO
NÃO DITO AS REGRAS
NÃO - DITAS BARRERAS
BARRAS
SÃO SOLIDAS CONSTRUÇÕES
DE MEDO.

34

7 | Strophe aus Abb. 6, die an anderer Stelle neu platziert wurde
© Diana Salu (2021): *cartas para ninguém*, S. 34.

Dieser Hinweis, der der Autorin von mir in den Mund gelegt wurde, findet seine Bestätigung auf Seite 55. Dort ist es nämlich gerade der folgende Satz, der durchgestrichen wurde: „Bis er sich entscheidet, seine Form zu verändern“ (Abb. 8). Die Streichung dieses Passus löscht ihn nicht etwa aus, sondern verstärkt ihn im Gegenteil ironischerweise um ein Vielfaches, sodass die Botschaft noch deutlicher zutage tritt.



8 | Streichung des Satzes „Bis er sich entscheidet, seine Form zu verändern“
© Diana Salu (²2021): *cartas para ninguém*, S. 54–55.

Raum und Zeit bedingen sich in Salus Text gegenseitig. Indem die Autorin Details vereinzelt und gesondert auf einer sonst leeren Seite platziert, gibt sie den Leser*innen Zeit, sich intensiver mit diesen auseinanderzusetzen, sie in Ruhe zu betrachten und in einen Dialog mit ihnen zu treten. Gleiches gilt für die Streichungen: Auch hier wird durch die Fokussierung auf den Entstehungsprozess des Textes deutlich gemacht, dass gerade das Schreiben Zeit braucht. Es bedarf hinlänglicher Reflexion, um Gedanken, Gefühle oder Erlebnisse in Worte zu fassen; die Suche nach dem richtigen Wort oder der richtigen Formulierung erweist sich hierbei häufig als ein schier unlösbares Unterfangen. Durch ihre Streichungen und Radierungen weist Salu deutlich darauf hin, dass ein literarisches Werk auch dann, wenn es publiziert wurde, keinen Endpunkt markiert, das Denken nicht abgeschlossen ist. Vielmehr kommt die Entscheidung zur Publikation einem künstlichen Abbruch des Reflexions- und Aushandlungsprozesses gleich, der sich noch auf unbestimmte Zeit fortsetzen ließe.

Die Publikation eines Textes ist eine kognitive, rationale Entscheidung, allerdings gilt auch hier, dass es sich stets nur um einen Zwischenzustand handelt, der nur so lange besteht, „bis er sich entscheidet, seine Form zu verändern“ (Beispielsweise durch Adaptionen, Kommentare, Neuauflagen etc.). Dieser Satz ist also gewissermaßen als Metareflexion des eigenen Schreibens zu verstehen und verweist darauf, dass der Status Quo stets auf eine Entscheidung zurückzuführen ist, die künstlich herbeigeführt wurde. Es handelt sich folglich stets um eine Momentaufnahme, deren Lesart nicht ins Essentialistische gehen sollte, da sich die Dinge selbst in einem ständigen Wandel befinden. Diese konstante Bewegung, dieses ständige Fließen, wird auch graphisch markiert: Das Motiv des Wassers

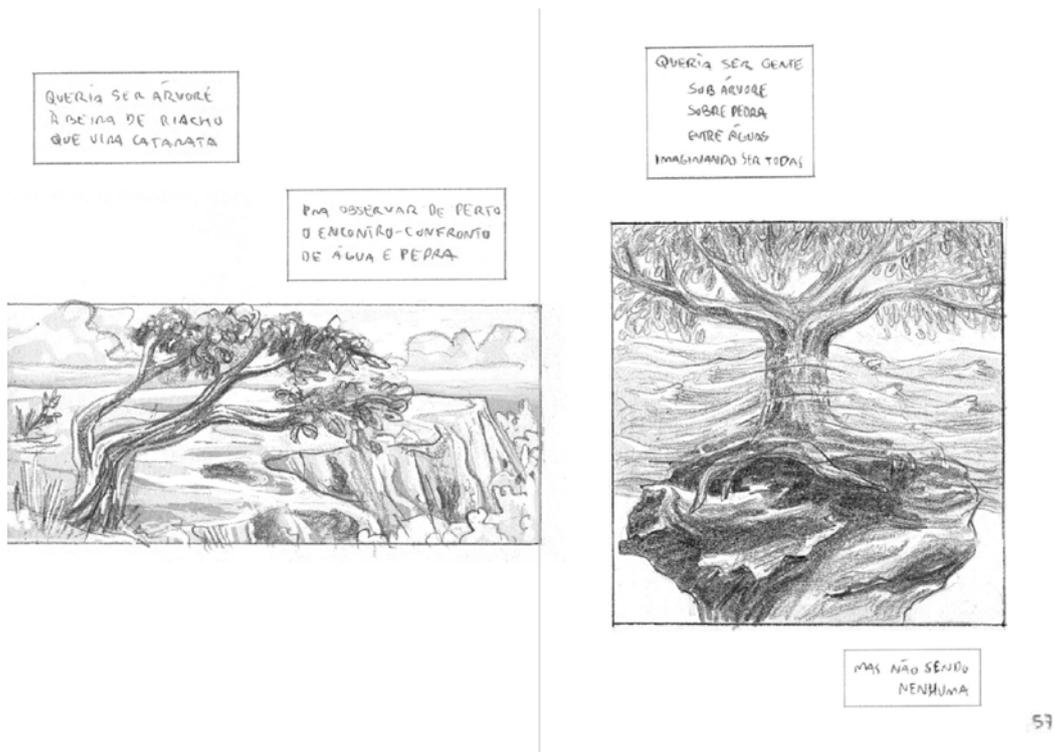
wiederholt sich den ganzen Text hindurch und wurde auch für das Cover aufgegriffen (vgl. Abb. 1, Abb. 8 und Abb. 12).

Rahmen und materielle Abhängigkeiten

Trotz der Fluidität und des Bedürfnisses, den Dingen Raum (und Zeit) zu geben, ist sich Diana Salu der materiellen Abhängigkeiten ihres Tuns überaus bewusst. Die Grenzen, die sie thematisiert, sind neben den von ihr gezeichneten Mauern (S. 19, 21 und 39), Drehkreuzen (S. 37) und Verbotsschildern (S. 35) auch Grenzen künstlerischer Kreativität und Ausdrucksfähigkeit. Tatsächlich sind die leeren Seiten nämlich nicht leer. Durch eine Bleistiftschraffur legt sie die Struktur des Papiers offen, auf dem sie arbeitet und damit die materiellen Abhängigkeiten ihres Tuns. Dies ist durchaus als Kommentar auf geschlechtliche Identität zu lesen. Der Körper ist hier ebenso als ein Material zu verstehen, mit dem zwar gearbeitet werden kann, das man allerdings niemals gänzlich wird überwinden können.

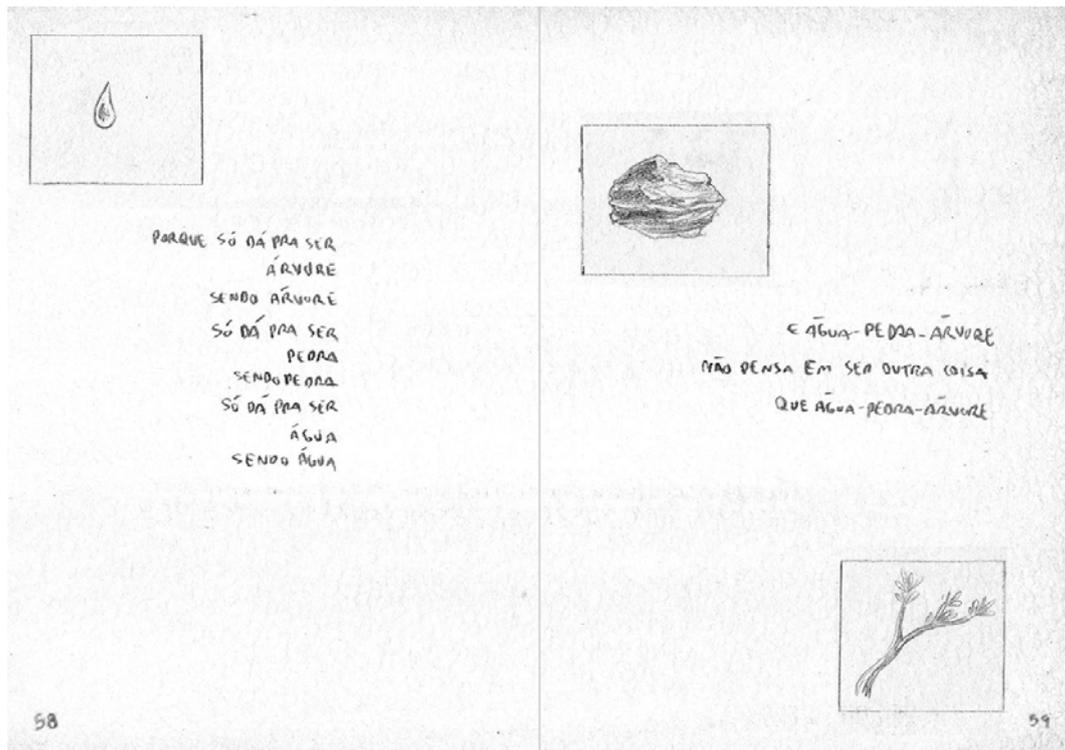
Der Wunsch, physische Grenzen zu überwinden oder neu zu bestimmen, wird in Diana Salus Umgang mit *frames*, mit der Rahmung ihrer Zeichnungen, deutlich. Hierbei nutzt sie verschiedene Strategien, um mit vermeintlich vorgegebenen Rahmungen zu brechen. Dies erfolgt zunächst, fast schon klassisch, innerhalb der Panelstruktur der comicartigen Seiten. Nicht selten überschreitet ein Bild die Panelgrenzen und erstreckt sich auch auf das darauffolgende Panel (so bspw. auf S. 20, 40, 68, 78 und 82). Etwas radikaler, wenn auch im Bereich des Comics nicht gänzlich neu, sind Panels, die an einer oder zwei Seiten offen sind und nicht durch einen Frame, sondern durch die physischen Grenzen des Blattes begrenzt sind (s. Abb. 8). Dies vermittelt den Eindruck, das Papier sei zu klein für die Ausdrucksstärke oder das Format ungeeignet für das Darstellungsbedürfnis. Das Bild fließt gewissermaßen über die Seitenränder hinaus, erzählt eine Geschichte, die weiter reicht als der Ausschnitt, den die Leser*innen zu sehen bekommen, es fügt sich nicht ein (vgl. auch S. 13 und 52–53).

Doch auch das Gegenteil kann der Fall sein. Immer wieder begegnet man in Salus Text Seiten, auf denen die Seite zu groß zu sein scheint für das, was darauf abgebildet ist. In diesem Fall zieht die Künstlerin einen klaren Rahmen um das Gezeichnete und macht auf diese Weise deutlich, dass das Dargestellte in festen Grenzen verharren muss, eingehegt ist. Ganz konsequent ist sie dabei allerdings nicht: Die kurze Reflexion, die sie auf Seite 10 auf diese Art und Weise zum Ausdruck bringt, betrifft den bisherigen Umgang mit sich selbst und ihrem früheren Ich. Dort heißt es: „Ich habe Schwierigkeiten, mit den Personen umzugehen, die ich war (und denen, die ich nicht war). Meine Lösung war es, zu vergessen.“ Dass der letzte Satz in die Vergangenheit gesetzt wurde, macht deutlich, dass sie sich hier einen veränderten Umgang wünscht. Die strenge Rahmung dieses Bekenntnisses unterstreicht diesen Eindruck, wird allerdings dadurch gebrochen, dass auch dieses Panel an zwei Seiten offen ist und nur durch das Papier begrenzt wird. Darunter und links davon liegen also noch weitere Bereiche, die jedoch unentdeckt, unkommentiert bleiben.



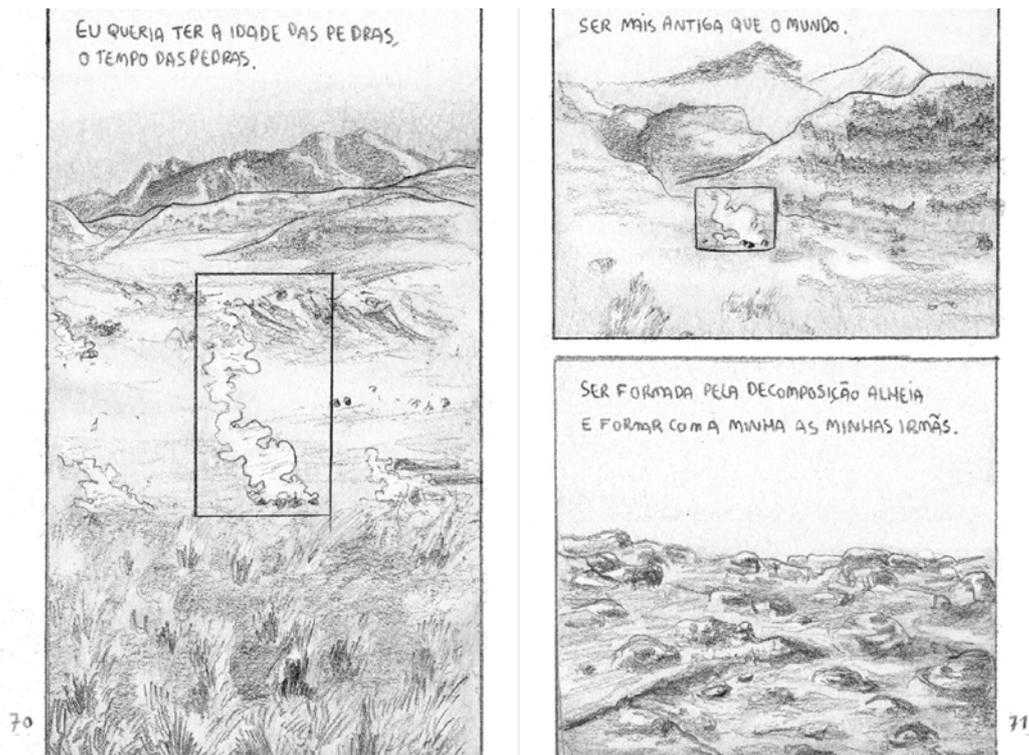
9 | Passepartout-Effekt © Diana Salu (²2021): *cartas para ninguém*, S. 56–57.

An drei weiteren Stellen zieht Salu Rahmen um das von ihr Geschriebene oder Gezeichnete, der Effekt ist hierbei aber ein anderer. Wie in Abb. 9 deutlich wird, entsteht durch die Rahmung der Bilder und der Schrift ein Passepartout-Effekt, der die Aufmerksamkeit lenkt. Betrachtet man die weißen Flächen als ein Passepartout, so wird deutlich, dass immer dann, wenn etwas besonders betont oder herausgestellt werden soll, andere Informationen ausgeblendet werden. Wir wissen nicht, was unter dem Passepartout liegt, welche Texte und Bilder dort verborgen sind. In Abb. 9 bleibt der Passepartout-Rahmen weiß, in Abb. 10 hingegen ist er beschrieben und nur die Bilder offenbaren ausschnitthaft einen Blick auf das Darunterliegende. Durch diese Strategie lenkt Salu die Aufmerksamkeit ihrer Leser*innen ein weiteres Mal um. So suggeriert der mit Wörtern beschriebene Rahmen gewissermaßen, dass die interessantesten, die tatsächlich relevanten Informationen möglicherweise nicht innerhalb des Rahmens zu suchen sind, sondern auf dem Rahmen selbst. Diese Strategie nutzt sie auch an einer weiteren Stelle im Text (S. 46), sodass davon auszugehen ist, dass es sich nicht um einen Zufall oder um künstlerische Exzentriz handelt, sondern um eine gezielte Strategie zur Aufmerksamkeitssteuerung.



10 | Beschriebener Passepartout-Rahmen © Diana Salu (²2021): *cartas para ninguém*, S. 58–59.

Die Feststellung, dass es der Passepartout-Rahmen selbst ist, in dem sich die eigentlichen Informationen befinden, lässt sich auch anhand einer weiteren visuellen Strategie stützen. Abb. 11 zeigt eine Doppelseite aus *cartas para ninguém*, auf der Salu zweimal einen Rahmen in ein Panel setzt, wodurch das jeweilige Bild selbst zum Rahmen wird. In beiden Fällen ist das Lagerfeuer fokussiert, rings um das Panel geht die Zeichnung jedoch weiter und wird zudem durch Schrift ergänzt. Es entsteht ein komplexes Spiel zwischen Innen und Außen. Ist die Landschaftszeichnung das Außen und das Lagerfeuer das Innen oder muss der Frame des großen Panels als Außen bezeichnet werden? Ist in diesem Fall das Landschaftsbild das Innen (und das Lagerfeuer eine weitere Ebene) oder bleibt es dabei, dass nur das Lagerfeuer das Innen darstellt? Dieser letzte Fall würde bedeuten, dass das Landschaftsbild und die Schrift der Rahmen sind – ein breiter, gefüllter Frame, der die Zeichnung umfasst.



11 | Liminale Übergangszonen zwischen bildinternen Frames
© Diana Salu (²2021): *cartas para ninguém*, S. 70–71.

Auch in diesem Fall wird der Rahmen also mit Inhalt gefüllt und von einer strengen Grenze zwischen Innen und Außen zu einem Schwellenbereich, einer liminalen Übergangszone, in der sich zahlreiche Sinnfindungs- und Aushandlungsprozesse abspielen. Mit diesen elaborierten visuellen Strategien weist Salu in ihrem Text wiederholt darauf hin, dass wir stets nur das sehen, was wir sehen wollen, dass ein Rahmen, im Sinne Goffmans (1980), zwar unsere Aufmerksamkeit lenken und uns Sicherheit und Halt geben kann, dies jedoch immer mit der Ausblendung anderer Bereiche, anderer Bilder, anderer Realitäten einhergeht. Als Alternative dazu lenkt Salu den Blick auf den Rahmen selbst, auf den uns umgebenden Raum und die vielfältigen Grenzziehungen und materiellen Gegebenheiten, die ihn strukturieren, seien sie natürlich gegeben oder künstlich hergestellt. Ihre Kunst ist eine Kunst der Transgression in dem Sinne, dass sie Grenzen in Frage stellt und die vielfältigen Zonen des Dazwischen mit Leben füllt, wohlwissend um die Wirkmacht bestimmter physischer Realitäten. Im Befüllen dieser Zwischenräume, in ihrer Ausgestaltung, liegt allerdings stets auch die Gefahr der Inbesitznahme und der Vereindeutigung in der Rezeption, wie im folgenden Kapitel abschließend dargestellt werden soll.

Rezeption als Kolonisieren der Zwischenräume

Im Schreiben bringt sich das schreibende Subjekt selbst zur Welt, so Barbara Johnson. Damit sei literarische Schöpfung unmittelbar an den (symbolischen) Tod eines Elternteils geknüpft (Johnson 2020, 355). Folgt man dieser Idee von Autor*innenschaft, die Johnson vor allem mit Blick auf weibliche Autobiographie entwickelt, so stellt das Schreiben einen Bruch mit Abstammungslinien, einen

Bruch mit *kinship* dar. Und tatsächlich wendet sich Diana Salus Text zunächst an niemanden, er wurde nicht dafür geschrieben, um gelesen zu werden. Ihre *cartas para ninguém* [„Briefe an niemanden“] stellen keinen zwischenmenschlichen Dialog dar, initiieren ihn nicht und bilden ihn auch nicht ab. Es ist der Bruch mit der menschlichen Gattung als solche, der Bruch mit einer Abstammungslinie, in der die Menschen als soziale Wesen betrachtet werden und entsprechende soziale Regelsysteme zu befolgen haben. Ihre Briefe wenden sich an keine Zuhörer*innen – nicht der kommunikative Akt steht hier im Vordergrund, sondern der graphische, der reine Akt des Schreibens. Schreiben als eine neue Geburt also, ein sich selbst zur Welt bringen als Schriftstellerin und als trans* Person.

Dieser Bruch mit sozialen Regelsystemen ist auch ein Bruch mit gesellschaftlichen Rahmungen, mit Erwartungshaltungen. Nur durch diesen Bruch kann sich die Autorin Zeit nehmen – die Zeit, die sie braucht, um sich den Zwischenräumen zuzuwenden, der Stille und der Leere. In Abb. 12 heißt es: „Ich wollte dir einen Brief schreiben. // Ich begann viele Male, // bis ich begriff, dass es nicht für dich war, was ich schrieb, // es war für mich. // Also schwieg ich // und die Zeit verging.“



12 | Schweigen und Zeit © Diana Salu (2021): *cartas para ninguém*, S. 1.

Der Bruch mit den Rahmungen ermöglicht einen Blick auf den Rahmen selbst und die an seinen Rändern liegenden Potentiale. Über die gewählten visuellen und formalen Strategien gelingt Diana Salu eine intensive inhaltliche Verhandlung von Zwischenzonen, Grenzbereichen und Imperfektionen. Gerade diese Imperfektionen sind die Orte, die ihr ein Gefühl von Geborgenheit geben, wo sie ‚real‘ zu werden scheint, wo Begegnungen stattfinden: „Hoje a minha escrita é torta / bagunçada / confusa // Mas é minha“ [„Heute ist meine Schrift krumm / durcheinander / verwirrt // Aber es ist meine“] (S. 11) und „nas falhas você pode me encontrar“ [„im Scheitern kannst du mir begegnen“] (S. 27). Begegnung kann jedoch nur dann stattfinden, wenn mehr Menschen involviert sind, als die Autorin selbst. Und tatsächlich wird die Abwesenheit eines Empfängers im Moment der Lektüre zur Fiktion. Indem der Text publiziert wurde, trifft er auf ein Publikum, das

sich ihn individuell zu eigen macht. Für die Grenz-, Leer- und Zwischenräume bedeutet das: Der in ihnen vorhandene Bedeutungsüberschuss wird im Moment der Rezeption eingehegt, ihm wird ein Rahmen gegeben, wodurch der Text lesbar, interpretierbar wird. Aleida Assmann nennt dieses Vorgehen das „Kolonisieren der Leerstellen“ eines Textes (vgl. Assmann 2015, 296–299). Dies gilt für die inhaltliche Ebene eines Textes ebenso wie für seine formale. Im Moment der Lektüre wird der Text einem Genre zugerechnet und verliert dadurch seine Polyvalenz. Es scheint kein Zufall zu sein, dass dieser Drang nach Univozität im Moment der Lektüre Genre und Gender gleichermaßen betrifft. Salus Text ist als ein Anschreiben gegen diese Einhegung zu sehen, als eine Bündelung von Transgressionen, die die Leser*innen kontinuierlich auf die leeren, weißen, freien Flächen zurückwirft und diese als Möglichkeitsräume¹¹ inszeniert, sich mit den eigenen Unsicherheiten/Ungewissheiten auseinanderzusetzen.

Schluss

Der Zusammenhang zwischen Textkörper und physischem Körper wird in Diana Salus Werk besonders virulent: Die Autorin verarbeitet ihre Transgeschlechtlichkeit mittels eines Textes, der quer durch verschiedene Gattungen geht, vom Gedichtband, über die Autobiographie und den Comic bis hin zum Skizzenheft. Transgender trifft hier gewissermaßen auf Transgenre,¹² es ist ein performatives, dauerhaftes Anschreiben gegen externe Taxonomien, gegen externe Klassifikationen, körperlich wie auch textuell. Doch das Schreiben als Bruch mit Abstammungslinien ist auch ein Sich-Einschreiben in andere – literarische – Traditionen, die ebenso wirkmächtig sind wie die geschlechtlichen, von denen sich die Autorin freizumachen versucht. Ob die Möglichkeit besteht, auch diesen zu entgehen und mittels eines weiteren, formalen Bruchs, Texte hervorzubringen, die ganz und gar quer stehen zu jeglichem *genus* (im Sinne der lateinischen Wurzel), bleibt fraglich.

In *Queer Forms* (2022) versucht Ramzi Fawaz, das queere Potential kultureller Formen herauszuarbeiten, wobei er sich klar gegen die moderne Idee einer völligen Fluidität positioniert. Der Autor sieht durchaus ein großes Potential darin, dass viele unterschiedliche Ausprägungen von Geschlechtsidentität koexistieren, betont aber die dringende Notwendigkeit von Begegnung und Freund*innenschaft. Ein gänzlich Überwinden von Form, eine totale Formlosigkeit, hält er nicht nur für eine Illusion, sie würde dem Sich-Begegnen auch im Wege stehen, es verunmöglichen. Dies gelte sowohl für künstlerische Formen (die er metaphorisch als Freund*innen, als Gesprächspartner*innen beschreibt), wie auch für identitäre Formen des Selbst. So ist es kaum verwunderlich, dass sein Buch nicht mit einer Absage an Form endet, sondern mit der Aufforderung, Form zu ergreifen, sie zu wechseln, wann immer dies nötig ist und anderen Raum zu lassen, dasselbe zu tun:

¹¹ Zu Zwischenräumen als Möglichkeitsräumen vgl. Scholz 2021, insbes. S. 221–225.

¹² Braidotti nennt das transversale Kreuzen literarischer Formen „intensive genre“ (Braidotti 2020, 428).

keep taking shape, learn to shapeshift with style, clear space for others to do the same, and never stop. Queer forms cannot save us, heal us, or permanently dismantle oppressive regimes, but they can provide equipment for living, and without them we cannot imagine “something else to be.” (Fawaz 2022, 366)

Auch Diana Salus Text macht trotz seiner impliziten Einladung, sich auf das Dazwischen einzulassen, es schwingen zu lassen und ein kreativ-affektives Potential aus ihm zu beziehen, deutlich, dass die Idee einer völligen Fluidität und Grenzenlosigkeit stets und ständig an ihre physisch-materiellen Grenzen stößt. Dabei kann es sich um das Blatt Papier handeln, den Stift, den (ordnenden) Blick des Gegenübers oder den (ordnenden) Blick der Leser*innen. Sobald ein (Text-) Körper an die Öffentlichkeit tritt, findet eine Disziplinierung statt, ein Verengen, über das Prägnanz hergestellt wird. Künste des Dazwischen sind insofern stets auch Künste der Transgression, da sie unentwegt gegen diesen Klassifikationsdruck anschreiben, unentwegt Leerstellen offenhalten und den Blick auf das Dazwischen lenken, als einen, wenn nicht gar den zentralen Ort, wo „sich elementare Prozesse der Wissensproduktion ansiedeln“ (Dotzler/Schmidgen 2008, 7), wo Möglichkeitsräume eröffnet werden, die die Leser*innen in ihrem Potential als nomadisches Subjekt ansprechen. Rosi Braidotti definiert Nomadisches Werden als einen „Prozess der Affirmation der unwiderruflich positiven Struktur der Differenz, befreit von jenem binären System, das es traditionell der Selbigkeit gegenübergestellt hat“ (Braidotti 2020, 429). Es ist gerade dieses Werden, dem die Chance auf einen Umsturz internalisierter Gewohnheiten innewohnt, eine Brechung mit einer „Wiederholung [der] verhärteten Simulakra des Ichs“ (ebd., 433). Das Potential des Werdens liegt darin, dass es mit einem „Leerwerden des Ichs“ einhergeht, wodurch „Begegnungen mit dem Außen“ möglich werden, bei denen Macht und Ego außen vor bleiben (ebd., 430). Diese Möglichkeit zur Begegnung ist das eigentliche Potential der ‚Künste des Dazwischen‘.

Literaturverzeichnis

- ASSMANN, Aleida. 2015. *Im Dickicht der Zeichen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- BRAIDOTTI, Rosi. 2020. „intensive genre‘ und das Ende von Gender.“ In *Gattungstheorie*, ed. Keckeis, Paul & Werner Michler, 428–453, Berlin: Suhrkamp.
- BRAIDT, Andrea B. 2008. *Film-Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung*. Marburg: Schüren.
- BREUER, Johannes. 2016. *Genre und Gender. Zur Komplexität der Verknüpfung zweier Kategorien im Musicalsdiskurs*. Bielefeld: Transcript.
- DOTZLER, Bernhard J. & Henning Schmidgen. 2008. „Einleitung. Zu einer Epistemologie der Zwischenräume.“ In *Parasiten und Sirenen. Zwischenräume als Orte der materiellen Wissensproduktion*, ed. Dotzler, Bernhard J. & Henning Schmidgen, 7–18, Bielefeld: Transcript.
- DRIESEN, Christian. 2016. *Theorie der Kritzelei*. Wien/Berlin: Turia+Kant.
- ECKHOFF-HEINDL, Nina/Sina, Véronique. 2020. *Spaces Between. Gender, Diversity, and Identity in Comics*. Wiesbaden: Springer VS.
- FAWAZ, Ramzi. 2022. *Queer Forms*. New York: New York University Press.
- GOFFMAN, Erving. 1980. *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- GRADINARI, Irina. 2020. „Genre und Gender.“ In *Handbuch Filmgenre. Geschichte, Ästhetik, Theorie*, ed. Stiglegger, Marcus, 171–198,

- Wiesbaden: Springer.
- GROUP PHI. 2013. „Doing Genre.” In *New Formalisms and Literary Theory*, ed. Theile, Verena & Linda Tredennick, 1–26, London: Palgrave Macmillan.
- GUNDERMANN, Christina. 2021. *Zwischenräume. Geschlecht und Diversität in Comics*. Berlin: Ch. A. Bachmann.
- JOHNSON, Barbara. 2020. „Mein Monster – Mein Selbst.” In *Gattungstheorie*, ed. Keckeis, Paul & Werner Michler, 344–359, Berlin: Suhrkamp.
- LIEBRAND, Claudia & Ines Steiner. 2004. *Hollywood hybrid – Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film*. Marburg: Schüren.
- PETRY, Clara-Franziska. 2020. *Crossover als Inszenierungsstrategie. Doing Pop, Doing Classical Music, Doing Mixed Genres*. Bielefeld: Transcript.
- SALU, Diana. ¹2019/²2021. *cartas para ninguém*. Brasília: Padê editorial.
- SCHOLZ, Janek. 2021. *Kartomantie in der brasilianischen Literatur. Fiktionale Möglichkeitsräume und narrative Hegemonie*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- SINA, Véronique. 2016. *Comic – Film – Gender. Zur (Re-)Medialisierung von Geschlecht im Comicfilm*. Bielefeld: Transcript.
- TODOROV, Tzvetan. 1976. „The Origins of Genres.” In *New Literary History* 8 (1), 159–170.
- WEST, Candace & Don H. Zimmerman. 1987. „Doing Gender.” In *Gender and Society* 1 (2), 125–151.

Zusammenfassung

Diana Salus Text *cartas para ninguém* (2019) verbindet Lyrik, Comic, Autobiografie und Skizzenbuch. Das transversale Kreuzen gesellschaftlicher Rahmungen steht in besonderer Weise mit der Identität der Autorin als lesbischer trans* Frau in Verbindung. Die vorliegende Untersuchung analysiert das Zusammenspiel zwischen Genre und Gender in Salus Text und stellt die These auf, dass dieser als ein Text im Werden zu verstehen ist, als ein unentwegtes Anschreiben gegen Zuschreibungsprozesse. Gerade die gezielte Verschiebung der Aufmerksamkeit auf die freien Flächen, die leeren Stellen und die Stille machen Salus Werk zu einem Werk des Dazwischen, das die Leser*innen dazu auffordert, sich einerseits mit den eigenen Sehgewohnheiten auseinanderzusetzen und andererseits in Beziehung zu treten und darüber handlungswirksam zu werden.

Abstract

Diana Salu's text *cartas para ninguém* (2019) combines poetry, comic, autobiography and sketchbook. The transversal crossing of social framings is particularly related to the author's identity as a lesbian trans* woman. The present study analyses the interplay between genre and gender in Salu's text and argues that it should be understood as a work in progress, as an ongoing effort to write against external attributions. It is precisely the deliberate shifting of attention to the open spaces, the empty spots and the silent moments that make Salu's work a work of the in-between, which invites readers not only to confront their own viewing habits, but also to relate with others and, through this, to assume agency.