

Sabine Koloch

Der Carte de Tendre eine Erzählung einschreiben. Dialog mit der Medienkünstlerin Susanne Weirich über die Dia-Installation 'Elle ne perd pas le nord'

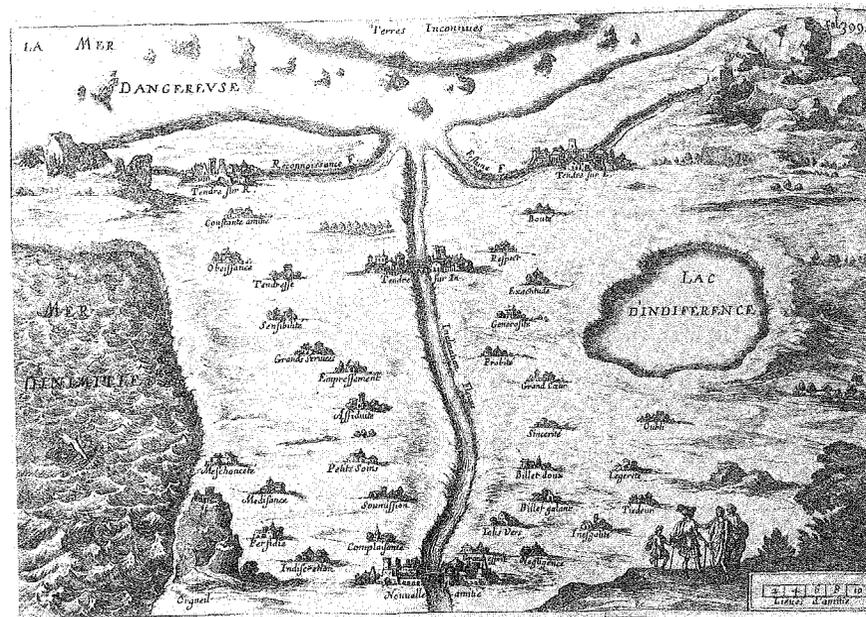
Die Carte de Tendre (Karte des zarten Umgangs)¹ (Abb. 1) ist nicht nur die bekannteste Buchseite aus dem umfänglichen Œuvre der Schriftstellerin Madeleine de Scudéry, sie ist auch die populärste aller imaginären Topographien des Barock. Als elaborierte umgangs- und beziehungssethische Positionsbestimmung unterscheidet die „CARTE DU PAYS DE TENDRE“ (Karte des Landes der Zärtlichkeit) mehrere Möglichkeiten, affektive Anziehung auf eine dauerhafte Grundlage zu stellen: „Comme on peut avoir de la tendresse par trois causes, ainsi on va de NOUVELLE AMITIÉ au bas de la carte, à TENDRE par la route de Grande Estime, ou par celle de Reconnoissance ou encore par celle d'Inclination.“ (Wie man die Zärtlichkeit aus drei Ursachen empfinden kann, so geht man von Neuer Freundschaft, unten auf der Karte, nach Tendre über den Weg der Wertschätzung, den der Dankbarkeit oder auch den der Zuneigung.)² Irrwege, die gleichermaßen aufgezeigt und voneinander abgehoben werden, münden in dem östlich gelegenen See der Gleichgültigkeit, dem westlich gelegenen Meer der Feindschaft oder in Das gefährliche Meer im Norden, welches an die Unbekannten Gefilde, den Sitz der Leidenschaft, angrenzt.

Den Zeitgenossinnen und Zeitgenossen des 17. Jahrhunderts bot diese Landkarte Ernst und Spiel, sie reizte zur Auseinandersetzung, wurde vielfach nachgeahmt, parodiert und in landeseigene Sprachen übertragen. Seit dem 19. Jahrhundert arbeitete sich eine Forschergeneration nach der anderen an der Karte ab,³ doch niemals hat das Kartenkunstwerk eine solch große Breitenwirkung erlangt wie durch den Film 'Les Amants' (1958) von Louis Malle.⁴ Wer den Film kennt, wird sich erinnern, dass die unverwechselbare Landkarte im Vorspann des Films eingeblendet und mit ergreifender Streichmusik von Johannes Brahms untermalt wird. Nach einer kurzen Totale engt sich der Fokus der Kamera auf die im Norden gelegene Region rund um die Stadt Tendre sur Inclination (Zärtlichkeit a. d. [an der] Zuneigung) ein. Diese Einstellung wird minutenlang gehalten, so dass sich der Betrachter ausgiebig in das Sujet vertiefen kann, welches ihn zur Filmhandlung hingeleitet.

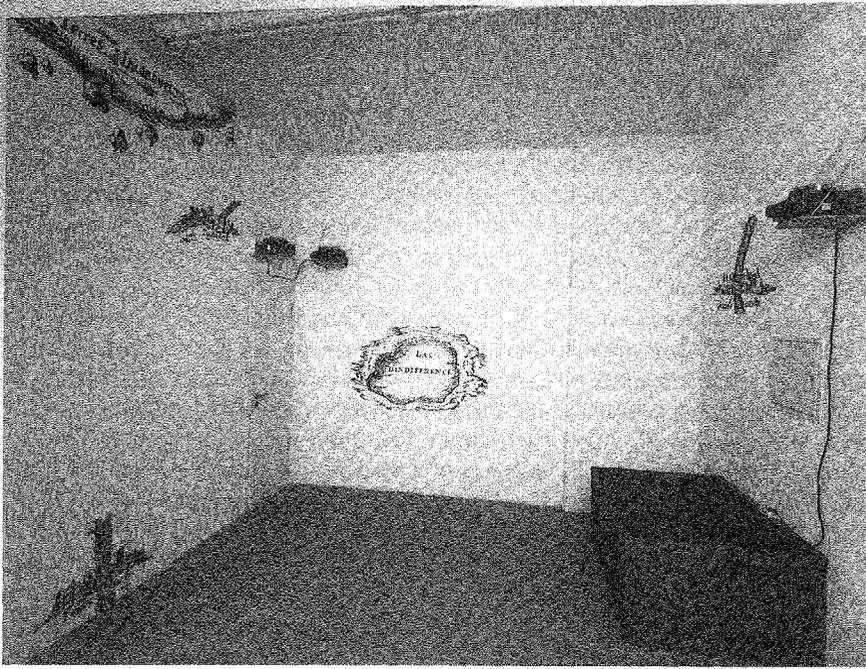
In den achtziger und neunziger Jahren wird die Carte de Tendre zum Ausgangspunkt für künstlerische Projekte, die auffälligerweise von weiblichen Kunstschaaffenden – die eine aus Frankreich, die andere aus Deutschland stammend – realisiert werden. Es handelt sich um die Künstlerinnen Annette Messager⁵ (Jg. 1943) und Susanne Weirich (Jg. 1962). Die im nordrhein-westfälischen Unna geborene, heute in Berlin lebende und arbeitende Susanne Weirich möchte ich mit ihrer Dia-Installation 'Elle ne perd pas le nord' vorstellen. Über ihren künstlerischen Standort äußerte Susanne Weirich mir gegenüber: „Auch bei KünstlerInnen wird häufig versucht, Genre-Zuordnungen vorzunehmen. Ich würde mich als konzeptuelle Künstlerin begreifen, aber nicht ganz im klassischen Sinne der sechziger Jahre. Es geht mir nicht vorrangig um die reine Idee, sondern

schon um das Zusammenspiel von Idee, Materialästhetik und Raumerfahrung. Meine Arbeiten sind jedoch wie die vieler meiner KollegInnen nicht an ein bestimmtes Material oder Medium gebunden. Um mich der Einordnung zu entziehen und den BetrachterInnen gleichzeitig einen „roten Faden“ aufzuzeigen, habe ich deshalb vor Jahren den Begriff „Dreidimensionale Erzählungen“ für meine Installationen und Environments gefunden.“⁶

Um mehr über die künstlerischen Absichten von Susanne Weirich zu erfahren, habe ich in den Sommermonaten des Jahres 2001 einen schriftlichen Dialog mit der Künstlerin geführt, der im Anschluss an den Einleitungsteil wiedergegeben wird.⁷ Für Susanne Weirich ist die Carte de Tendre eine Trouvaille, die die Künstlerin als Grundlage für eine nicht-lineare Erzählung aufgreift. Welcher Art diese Erzählungen sind, welche Rolle das Publikum spielt, davon soll dieser Beitrag handeln. Ein etwas anders gelagertes Interesse hat mich ursprünglich mit Susanne Weirich zusammengebracht. Madeleine de Scudéry starb 1701 hochbetagt im Alter von 94 Jahren. 300 Jahre nach ihrem Tod fragte ich mich: Lebt de Scudéry noch? Wird sie rezipiert? Und wenn ja, wie wird sie rezipiert? Nur wenige wissen heute, dass Madeleine de Scudéry bis zur Aufklärung nicht allein in Frankreich, sondern auch im Alten Reich die einflussreichste und meistgelesene Autorin ihrer Generation und eine hochgeachtete Persönlichkeit gewesen ist.⁸ Besonders sei in diesem Zusammenhang auf das Phänomen der frühen Rezeption durch deutschsprachige Schriftstellerinnen wie Hortensia von Salis (1659–1715) und die Gra-



1 Die Carte de Tendre aus Madeleine de Scudéry's Roman 'Clélie', Bd. 1, Paris 1654, S. 399.



2 Susanne Weirich: 'Elle ne perd pas le nord', Installationsansicht, Galerie Rainer Borge-meister, Berlin, Juni 1998, Foto: Jens Ziehe

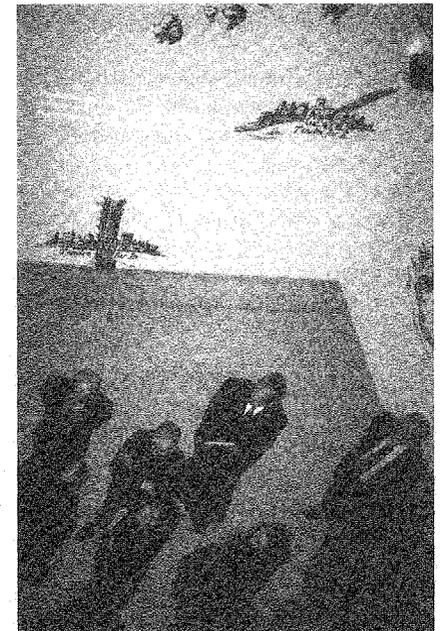
phikerin Barbara Helena Kopsch (1656? – nach 1705) hingewiesen.⁹ Dies alles ließ mich danach fragen, was Deutschland heute über de Scudéry und ihr Werk zu sagen hat. *Eine* Antwort ist die künstlerische, die hiermit in den wissenschaftlichen Diskurs eingeführt werden soll.

Susanne Weirich studierte an der Kunstakademie Münster, wo sie ihre Ausbildung 1990 als Meisterschülerin von Timm Ulrichs abschloss. Werke der Künstlerin sind in zahlreichen nationalen und internationalen Einzel- und Gruppenausstellungen zu sehen gewesen, darunter in der Berliner Ausstellung 'Das XX. Jahrhundert – ein Jahrhundert Kunst in Deutschland'.¹⁰ Nach Lehraufträgen an der Technischen Universität Berlin und dem Art Center College of Design in Pasadena, Kalifornien, hat Susanne Weirich seit 2000 eine Professur an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg inne. Die Künstlerin ist unter anderem mit dem im Jahr 2000 erstmals vergebenen Stipendium des Edith-Ruß-Hauses für Medienkunst in Oldenburg ausgezeichnet worden.¹¹

Die Dia-Installation 'Elle ne perd pas le nord' von Susanne Weirich war zwischen 1998 und 2000 an vier verschiedenen Orten Westeuropas zu sehen: 1998 in der Galerie Rainer Borgemeister in Berlin,¹² 1999 in der Hawerkamp Halle Münster und im Kunsthaus Zürich, im Jahr 2000 schließlich in der Plaza de España Hall Madrid (weitere Ausstellungen sind geplant). Die Dokumentationsfotos

(Abb. 2 und 3) zeigen einen weißen Raum, auf dessen Wände mit schwarzer Acrylfarbe stark vergrößerte Motive der Carte de Tendre aufgetragen wurden: Nouvelle Amitié (Neue Freundschaft), Lac d'Indifference (See der Gleichgültigkeit), Orgueil (Hochmut), Terres inconnues (Unbekannte Gefilde) sowie die drei Städte der Zärtlichkeit an den Flüssen Reconnaissance (Dankbarkeit), Estime (Wertschätzung) und Inclination (Zuneigung). Aufgrund der nachgeahmten alten graphischen Technik werden auch ohne Vorkenntnisse historische Reminiszenzen wachgerufen. Vier Diaprojektoren mit je 81 Dias werfen in Lichtschrift Texte auf die Kartenmotive bzw. die unbemalten Flächen der gegenüberliegenden Wände. Die Dias wechseln im Abstand von 12-30 Sekunden, so bleibt genügend Zeit, die Texte zu lesen und auf sich wirken zu lassen. Ein roter Lichtpunkt markiert den Standort, von dem aus „gesprochen“ wird: „vous êtes ici“.¹³

Jeder Ausstellung ist ein Hinweisschild in DIN A4-Größe mit einer Zeichnung der Carte de Tendre und einer Kurzerläuterung beigegeben. Ohne die Zeichnung, die Erinnerungshilfe und Wegweiser in einem ist, käme der Landkartencharakter und damit auch die Orientierungsfunktion der Wandmalerei nicht oder nur andeutungsweise zum Ausdruck. Was freilich gegenstandslos wird, ist der Tableau-Effekt der barocken Komposition, bewerkstelligt durch die fragmentarische Wiedergabe und inselhafte Platzierung der Kartenausschnitte. Gleichwohl sind die Ausschnitte nicht willkürlich angeordnet, sondern folgen exakt dem räumlichen Ordnungsschema der Carte de Tendre.



3 Susanne Weirich: 'Elle ne perd pas le nord', Plaza de España Hall, Madrid 2000. In der Carte de Tendre hält der Ausstellungskurator Pablo Llorca vor einer Besuchergruppe die Eröffnungsrede zu der Gruppenausstellung 'Cruce de Caminos'.

Die in invertierter Schrift auf die Wände projizierten englischen und deutschen Zitate überantworten die Installation der Sphäre der Internationalität, der übrigens auch Madeleine de Scudéry, die in mehreren Sprachen Zuhause war und sich an fremden Kulturen stets interessiert zeigte, offen gegenüberstand. Man wird wohl nicht zu weit gehen, wenn man davon ausgeht, dass der Multilingualismus ein Stück weit die Biographie und kosmopolitische Orientierung von Susanne Weirich widerspiegelt. Dass neben Literatur und Kunst auch Geschichte und Gegenwart, Subjektivität und Rationalität in der Installation eine Symbiose eingehen, erweist sich an den Zitaten, die geographisch-kartographischer Fachliteratur des 19./20. Jahrhunderts entnommen sind. Der wissenschaftlich-nüchterne Geist, der aus vielen Zitaten spricht, verrät unverkennbar deren Herkunft. Teilweise wiederholen sich die Zitate auf unterschiedlichen Motiven. Eine Liste mit Zitat-Beispielen, die mir vorlag, ist nach Themengruppen gegliedert (Orientierung; Maßstab/Entfernung; Lesen/Interpretieren; Verhältnis: Realität/Fiktion). Es finden sich Sätze wie (Reihenfolge bzw. „Erzählung“ von S. K.)

Maps as an abstraction of space and time are literally, fiction.
The very best map-reader has to suffer some severe shocks when he comes face to face with reality.
Maps help us tell stories about ourselves.
Perhaps the word 'map' and 'life' are synonymous.
Man wird unterwegs nicht jederzeit seinen Standort auf der Karte angeben können.
Although maps are abstract by nature, they help us find a direction, define the course of action, and see the relationship of parts to the whole.
Man täuscht sich übrigens in der Schätzung der Steilheit von Hängen und Felswänden ganz gewaltig.
Überschätzt wird meist die Nähe im flachen Gelände, unterschätzt die weite Ferne.
Rivers cannot always choose the courses which they would find easiest to follow.
Der Verlauf eines Flußes und die Art der Ufer und der Auen können uns vieles über seinen Charakter sagen.
Most of the islands are too far apart to be seen from other islands.
There is no feeling quite so chilling as the realisation that we don't know where we are or how to get where we want to go.
Zum besseren Überblick unterscheiden wir drei Stufen der Verlorenheit.
'Verirrt' ist man erst, wenn einen dieser Zustand seelisch belastet.
There is no apparent sexual difference in ability to point in the direction of home while blindfolded.
The greater ability of females seems to reside in a more consistent sense of direction.

Einem Spiegelkabinett nicht unähnlich, vervielfachen sich die Textbotschaften durch die Mehrfachprojektion im Raum. Die visuelle Inszenierung von Orientierung/Desorientierung strukturiert und überlagert die dem Publikum vorbehaltene individuelle „Projektionsarbeit“, die nach einem bestimmten Muster abläuft: die simultanen Zitat-Serien beginnen vor dem Hintergrund der sprechenden Bildmotivik zwischen sachlicher Aussage und vielschichtiger Seelensprache zu oszillieren, der Verlust an Eindeutigkeit erzeugt die unterschiedlichsten Lesarten,

diese wiederum werden durch die vielen möglichen Bild-Text-Relationen multipliziert. Je mehr man sich auf diese Dynamik einläßt, umso hintergründiger wird die Installation und umso mehr verwandelt sie sich in ein komplexes, prozeßhaftes Deutungs- und Assoziationsfeld ohne Anfang und Ende.

In übertragenem Sinn finden wir das Thema der Installation im französischen Titel der Arbeit wieder: 'Elle ne perd pas le nord' (Sie verliert nicht die Orientierung/Sie verliert nicht den Blick für das Wesentliche). Wer „Elle“ ist, das war der Kurzerläuterung nicht zu entnehmen, so dass ich die Künstlerin danach gefragt habe.

S.W. Der Ausdruck 'Elle ne perd pas le nord' tauchte 1997 in einem Gespräch mit einer belgischen Freundin auf: Marie-Puck Broodthaers. Das Idiom war mir vorher nicht bekannt. Es hat mich gerührt, dass die Himmelsrichtung darin einen objekthaften Status bekommt, als könne man sie auch ebenso gut aus der Handtasche verlieren. So entstand der Titel für diese Installation, ausnahmsweise lange bevor sie umgesetzt wurde. Monatelang gab es diesen gefundenen Satz. In der semantischen Struktur der Installation ist „Elle“ eine literarische Figur und somit als ein vage gehaltenes Identifikationsangebot für die BetrachterInnen auch eine individuell zu besetzende Leerstelle. Gleichzeitig ist „Elle“ ein versteckter Hinweis auf die Autorin der Karte. Und: „Elle“ in Belgien ist Marie-Puck, die Tochter des von mir sehr geschätzten Künstlers Marcel Broodthaers.¹⁴ Im Anhang meiner Werkmonographie habe ich sie deshalb zum Dank für das sprachliche Geschenk erwähnt.¹⁵ Sie taucht bereits zusammen mit ihrem Vater winkend am Zugfenster in 'Tokyo Rose' (1989) auf, aber das ist eine andere Geschichte.

S.K. Für mich, die ich mich anlässlich des 300. Todesjahres von Madeleine de Scudéry (1607-1701)¹⁶ intensiv mit Leben und Werk der Autorin, Philosophin und Salonnière auseinandergesetzt habe, war es faszinierend zu sehen, dass eine deutsche Künstlerin sich in etwa demselben Zeitraum, aber mit ganz anderen Zielen dem Werk der renommierten Französin genähert hat. Daher haben ich mich darum bemüht, Sie persönlich kennenzulernen, vor allem nachdem mir Bilder von Ihrer Installation vorlagen. Wo, Frau Weirich, sind Sie Madeleine de Scudéry zum ersten Mal begegnet? Und was hat Sie dazu gebracht, sich mit der Carte de Tendre zu beschäftigen oder genauer gesagt, mit der Karte zu arbeiten? Inwieweit sind Sie auch an der historischen Scudéry interessiert?

S.W. Die Karte habe ich zum ersten Mal 1993 in einer feministischen Broschüre über Landkarten in einer New Yorker Buchhandlung gefunden. Vor allem die Zeichnung des Sees, die Plastizität seines ausgestülpten Uferrandes und die Bezeichnung mit dem Gefühl der Gleichgültigkeit haben mich fasziniert. Das zweite Mal begegnete ich der Karte in einem Katalog zu den Installationen der französischen Konzept- und Environmentkünstlerin Annette Messenger. 1995 hatte ich bei dem Besuch ihrer großen Retrospektive im Los Angeles County Museum of Art¹⁷ die Möglichkeit, mehrere ihrer subtilen Installationen und Objektserien in einer

Werksschau zu sehen und dabei vielfältige formale und inhaltliche Korrespondenzen entdecken können. Zum Beispiel das offensichtliche Interesse an populären Gefühlsklischees, an Alltagskultur generell, an dem Verhältnis zwischen dem Individuellen, Persönlichen und den kollektiven, gesellschaftlich wirksamen Mustern, ebenso wie der fragmentarische Blick, die Sammelleidenschaft und formal die Collagetechniken in unterschiedlichen Medien. Die 'Map of Tenderness' ist dort in englischer Version als optisch nicht bearbeitetes Fundstück als Referenz abgebildet, ebenso wie auch die gezeichnete Pfeife von Magritte ('Ceci ne pas une pipe'). Beide Abbildungen sind Kommentare zu der Werkserie 'Mes Voeux' (1988-91), einer Ansammlung von Schwarz/Weiß-Fotografien unterschiedlichster Körperfragmente gemischten Geschlechts und Alters, die – ähnlich Motivtafeln – gerahmt wurden. An langen Bindfäden aufgehängt, sind sie – teilweise überlappend – in großen Kreisen oder Ellipsen arrangiert.

Erst 1998, als ich an der Installation arbeitete, kam mir die Karte wieder in den Sinn. Ich habe in Bibliotheksverzeichnissen nach einer deutschen Ausgabe des Romans recherchiert und herausgefunden, dass die angeblich einzige deutsche Ausgabe in der Erzbischöflichen Diözesanbibliothek in Köln zu finden ist. Erstaunt hat mich das Fehlen von Straßen, die Abwesenheit von vorgegebenen Wegstrecken. Ich habe vermutet, dass es einen bestimmten Code geben muss, diese Karten zu lesen und herausgefunden, dass es bei fiktionalen Karten üblich war, im Süden – hier also bei Nouvelle Amitié – zu beginnen, und dass das Wichtigste im Norden lag.

Das Interesse an der historischen Scudéry war zu diesem Zeitpunkt eher auf die literaturhistorische Einordnung beschränkt. Vom feministischen Standpunkt aus hat mich ihre Rolle als Schriftstellerin interessiert, der Roman selbst für mein Projekt jedoch weniger. Ich habe ihn angelesen, aber nie in Erwägung gezogen, ihn in irgendeiner Weise textlich zu integrieren. Als Textarchiv habe ich geographische Handbücher aus dem 19. und 20. Jahrhundert benutzt. Durch diese Heterogenität des Materials entsteht eine Relektüre der Karte aus heutiger Sicht. Das ist gewissermaßen das „Angebot“ der Installation.

Es scheint mir wichtig, in Erinnerung zu rufen, dass es sich hier nicht um eine Arbeit „über“ oder „zu“ – in diesem Fall zu M. de Scudéry – handelt. Ich meine generell sagen zu können, dass eine künstlerische Arbeit oder Anordnung sich wissenschaftlicher Methoden bedienen und ihr in vielen Fällen sogar unter Umständen zum Verwechseln ähnlich sehen kann, aber dennoch *ist* es keine Wissenschaft. Häufig „vermissen“ Wissenschaftler, die gerade an einem Thema „gearbeitet“ haben, bei der Rezeption des „passenden“ Kunstwerkes bestimmte Aspekte. Es war aber für mich – nur um ein Beispiel zu nennen – nicht entscheidend, dass es sich bei dem Roman um einen Schlüsselroman der französischen Gesellschaft handelt, dass die Karte selbst sich an den Umrissen Frankreichs orientiert, die „Terres Inconnues“ also folgerichtig die englische Küste darstellen. Das Fehlen dieser Ebene macht es umgekehrt möglich, den Horizont des Publikums für das Lesen dieser Karte zu erweitern: „No one can predict where exciting discoveries will be made.“¹⁸ Alexander Kluges TV-Beitrag über Gefühlslandschaften erschien

erst nach Fertigstellung der Installation. Seine Gesprächspartnerin in dem Interview, eine Romanistin, erklärt die Funktion von Gefühlslandschaften als ein Archivieren, ähnlich dem Auflisten eines ökonomischen Schatzes.¹⁹

S.K. Landkarten werden immer wieder auch von Ihren Kolleginnen und Kollegen verarbeitet oder neu konzipiert. Nach meinen Beobachtungen zeichnet sich hier geradezu ein Trend ab²⁰. Beim Lesen der Textzitate, die Sie in Ihre Installation einbringen, gewinnt man indessen den Eindruck, dass Sie eine ganz besondere Beziehung zu Landkarten haben. Ist dieser Eindruck richtig?

S.W. Viele meiner Arbeiten, wie etwa das im selben Jahr entstandene Objekt 'Pfadfinder' oder auch die Fotoserie 'Busybody' (2000)²¹ beschäftigen sich mit Orientierung, mit der Suche und dem möglichen Scheitern derselben. Landkarten tauchen vorher vereinzelt in 'Tokyo Rose' (1989) auf, geographische Handbücher habe ich erst in der Staatsbibliothek zu Berlin als Textpool für mich entdeckt.²² Ich bin bei dieser Installation von einem persönlichen Interesse ausgegangen: der Ursache für meine zeitweise schlechte Orientierung.

Ich habe herausfinden wollen, warum ich mich in manchen Situationen nicht zurechtfinde. Nachdem ich festgestellt zu haben meinte, dass ich ähnlich etwa einem Kolibri über eine sogenannte „Markenorientierung“ verfüge, ist diese Frage in der Installation für mich letztlich nebensächlich geworden. Wochenlang habe ich mich dann, zwischen Leuchtgloben von Firmamenten und Erdteilen sitzend, mit dem poetischen Potenzial geographischer Sachbuchtexte befasst, habe Sätzen wie „Maps help us tell stories about ourselves“²³ erfreut zustimmen können, den Unterschied zwischen trivialen und gleichzeitig fast philosophisch anmutenden Hinweisen amerikanischer Herkunft („There's no X to mark the spot where treasure is hidden“ – könnte auch aus einem Selbsthilfe-Buch stammen) mit teilweise tief- und abgründigen Texten deutscher Quellen verglichen, gesammelt, ausgewählt, zusammengestrichen, neu arrangiert, ausprobiert.

Trends interessieren mich nicht. Landkarten waren immer ein wichtiges Thema in der Kunst.

S.K. Sie haben nur bestimmte Teile der Carte de Tendre ausgewählt. Welche Absicht verbinden Sie mit dem Fragmentierungsprinzip?

S.W. Die ausgewählten Elemente sind durch Größe der Zeichnung und topographische Bezeichnung als die wichtigsten Teile der Karte ausgewiesen. Eine Karte ist zunächst ebenso wie eine Telefonbuchseite oder ein Kalender ein klassifikatorischer, sujetloser Text. Die projizierten Sätze setzen in diesem subjektlosen Setting eine Handlung in Gang. Der Karte wird gewissermaßen eine nicht-lineare, kurze Erzählung eingeschrieben: die Fragmentierung erlaubt es, bestimmte Elemente der Karte hervorzuheben und sie zudem in eine räumliche Anordnung zu verwandeln, die den Betrachter nun umgibt und für ihn gleichzeitig unübersehbar wird. Er muss sich bewegen, um in dieser Anordnung fiktiven Figu-

ren oder aber sich selbst bei der Überwindung von Wegstrecken durch die Gefühlswelt zu folgen.

S.K. Ich sehe, wenn ich Ihre Dia-Installation mit der barocken Quelle vergleiche, einen gewissen Kontrast zwischen der sinnlich-ästhetischen Struktur der Carte de Tendre und dem kognitiven Anspruch, den Sie dem Publikum Ihrer Installation gleichsam zumuten, sofern dieses sich auf der Basis der Alltagslogik auf Ihre Textbotschaften einlassen möchte. Ich würde hier gerne von Entsentimentalisierung der Carte de Tendre sprechen. Liegt Ihnen daran, genau diesen Kontrast herauszuarbeiten oder spielen Sie hier mit der Möglichkeit der Provokation, denn vor allem das gebildete Publikum, das viel Gefühl erwartet, weil es um Tendre geht, wird mit seinen Vorkenntnissen und Erwartungen zunächst einmal ziemlich ins Leere laufen.

S.W. Ich verstehe meine Installationen immer als ein Angebot oder eine Einladung, sich auf ein bestimmtes Arrangement einzulassen. Bei 'Elle ne perd pas le nord' findet man sich mitten in einer angedeuteten Landkarte wieder, deren Fragmente wie versprengte Puzzleteile eines riesigen unüberschaubaren Spiels im Raum verteilt sind. An keiner Stelle im Raum sind alle Teile zu überblicken, aber von allen Seiten erhält man Hinweise, wie man sich den einzelnen Elementen nähern könnte. Auf der linken Seite gibt es beispielsweise Tipps, wie man den „Berg des Stolzes“ besteigen könnte. Die „Neue Freundschaft“ liegt dann aber hinter einem und zum „See der Gleichgültigkeit“ muss man sich nach rechts umwenden. Was sagt die Steilheit eines Felsens über seine Begehbarkeit aus? Erklettert man ihn mit den Augen, landet man irgendwann in den „Unbekannten Gefilden“, von dem Fluss Zuneigung, an dem „Neue Freundschaft“ liegt, sind die Städte der Zärtlichkeit und die Küste aber noch nicht zu entdecken. Man muss sich entscheiden, wo man beginnt und wie lange man bleibt. Die Karte ist keine Bluebox-TV-Wetterkarte, der Felsen hat keine Höhenlinien, er ist schraffiert, ein altmodisches Darstellungsverfahren, auch das kann man zwischendurch lesen. Die Techniken sind als solche unmittelbar identifizierbar, die sprachlich benannten Gefühle ebenfalls. Ist der „See der Gleichgültigkeit“ also tatsächlich fiktiver als das „Rote Meer“? Wie findet eine Re-Lektüre statt?

1 Die Romanistin Renate Baader hat 1997 eine Übertragung der Carte de Tendre ins Deutsche vorgelegt, die dem einleitenden Teil dieses Beitrages zugrunde liegt. Molière: Les Précieuses ridicules. Comédie/Die lächerlichen Präziosen. Komödie. Mit einer Anthologie präziöser Texten von Mlle de Scudéry. Übers.

u. hrsg. v. Renate Baader, Stuttgart 1997, S. 129. Baader merkt zur Carte de Tendre an: „Sie stellt eine in den Konturen an Frankreich erinnernde Landschaft dar, deren Städte allegorische Stationen einer fortschreitenden Vervollkommnung des Liebenden bedeuten.“ (S. 71, Anm. 22)

- 2 Das reproduzierte Exemplar der Carte de Tendre ist der Erstausgabe des Romans 'Clélie. Histoire romaine' (10 Bde., Paris 1654-1660) entnommen. Gestochen wurde die Graphik von François Chauveau (1613-1676), Frankreichs berühmtestem Kupferstecher um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Die Karte der Erstauflage weicht in einigen Punkten von der Kupferstich-Illustration der Zweitaufgabe ab, die Renate Baader herangezogen hat (s. Anm. 1, S. 128). Dort ist am rechten Außenrand eine Papierrolle eingefügt, die eine Leseanleitung der Karte enthält, sowie ein Kartuschenfeld mit dem Namen des dargestellten Landes. Obige Zitate beziehen sich auf diese Textergänzungen der zweiten Auflage.
- 3 Chronologische Verzeichnisse mit Forschungsliteratur zur Carte de Tendre finden sich bei Chantal Morlet Chantalat: Madeleine de Scudéry (Bibliographie des écrivains français; 10), Paris u. a. 1997, S. 81-84, des weiteren bei Franz Reitinger: Mapping Relationships: Allegory, Gender and the Cartographical Image in Eighteenth-Century France and England. In: Imago mundi. The International Journal for the History of Cartography 51, 1999, S. 106-130, hier S. 126, Anm. 21. Diese Verzeichnisse sind um folgende Titel zu ergänzen: Cornelia Kemp: Das Herzkabinett der Kurfürstin Henriette Adelaide [von Savoyen] in der Münchner Residenz. Eine präziöse Liebeskonzeption und ihre Ikonographie. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 33, 1982, S. 313-154. Anne-E. Duggan: Lovers, Salon, and State: La Carte de Tendre and the Mapping of Socio-Political Relations. In: Dalhousie French Studies 36, 1996, S. 15-22. Isabella Pezzini: Fra le carte. Letteratura e cartografia immaginaria. In: Cartographiques. Actes du colloque de l'Académie de France à Rome 19-20 mai 1995, hrsg. von Marie-Ange Brayer. Paris 1996, S. 149-168. Thomas Borgstedt: 'Tendresse' und Sittenlehre. Die Liebeskonzeption des Christian Thomasius im Kontext der 'Preciosité' – mit einer kleinen Topik galanter Poesie. In: Christian Thomasius (1655-1728). Hrsg. von Friedrich Vollhardt. Neue Forschungen im Kontext der Frühaufklärung (Frühe Neuzeit; 37). Tübingen 1997, S. 405-428. Franz Reitinger: Discovering the Moral World. Early Forms of Map Allegory. In: Mercator's World. The Magazine of Maps, Exploration, and Discovery 5, 1999, 4, S. 24-31 (Franz Reitinger kündigt in diesem Artikel eine umfassende Geschichte allegorischer Landkarten an). Weiterführende Informationen zur (kunst)historischen Kartographie-Forschung bietet neben der periodischen Bibliographie in der Zeitschrift 'Imago mundi' auch die 'Virtual Library Map History/History of Cartography' von Tony Campbell (Map Library, The British Library London): <http://ihr.sas.ac.uk/maps/> Zur Theorie des Imaginären vgl. Lektüren des Imaginären. Bildfunktionen in Literatur und Kunst. Hrsg. v. Erich Kleinschmidt/Nicolas Perthes. Köln u. a. 1999.
- 4 Auch im Internet ist die Carte de Tendre präsent, vgl. etwa das Projekt 'The Boudoir of Tendre' (Service Culturel de l'Ambassade de France au Canada) <http://culturel.org/TENDRE/> Hingewiesen sei auch auf die von Bill Thoen zusammengestellte Link-Liste 'A Guide to Unusual Maps on the Web' <http://www.gisnet.com/notebook/unusual.htm>
- 5 Mo Gourmelon: Arbitrated Dissections: the Art of Annette Messenger. In: Arts Magazine 65, 1990, 3, S. 66-71, bes. S. 70f. Eine Auswahlbibliographie bietet der Artikel von Claire Doherty: Annette Messenger. In: Dictionary of Women Artists. Hrsg. v. Delia Gaze, 2 Bde, London u. a. 1997, Bd. 2, S. 951-953.
- 6 Eine zusammenfassende Darstellung zum Genre der Dia-Installation stellt ein Desideratum dar.

- 7 Felicitas Farrenkopf hat mich auf die Installation aufmerksam gemacht. Ihr sei an dieser Stelle mein herzlichster Dank ausgesprochen. Danken möchte ich auch den Kunsthistorikerinnen Monika Kaiser und Barbara Paul. Mit ihnen führte ich während der Entstehungsphase des Dialogs anregende Gespräche.
- 8 Zur Reputation von Madeleine de Scudéry in den deutschsprachigen Ländern allgemein, ferner in deutschen Gelehrtenkreisen vgl. Volker Kapp: *La fortune de Madeleine de Scudéry in Allemagne* sowie Wanda G. Klee/Sabine Koloch: *Peut-on écrire en allemand? Madeleine de Scudéry et Johann Christoph Wagenseil, un entretien sur la langue allemande*. In: *Madeleine de Scudéry. Une femme de lettres au XVIIe siècle. Colloque du tricentenaire 1701-2001*. Paris, 28-30 Juni 2001 (Druck in Vorb.)
- 9 Grundlegend für das Phänomen weiblicher Genealogiebildung im deutschen Sprachraum des 17. Jahrhunderts ist die Rezeptionsstudie von Sabine Koloch: *Madeleine de Scudéry in Deutschland. Zur Genese eines literarischen Selbstbewusstseins bürgerlicher Autorinnen*. In: *Gender Studies in den romanischen Literaturen: Revisionen, Subversionen*. Hrsg. von Renate Kroll/Margarete Zimmermann (Siegener Frauenforschungsreihe; 6-7), 2 Bde., Frankfurt a. M. 1999, Bd. 1, S. 213-255. Zum Phänomen allgemein vgl. Luce Irigaray: *Sexes et parentés*. Paris 1987 (dt. *Genealogie der Geschlechter*, 1988).
- 10 Vgl. den gleichnamigen Ausst.-Kat. Berlin 1999, S. 13. Im Rahmen der Berliner Ausstellung wurde die Ton-Bild-Schau 'Tokyo Rose' (1989) gezeigt.
- 11 Weitere Informationen zur Vita der Künstlerin finden sich im unpaginierten Anhang der Werkmonographie 'Susanne Weirich *Imaginary Landscapes. Anbei das Paradies*' (Hg. v. Büro Orange, Projekt Johanneskirche Saarbrücken, Galerie Rainer Borgemeister, Berlin 1999). Die Monographie enthält auch eine Reproduktion der *Carte de Tendre* sowie Fotos der Installation 'Elle ne perd pas le nord' mit einem Kommentar von Tobia Bezzola (S. 42-53).
- 12 Rainer Borgemeister, Kunsthistoriker, Broodthaers-Spezialist und Berliner Galerist verstarb Anfang des Jahres. Bis zu seinem Tod wurde Susanne Weirich von seiner Galerie vertreten. Borgemeister ist Mitherausgeber der ersten Werkmonographie zu der Künstlerin aus dem Jahr 1999 (s. Anm. 11).
- 13 Die Angaben in Anführungszeichen entstammen einer unveröffentlichten technischen Beschreibung der Installation von Susanne Weirich.
- 14 Der belgische Dichter und Künstler Marcel Broodthaers starb 1976. Zu dessen künstlerischem Œuvre vgl. Rainer Borgemeister: *Marcel Broodthaers: lesen und sehen. Versuch einer Werkmonographie*. Mikrofiche-Ausg. Berlin 1997.
- 15 *Elle in Belgien/Elle in Belgium: Marie-Puck Broodthaers*. In: Susanne Weirich *Imaginary Landscapes* (s. Anm. 11), [S. 76].
- 16 Vom 28. bis 30. Juni 2001 fand in Paris unter dem Titel 'Madeleine de Scudéry. Une femme de lettres au XVIIe siècle. Colloque du tricentenaire 1701-2001' eine internationale Fachtagung statt.
- 17 Sheryl Conkelton/Carol S. Eliel: *Annette Messenger*, Ausst.-Kat. New York 1995.
- 18 Zitat aus der Installation 'Elle ne perd pas le nord'.
- 19 Hier wird Bezug genommen auf die SAT.1-Sendung *News & Stories* vom 30. 5. 1999, welche betitelt ist 'Landkarte der Gefühle zu Beginn der Aufklärung – "Wenn Du mich anblickst, siehst Du Dich selbst"'. Die erwähnte Gesprächspartnerin ist Ulrike Sprenger.
- 20 Auch das Literaturoffkommen der letzten Jahre zum Thema Kartographien in der zeitgenössischen Kunst legt es nahe, von einem Trend zu sprechen. Atlas der Künstlerreisen. Hrsg. v. Paolo Bianchi [Tl. 2 von *Ästhetik des Reisens*] (Kunstforum international; 137), Ruppichteroth 1997. Atlas Mapping. Künstler als Kartographen, Kartographie als Kultur. Hrsg. v. Paolo Bianchi/Sabine Folie, Ausst.-Kat. Wien 1997. Christine Buciglücksman: *Der kartographische Blick der Kunst*, Berlin 1997. Marie-Ange Brayer [Redak.]: *Orbis terrarum. Ways of Worldmaking: Cartography and Contemporary Art*, Ausst.-Kat. Gent 2000.
- 21 Zu den genannten Arbeiten vgl. *Moving Pictures*. 5. Internationale Foto-Triennale Esslingen, Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 2001, S. 142-145.
- 22 Die Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Haus 2, die über eine der weltweit größten Kartensammlungen verfügt, ist Depotbibliothek der Deutschen Gesellschaft für Kartographie.
- 23 Darauf spielt auch der Titel 'Geschichten über uns selbst. Susanne Weirichs Ordnung der Ordnungen/Stories About Ourselves. Susanne Weirich's Order of Orders' des weiter oben bereits erwähnten Textes von Tobia Bezzola an. Susanne Weirich *Imaginary Landscapes* (s. Anm. 11). S. 5-70.