

Walter Zimmermann

Nanne Meyers Lieder

Nanne Meyer kommt aus einem musikalischen Haus. Im Haus ihrer Kindheit in Hamburg wurde viel gesungen, da die Mutter ein großes Repertoire von Liedern mit den drei Töchtern einübte und es wurde wöchentlich Streichquartett gespielt. Wenn das Quartett des Vaters im Wohnzimmer spielte, wurden bei Ausfall eines Spielers oft auch die Töchter mit einbezogen. Der Bratscher Josef Dienstbier wurde Nanne Meyers Violinlehrer. Ihre ältere Schwester Christiane spielte Klavier, die jüngere Schwester Mechthild Violoncello. Zusammen mit dem Sohn des Nachbarn, Gunnar Marwege und Freunden, gründete Nanne das Kagunagu-Quartett. Staunenswert ist die Erinnerungsfähigkeit Nannes an Hunderte von Melodien oder die Fähigkeit gehörte Melodien sofort zu behalten und nachzusingen. Das von frühester Kindheit an tönende häusliche Umfeld des gemeinsamen Musizierens, prägte in ihr Unbewußtsein eine musikalische Denkweise des vielstimmigen Ausdrucks ein. Das Nebeneinander von mehreren Stimmen und das Wahrnehmen dieser Gleichzeitigkeit als ein Ganzes ist ihr vertrauter als die verschachtelte Denkweise des sprachlichen Ausdrucks.

Mit diesem, wie Nanne erzählt, hatte sie immer Probleme, da soviel andere Gedanken gleichzeitig mit dem, den sie gerade ausdrücken wollte, im Bewußtsein erschienen.

Deshalb brauchte sie auch lange bei Schulaufsätzen und war immer die Letzte, die abgab, da das Feilen am sprachlichen Ausdruck, das Zueinanderbringen der vielen parallel laufenden Gedanken viel Anstrengung erforderte. Die Aufsätze waren aber dann auch brilliant und voller ungewöhnlicher Gedankengänge und zeugten von überdurchschnittlicher bildlicher Vorstellungskraft.

Die Gedächtnisleistung im Bereich der Musik ist nicht zu vergleichen mit der im Bereich der Bilder. Obwohl die musikalische Fähigkeit Nannes im Zeichnerischen sich erst eigentlich entfaltet, fällt es ihr immer äußerst schwer, Dinge aus dem Gedächtnis zu zeichnen. Die genaue Erfassung eines Ozeandampfers z.B. ist ihr nur in direkter Anschauung "eines Modells" möglich. Sie muß also solche Gegenstände immer gleich zeichnerisch festhalten, damit sie die Darstellung als Gedächtnisstütze parat hat. So erklären sich die ständigen Aufzeichnungen Nannes auf Reisen, bei Museumsbesuchen und im Atelier. Dutzende von Notizbücher füllen Nannes Regale. Die dort gesammelten Zeichnungen nutzt sie einerseits als Quelle für die Jahrbücher und andererseits sind sie das Material für großformatige zeichnerische Kompositionen, in denen sie dann ihre entgeltliche und eigentliche Gestalt gewinnen. Dieses Paradox, daß Nanne als Zeichnerin die Erinnerungszeichnung,

die Skizze benötigt, um ihrem Bildgedächtnis auf die Sprünge zu helfen und im Gegensatz dazu die Lockerheit, mit der sie ihr Gedächtnis im Erinnern von Melodien abrufen kann, läßt einen rätseln. Sie erzählt auch, daß sie manchmal die gegenständliche Welt wie durch eine Boalafeder verschwommen wahrnimmt oder, wenn sie durch diesen Schleier dringt, sich das vorher so Wahrgenommene ihr dann überpräzise ausformt. Das Zeichnen der Gegenstände in ihrer bloßen äußeren Gestalt ist Nanne eine Stütze für die Verankerung im Alltäglichen: nur um die Dinge aber ganz schnell wieder mit ihrer so gewohnten Mehrstimmigkeit zu verbinden, sie in das Geflecht der Assoziationswelten hinein zu ziehen, sie miteinander durch sprachliche Assonanzen, Buchstabenvertauschungen, aber auch durch das Umformen von Wortbedeutungen zu rebusartigen Bildverwandtschaften zu verwringen. Ein Beispiel: ein gezeichnetes Auge gefolgt von dem Wort: "see", das zu "sea" wird, wieder ein Sprung in die Bildebene zu Wellen, darüber eine symbolisierte Möwe, die zu einem Y wird, das eingefügt in das Wort "Meer", das als Bildunterschrift der Wellen nun zu "MeYer" wird. Dieses ständige Springen der Ebenen Wort und Bild, bei gleichzeitiger Nähe der assoziativen Bedeutungsfelder, ist wieder ein genuin musikalisches Vorgehen, das jeder, der ein mehrstimmiges Musikstück konzentriert anhört, direkt in Analogie bringen kann.

Das Hören eines kontrapunktischen Tonsatzes hat die Anmutung, man würde mehrere Stimmen gleichzeitig wahrnehmen und ihr Miteinander und Nebeneinander als Ganzheit empfinden, ohne die Unabhängigkeit der Stimmen aufgeben zu müssen.

Dieses mehrschichtige Denken wäre optisch eher in parallel gleichzeitigen Linien einer Partitur ausdrückbar, als in der Nachzeitigkeit eines linearen Textes, der geprägt ist von den grammatischen Regeln des Satzbaus, der das Aufsatzschreiben zur Anstrengung werden ließ.

Diese Gleichzeitigkeit mehrerer Linien wird ganz direkt einsehbar in den "Liedern", die Nanne Meyer zwischen 1986 und 1990 zeichnete. Diese waren zum großen Teil Gaben an Freunde und also nicht als ein Zyklus geplant, der als Ganzer zur Ausstellung kommen sollte. So folgen diese Arbeiten einem unbewußten Variationsprinzip. Der formale Ausgangspunkt ist immer der Gleiche: das Zeichnen einer Partitur mehrerer gleichzeitiger Stimmen, einem Streichquartett ähnlich, dessen Stimmen die Notenschlüssel, - manchmal auch einen Türschlüssel als ironischen Schlenker - am Beginn jeder Zeile tragen. "Spielbar" von mindestens zwei Violinen, Viola und Violoncello, wobei in allen Zeichnungen das Violoncello besonderen Raum einnimmt, "des Basses Grundgewalt" wie Nanne Meyer öfters die Rolle des Violoncellos, das Instrument ihres Vaters, beschreibt. Diese, den unteren Bildteil füllende Linie, läßt aber auch als die tiefste der vier Schichten die Figuren des Unbewußten auftreten, die wie auf einem Umzug hintereinander her traben. Die höheren Schichten sind dann die Verwandlungs-

szenen, die eigentlichen Capriccios dieser imaginären Partitur. So werden die "Lieder" zu einem Seismogramm der besonderen musikalischen Fähigkeiten Nanne Meyers in ihrem zeichnerischen Werk und sollen nun etwas näher in ihrem Bilderreichtum beschrieben werden.

Neun der hier vorgestellten zehn Lieder wurden 1988 gezeichnet, das zehnte 1990, zwei frühere noch den filmhaften Verwandlungsserien verhafteten Vorstudien zu den "Liedern" stammen von 1986. Es entstand darüber hinaus noch eine Geburtstagsgabe für mich: "Festina Lente", die eine andere Bildaufteilung hat: Partitur am oberen Rand, leere Mitte und ein schwarzer Flügel mit Pianist am unteren Rand, um das Schwere und das Leichte oder das Ineinander des Schnellen und Langsamen zu umreißen. Nach 1990 folgten noch einige persönliche "Lieder" an Freunde, deren Bildinhalt hier nicht erläutert werden kann. Die folgenden Darstellungen konzentrieren sich auf den Kern der "Zehn Lieder", die noch während des Romaufenthalts oder kurz danach in Frankfurt gezeichnet wurden und deshalb auch "Römische Lieder" genannt wurden.

Abb. "(Römisches) Lied 1" [= CD P4/1 print bzw. P4/3 dia]

Der Titel "Römische Lieder" ist damit erklärbar, daß Nanne diese Zeichnung im Abschied von ihrem Jahr in der Villa Massimo oder direkt danach in Erinnerung an dieses Jahr zeichnete. Eine Reisebewegung weg von einem liebgewonnenen Ort, ist in diesen "Liedern" zu entdecken. Das "Alles ist in Bewegung" ist sowieso das Grundprinzip der Wandlungszeichnungen in Nanne Meyers Frühwerk. Hier wird es eingefügt in die mehrstimmige Partitur einer Wandlung, einer Prozession, getragen von vielen Tieren, die sich wie musikalische Themen in Bewegung und Gegenbewegung tummeln. Auch die Spannung zwischen römischen und hamburgischen Bildmorphemen ist deutlich, von Töpfen zu Seevögeln.

So werden in der ersten "Stimme", die mit einem Hausschlüssel anstelle des üblichen Violinschlüssels bezeichnet ist, die Metarmorphose eines Seevogels, der seinen Kopf mal unter, mal über die (Noten-)Linie steckt, zu einer Gießkanne, die einen Topf gießt, aus dem ein Pflänzlein, sprießt, das sich zum Pinguin entwickelt, unter dessen Füßen sich der Topf in einen Besen, dann in eine Schaufel verwandelt, deren Stil sich wiederum zu zwei Hasen(?)ohren umformt.

Die zweite "Stimme", hat die erste zu kontrapunktieren, aber auch zu begleiten, in dem Motive der ersten in der zweiten auftauchen. Die zweite Stimme im Quartettspiel war auch die, die Nanne zugeteilt war und sie sagt, daß sie im mehrstimmigen Singen am liebsten die zweite Stimme dazu erfindet: eine seltene Gabe, dies aus dem Stehgreif zu können.

Nun werden die Bleistifte wieder zu Ohren eines über die Linie "lugenden" Gesichts und so beginnt eine ähnliche Wandlung, wie die des Schlußes der ersten Stimme. Dieses Gesicht mit den jetzt gebogenen Ohren, die wie Phrasierungsbögen die Verwandlungen miteinander verbinden, wird zum Rücken einer Schildkröte, der sich gleich zu einem geteilten Kirchenfenster, das zum Höcker eines Kamels wird, das auf der (Noten-)Linie ruhend aufzustehen versucht und wohl im Sand einbricht. In der ersten Linie darüber entsteht gerade der Pinguin, das Tier der Arktis, darunter das Tier der Wüste dessen strauchelnde Beine sich in Kürze zu einem dem Pinguin nicht unähnlichen Vogel verwandelt. Die Zweistimmigkeit verwandelt sich aus einer Kontrapunktik zu einer Begleitung. Der Vogel versinkt in der (Noten-)Linie und das Köpfchen wird zum Auge, das wie ein decrescendo versiegt. Über den Zeilen befinden sich stets Phrasierungsbögen, decrescendo und crescendo Zeichen, aber auch Auf- und Abstrichmarkierungen für den imaginären Geigenbogen, die einer Partitur ja erst Leben geben.

Die dritte "Stimme" ist mit einem Violinschlüssel bezeichnet und artikuliert das Gegenthema zur ersten Stimme, deren Seevogelreihe jetzt Geweihtiere entgegenstehen. Die Richtung ist gegenläufig zur Leserichtung. Eine Assoziation zu Höhlenzeichnung drängt sich auf, weil auf die Geweihtiere ein ovales Ockerfeld folgt, in das Tontöpfe eingelassen sind. Diese Tontöpfe hatten es Nanne Meyer in Rom angetan. Sie befanden sich in der Villa Massimo links und rechts des Gehwegs und sie rätselt oft in ihren Zeichnungen, was sich wohl darin befinden mag. Die Gestänge dieser Tontöpfe, die auch an römische Museen erinnern, verwandeln sich in Noten, die über einer Erbsenschote schweben und sich schließlich mit den runden Erbsen als Notenköpfe verbinden. Aus der ovalen Form wird plötzlich ein Flugzeug, das sich mit nur einer Zwischenfigur in einen Ozeandampfer verwandelt. Das Reisen zu Luft und See, eine Bedeutungs-Isomorphie bei völlig gegensätzlichen Objekten. Auch dies ist musikalisch nachvollziehbar, wenn wie z.B. bei Schubert, die gleiche Melodie in unmittelbarer Rückung hintereinander in Dur und Moll gespielt wird. Schließlich verschwindet der Ozeandampfer am Horizont der (Noten-)Linie, wieder wie in der zweiten "Zeile" ein Decrescendo.

Die vierte "Stimme" begleitet wiederum die dritte, die Geweihte werden lose als Wäschewicker wieder aufgenommen, gegeneinander verdreht und zu Hasenohren. Die Tiergestalt tritt erst in Erscheinung, wenn sich die Geweihtiere der darüberliegenden "Stimme" verwandelt hat. Dies ist wieder sehr musikalisch empfunden, wenn Themen in der zweiten Stimme der ersten Stimme antworten sie aber auch abgewandelt ablösen. Die Hasenohren (Ocker) werden zur Lehne (Ocker) und Sitz (Blau) eines Klappstuhls. Interessant hier ist die Zwischenfigur die "weder noch - sowohl als auch" Züge des Hasen, wie Züge des

Klappstuhls trägt. Wenn man genau hinsieht, könnte es eine dampfende Kaffetasse sein. Die Modulation in tonaler Musik hat ebenso Punkte, die sowohl der vorherigen, wie der folgenden Tonart zuzuordnen sind.

Die fünfte "Stimme" bringt eines von Nanne Meyers Lieblingsmotiven: die Lederboxel, wegen der beweglichen Träger, die sich leicht verwandeln lassen, aber auch wegen des Hirsches im Revers, der, wie hier, sich selbständig macht und einfach wegspringt. Dies wieder eine Analogie zur Musik: ein Thema kommt in verkleinerter Form wieder. So sind die Geweihtiere der dritten "Zeile" jetzt zu dem Zierhirsch der Lederboxel geschrumpft. Dieser verwandelt sich in eine graues Fabelwesen, das unter die (Noten-)Linie verschwindet. Die Füße verwandeln sich in einen Globusständer. Der Globus wird zur Fermate. Doppelstrich.

Die sechste "Zeile", eigentlich eine Halbzeile mit Fermate, die von einem einzigen crescendo decrescendo überschrieben ist, läßt einen Thonetstuhl zu spitzmäusig aufgereihten Tierohren hinschwinden. Jede Zeile wurde bisher durch ein oder zwei Tiere charakterisiert.

Die siebte "Zeile" beginnt mit räderartigen Noten hinter denen Wildpferde in Gegenrichtung galoppieren. Wie in der dritten "Zeile" wird hier die Leserichtung verdreht. In der Musik nennt man dies: die Melodie wird in "Krebsform" zitiert. Innerhalb dieser Zeile erstellt sich aber auch die Leserichtung wieder, als ein Langschnabel aus dem Pferdeschweif wächst und einer Serie von fuchsähnlichen Tieren Platz macht, die mancher aus der römischen Serie "Kirchengeflüster" kennen mag. Diese bilden eine weite Assoziation zu den Kirchenfenstern der zweiten Zeile.

Die achte und letzte "Zeile" stellt, wie bereits gesagt, die Tierprozession besonders phantasie reich vor. In "des Basses Grundgewalt" tummeln sich viele Wesen des Unbewußten. Die unterste Zeile nimmt den breitesten Raum ein. Der "Karneval der Tiere" beginnt mit einem Schnabeltier, dessen vier Beine auf Rädern stehen, gezogen von einem Hasenmenschen, dessen Kopfbedeckung aber auch die des Kardinals sein könnte deren besondere gespaltene Form es Nanne Meyer öfters angetan hatte. Die (Noten-)Linie teilt sich auf, die Noten bilden Füße für schlittenförmige Ovalobjekte, die auch in der dritten "Zeile" auftauchten. Die Räder des Schnabeltiers verselbständigen sich, das ziehende und das gezogene Tier verbinden sich und aus dieser Verbindung entstehen weitere Wesen, ein Kriechtief, ein Vogelwesen ohne und mit Gesicht, hinter dem ein Pferd auf einem breit daliegenden Fuchswesen steht. Hinter dem Pferd ein weißer Schatten, der sich zu einem Elefant verwandelt. Im Hintergrund wartet der Umriss eines Schiffes. Diese "Arche Noah" gibt wie in einem Musikstück der Tierprozession eine

vorübergehende Wohnung. Ein geteilter Kreis, wie eine Spiegelung am Horizont der (Noten-)Linie, gibt dem Zug Richtung und Halt. Ein Decrescendozeichen, einige Noten und ein vor einem Doppelstrich gleichsam wie vor einer Tür wartendes Fabeltier beschließen diese achtstimmige Partitur.

"(Römisches) Lied 1"

Abb.2 "(Römisches) Lied 2" [P2/2 bzw. P4/2 dia]

Das "(Römische) Lied 2" könnte als Variation des ersten Lieds gedeutet werden, hat es doch mit jenem viele Bildmorpheme gemeinsam, jedoch in anderen (Noten-)Zeilen und anderen Zusammenhängen. Das Lied beginnt wieder mit einem Hausschlüssel als Notenschlüssel. Die Klappstühle der vierten "Zeile" sind jetzt den faltbareren und wandelbareren Liegestühlen gewichen. Liegestühle bergen dank ihrer Funktion so viele Gestalten, daß sie immer wieder in Nanne Meyers Wandlungszeichnungen auftauchen. Hier verdünnen sie sich, in dem sie Beine bekommen. Tierhaftes bildet sich, bis aus dem Holzgestänge ein Fischskelett, schließlich eine Note mit drei Fähnchen wird. Die erste Zeile ist die Setzung eines Themas, das sofort wieder versiegt.

Die zweite "Zeile", nimmt die Motive der dritten "Zeile" des ersten "Liedes" auf: Tontöpfe, die zu Erbsenschoten werden, die hier variieren, vervielfältigen und etwas flügelhaftes bekommen. Eine feste Umrissstruktur (Tontopf) bekommt einen fluktuierenden Schwung.

Die dritte "Zeile" nimmt die in Gegenrichtung galoppierenden Pferde der siebten Zeile des ersten Lieds auf. Die Herde hat sich vermehrt und entwickelt aus einem Obelisk, dessen Sockel zu einem Haus wächst, der Obelisk aber zu einem Dach schrumpft, das Haus zu einem Briefumschlag, dessen v-artige Klappe zum Dreiecksgesicht des Fuchses aus dem "Kirchengeflüster" wird. Im Vergleich der siebten "Zeile" des ersten Lieds und der dritten "Zeile" dieses Lieds fällt auf, daß in diesem eine weitere Verwandlung dazwischen geschoben wurde. Wurden dort die Wildpferde zum Fuchs, geschieht dies hier über Obelisk-Haus-Brief. Arnold Schönberg nannte dieses Gestaltungsprinzip entwickelnde Variation, das auch eines der Hauptprinzipien Meyerscher Verwandlungskunst ist. Der Begriff Entwickeln, darf hier auch ganz wörtlich als Entwickeln einer neuen Assoziationsschicht verstanden werden.

Die vierte "Zeile" ist in sich mehrstimmig. Sie beginnt mit einem schwarzen Fabelwesen, das sich sofort in ein Schlittengestänge aufteilt, dessen Holzstreben zu Notenbalken werden, die in mehreren Stimmen parallel ein Geflecht bilden. Die Unterstimme nimmt die Gestalt eines Stuhlsitzes, die Oberstimme die Gestalt einer Stuhllehne an. Der Klappstuhl der vierten "Zeile" des ersten Liedes sei in Erinnerung gerufen,

wie der Liegestuhl der ersten Zeile dieses Lieds. Die Verwandlung des Stuhls auf Grund seiner festen Gefügtheit wird schwieriger als die des Klappstuhls. Die Verwandlung bringt den Fluß ins Stocken, eine Lehne möchte so recht nichts anderes werden. Ein Ansatz eines Schaukelstuhls wird sichtbar, aber aufgegeben. Schlittenkufen, die Pausenzeichen, die Topföffnungen, die zu Noten werden, kleiner immer kleiner. Taktstrich

Die fünfte "Zeile" ziert ein Bassschlüssel. Es ist eine Kurzzeile, die aber umso grundlegender Auskunft über die Neugier berichtet, unter die Zeile, hinter die Dinge, zu sehen. Wir erinnern an den Vogel zu Anfang des ersten Lieds, der seinen Kopf unter die Zeile, unter Wasser, steckte. Dieser ist hier nun ein Maulwurf geworden, der in gleicher Tätigkeit seinen Kopf unter die Zeile, in die Erde steckt. Der so geteilte Körper, wird zur Waage, die ein Unendlichkeitszeichen hinterläßt, was aber auch die Hörner eines Widders sein könnten. Just danach landet ein der Lederboxel entsprungener Hirsch, aus der Zeile darunter.

Diese sechste "Zeile" zerlegt die so geliebte Boxel, nachdem der Hirsch nun entsprungen ist, in ein zu einem Heiligenschein gewordenes Goldrevers, bis das Eichenlaub der Hosentaschenverzierung abfällt, auf die Zeile darunter. Die sechste Zeile wirkt also in zwei Stimmen hinein, die über ihr und die unter ihr liegend - eine musikalische Verknüpfung.

Die siebte "Zeile" nimmt wieder die Topföffnungen zu Erbsenverwandlung der zweiten "Zeile" dieses Lieds, respektive dritte "Zeile" des ersten Lieds, auf. Daß es auch unmittelbare Übergänge gibt, zeigt diese Zeile, wenn die horizontale Form des Ovals der Erbsenschote zu Notenbalken geworden, plötzlich in die Vertikale gedreht wird, verursacht von einem aufstehenden Langohrwesen, das im Aufrichten zu einem Notenständer wird, dessen Notenblattaufgabe wegfliegt und das Gestänge zu einem Buch verwandelt, auf dem die Notenablage als Brief landet, aus dem Noten entweichen, bekrönt von der so geadelten Notenablage. Schließlich macht ein bekröntes Notenwesen der letzten Verwandlung Platz. Es entstehen Klaviertasten, darüber ein Crescendozeichen. Die Verwandlung des Notenständers geschieht in einem besonders dichten Bedeutungsgeflecht, obwohl es zeichnerisch unauffälliger ist als andere Verwandlungen. Dies entspricht auch einer musikalischen Gestaltung, bei der großflächige musikalische Momente, dicht geknüpft unmittelbar ablösen können.

Die achte "Zeile" zeigt eine, verglichen mit der schrofferen Horizontale-Vertikale-Ablösung, eine einfache und elegante Rhetorik, die des Versinkens einer Gieskanne. Im ersten Lied war die Gieskanne Ergebnis der Verwandlung eines Vogels. Hier formt sich die Gieskanne zuerst aus einer Ansammlung einiger

Gartengeräte: Wassereimer mit halben Deckel und Henkel, der verstellt von Dose, kleiner Schaufel und Harke, zum Henkel der Gieskanne wird. Im Hintergrund verwandelt sich ein Thema, verdeckt von einer anderen Vordergrundschrift. Dies ist wieder eminent musikalisch gedacht. Die (Noten-)Linie bildet dann einen Wasserpegelstand zunächst umgekehrt ab, daß erst alles oberhalb blau und dann verdreht, alles unterhalb blau erscheint, ähnlich einer Akkordumkehrung. Umgekehrt wie im ersten Lied verwandelt sich die Gieskanne zurück in ein Tier, das auf ein Objekt mit spitzer Schnauze zutreibt, was wie ein Notenfuttertrog aussieht. Ende der "Zeile".

Die neunte "Zeile" ist eminent kurz. Wieder sind die Tontopföffnungen, die wie Noten anmuten, kurz aneinander gereiht, danach eine unter der (Noten-)Linie auftauchende Schildkröte, Fermate. Diese Zeile, so kurz sie auch ist, suggeriert Länge und Langsamkeit. Ruhe vor dem Zug des "Basses Grundgewalt", wie er sich in der zehnten und letzten "Zeile" ankündigt.

Wiederum ist die letzte "Zeile" dem Umzug der Tiere vorbehalten. Einem mondsichelhaften Bassschlüssel entspringt das erste Fabelwesen. Ob Dackel, ob Hase, auf Rädern oder kriechend, auf dem Rücken liegend oder mit umgewandten Kopf lauernd, ein gestrandetes Flugzeug, hinter dem ein Fuchskopf hervorlugt, das alles auf ein Gefährt gepackt, wie ein Notenförderband entlang fahrend auf ein Wiegemesser zu, das ob seiner Beweglichkeit zu einem beliebten Objekt im Nanne Meyers Bilderkosmos geworden ist. Allerdings wird die Zielstrebigkeit des Zuges am Ende des ersten Lieds hier aufgehalten von dem Wiegemesser.

Das Phlegma des Tierzugs weicht einem angstvollen, da ausweglosen Herumirren der Notenwesen. Der Doppelstrich mutet hier an wie eine Tür, durch die man sich nicht getraut zu gehen oder die verschlossen ist. Noten sind in Not. Der am Horizont gespiegelte und geteilte Kreis taucht wieder auf, diesmal versteckt unter dem an der Tür wartenden Fabeltier.

Die Vergleiche dieser beiden "(Römischen)Lieder" geben detailliert Auskunft über Nanne Meyers serielle Reihungs- und Verwandlungsprinzipien und die Vertauschungen und Verdrehungen dieser Reihungen zwischen den Liedern. Die anderen acht Lieder, die alle bis auf das letzte 1988 entstanden, sollen mehr in Hinblick auf diese Motivverflechtungen zwischen den Liedern betrachtet werden.

"Lied 3" [P 1/1]

Wieder ist die Liedpartitur in zehn "Zeilen" aufgeteilt, deren Zeilenanfang diesmal mit einer Violine als Violinschlüssel bezeichnet ist, die vierte "Zeile" mit einem Schlüsselbund, die sechste "Zeile" mit einem Ohr, dessen

Ähnlichkeit mit einem Bassschlüssel auffällt, die siebte "Zeile" schließlich mit einem dünn gezeichneten Violinschlüssel, an dessen unterer Schlaufe der Bart eines Hausschlüssels hängt. Diese Capricen über Notenschlüssel verweisen auf einen leichtsinnigen Umgang mit musikalischer Notation: Die erste "Zeile", eine Möwenreihe in Gegenleserichtung stehend, die Füße Noten, kaum eine Wandlung; die zweite kurze "Zeile" eine Säulenreihe, die wie oft in Rom mit Stangen gehalten wird, kaum eine Wandlung, Schrumpfung; die dritte "Zeile" eine Reihung über die Zeit, Notenköpfe als Mondphasen die zu Uhren werden, die zum Gesicht mit Baskenmütze und wieder zum Vogel werden; die vierte "Zeile" eine aus den beiden anderen Liedern bekannte Erbsenschotenwandlung, diesmal über Dampfer zu Heuschrecken; die fünfte wieder wie in den beiden anderen Liedern eine Töpfe-Wildpferde-Strandläufer-Notenfutter-Wandlung. Die sechste Zeile beginnt mit einem Beingewirr, das sich zu Säulen und einem Tempel verformt, der wiederum zu Noten, diese zu Notenständern werden, die, zusammengeklappt, staksig davonlaufen. Die siebte "Zeile" ist wieder kurz gehalten: Bleistift zu Bild-an-der-Wand, ein Nanne Meyer Emblem für Kunst schlechthin. Die achte "Zeile" sieht die (Noten-)Linie als Wäscheleine: Unterhemd zu Streichholzschachtel, Streichholz zu Möhre, wieder zu Bleistift; neunte kurze "Zeile": gegenläufige Tiere; zehnte "Zeile": Tierprozession zur Fermate.

"Lied 4" [P1/2]

Die Möwenreihe des dritten Lieds, erste "Zeile", rutscht im neunzeiligen "Lied 4" in die zweite "Zeile", wird ausgedehnt, bis sich die Möwe in einem merkwürdigen Kasten beim unter-die-(Noten-)Linie-lugen verfängt. Der ersten "Zeile" im vierten Lied ist der Wandlung des Kolosseums vorbehalten, einem erhabenen Monument, das schnell zum Aschenbecher profanisiert wird. Die Drehungen lösen es auf und Notenköpfe drehen sich davon.

"Lied 5" [P1/3]

Das Kolosseum beherrscht auch die fünfte "Zeile" im fünften Lied, das wie ein achtzeiliger (oder zwei mal vierzeiliger) Streichquartettsatz anmutet. Hier rollt sich das Kolosseum aus und wird zum Hutband, also gegenläufig zum "Verklumpen" des Kolosseums als Aschenbecher im vierten Lied. In der zweiten "Zeile" taucht auch ein rotweißgestreifter Leuchtturm auf, dessen Lichtkegel ihn selbst zum Verschwinden bringt und an dessen Stelle Notenzeilen gezogen werden. Hier ist auch der Tierumzug etwas linearer dargestellt und von einer Wandlung Fisch-Schere-Möwe durchzogen. Die Schere soll im letzten der zehn Bilder in der ersten Linie wieder auftauchen. Die Schere suggeriert Bewegung, wie der Liegestuhl, die Hasenohren oder

das Wiegemesser und verleiht dem an den Zeilen entlang streifenden Blick, das Gefühl: Alles fließt.

"Lied 6" [P2v/1A]

Erste "Zeile": Aus dem Schlüssel wird der Henkel einer Kanne, einer Gieskanne, die Halterung eines Globus. Zweite "Zeile": Globusverwandlung rückwärts in händerverschränktes Paar. Weiter unten eine Folge von Wiegemessern, die den Anfang der siebten "Zeile" bilden, die sich zu einem Bügelbrett wandeln, das zum Kahn ohne Boden wird, der von einem Fabelwesen davongetragen wird. Die Lederboxel ist jetzt auch in den Basso profundo gerutscht und der Hirsch springt in der falschen Zeile umher und wird von in Gegenrichtung blickenden langschnäbligen Vögeln irritiert bestaunt. Der Tierumzug gerät bitonal. Dingwelt und Tierwelt stehen sich gegenüber.

"Lied 7" [P2v/2]

Das Nebeneinander von Ding und Tier (Mensch), unbelebter und belebter Materie bei Bewahrung der Bild-Isomorphie ist ein oft gebrauchter Übergang in den Liedern. Die Liegestühle klappen zu Hasenohren. Die Stuhllehne wird zum Globusständer. Die Welt darin erzeugt einen Leuchtturm, diesmal schwarzgelb, der wiederum eine Reihe römischer Nonnen aus sich ausdreht. Einige Zeilen weiter macht der Globus eine rückläufige Bewegung und wird zur Kaffekanne, zur Gieskanne, die zur Gans. Darüber enthüpft einer Fotoapparatserie ein Frosch, der nicht zum Prinzen wird.

"Lied 8" [P2v/4]

Die Wandlungen werden flüssiger mit zunehmender Häufung bekannter Verläufe:

1. Zeile: Oberwasser - Unterwasservogel; 2. Zeile: Töpfe, dazwischen ein Fabelwesen, Töpfe; 3. Zeile: springender Hirsch aus Lederboxel, rückwärts; 4. Zeile: Miniatur; 5. Zeile: Liegestuhlgefalte; 6. Zeile: kippender Thonetstuhl wird zur Schere; 7. Zeile: Vorwärtsfliegen; 8. Zeile: Wäschewicker zu Klaviertasten; 9. Zeile: Briefminiatur; 10. Zeile: Tierumzug.

"Lied 9" [P2/3]

Ein Durchstreifen der vorigen Lieder und immer wieder neues Gruppieren charakterisiert dieses Lied. Oft scheint ein über andere Lieder schweifender Blick mehrere Zeilenteile zu neuen "Zeilen" komponiert zu haben:

1. Zeile: Seevögel picken in Reihe; 2. Zeile: Bleistift-Brief-Fabeltier-Gieskanne; 3. Zeile: Teddybär-Schaufel-Pinguin-Töpfe-Langschnabelvogel-Tisch; 4. Zeile: Erbsenschotengetier; 5. Zeile: Tisch-Schildkröte; 6. Zeile: Notengewimmel-Fliegen-Flugzeug; 7. Zeile: Noten-Lederboxelknöpfe-springender Hirsch-Hosenträger-Kirchengeflüstertier-Notenständer; diese Zeile faßt verschiedenste Zeilen vorheriger Lieder zusammen. 8. Zeile: Tasse-Kanne-Hase; 9. Zeile: Vehikel-Tier auf Rädern-Tierumzug.

"Lied 10" [EinzelCD/Farbe]

Dieses zehnte Lied wurde zwei Jahre später 1990 gezeichnet und ist in seiner formalen und farblichen Formgebung einmalig schön. Es hat die Gelassenheit des Nachzüglers, wie es auch die Schnecke am Ende der dritten Reihe andeutet, ohne zu übersehen, daß in der "Zeile" darüber ein schneller Vogelschwarm dahinzieht: Eile mit Weile. Die Linienschwünge muten in diesem zehnten Lied räumlicher an, verstärkt durch kleiner werdende Objekte wie die in der siebten Reihe, wo sich eine Wanne mit herausragenden Knien zu einer Zitronenpresse und zu Segelbooten wandelt, um schließlich, nachdem einer der Hüte Beine bekommen hat, als Hutfolge in der Ferne zu verschwinden, nicht bevor ein Hut mit Beinen aus der "Zeile" ausgeschert ist, um sich über andere Objekte in gefaltete Regenschirme zu verwandeln.

Eine Frage stellt sich rückblickend über den Raum-Zeitaspekt der Lieder. Ich habe sie immer als "Zeilen" beschrieben, was suggeriert, daß sie linear zu lesen sind, erste, dann zweite etc. Nun habe ich die Lieder auch als eine Partitur bezeichnet, was in der Musik die Notation der Gleichzeitigkeit aller Stimmen meint. Dies wird auch durch einen, die Zeilen verbindenden senkrechten Strich kenntlich, der diese wie ein Klammer zusammenhält. Nun sind auf den Linien aber keine Noten abgebildet, sondern Bildmorpheme, die Gegenstände und Wesen darstellen. Die Abfolgen sind Verwandlungen von Morphem zu Morphem, die nicht streng mit den anderen "Zeilen" koordinierbar sind, wie in kontrapunktischer Musik üblich. Trotzdem ermöglicht der über die Zeichnung schweifende Blick ein Übergreifen der linearen Abfolgen in eine räumliche und zeitliche Bezüglichkeit. Im Rhythmus der linearen wie auch flächen- und partiturübergreifenden Wahrnehmungen, die natürlich von der Größe, Form, dem Realitätsgrad der Darstellungen, der inhaltlichen Bezügen abhängen, wird auch das spezifisch Zeitliche der Zeichnung ausgeformt und strukturiert. Das Raum-Zeitliche einer Zeichnung zu fassen ist dennoch ziemlich kompliziert.

Wenn wir uns erinnern, daß Nanne Meyer die Gabe des mehrschichtigen Denkens in früher Kindheit beim Anhören von Musik

ausgebildet hat, die so vor der Sprachprägung als eigenständige Auffassungsgabe bereits vorhanden war, versteht man, daß diese Bilder nicht nur linear, sondern auch mehrschichtig und sogar als eine Ganzheit erfaßt werden möchten.

Man beobachte nun sein eigenes Streifen über die Lieder, ob man den Zeilen entlang wandert, oder zu anderen überspringt, getragen von ähnlichen Motiven zwischen ihnen hin und her pendelnd, von ihrer strukturellen Dichte angefeuert oder verweilend im Ergründen eines Stimmengeflechts, dabei im Blick auch vorwärts und zurückschweift. All diese Bewegungen des Auges erstellen, wenn sie nur zu verweilen vermögen einen Bildraum, sowie sich ein Hörraum während und nach dem Anhören eines Musikstücks erstellt.

Den Schlüssel zu solcher Parallelität der Künste gibt uns Nanne Meyer im Betrachten der ersten Zeile des zehnten Lieds selbst in die Hand: Ein Schlüssel wird zur Schere, - wie das Auseinandertreten der Gegensätze - die sich in ein Paar verwandelt, das die Arme verschränkt, indem die eine Hand jeweils den Mund der anderen Person berührt, um zu sagen: Psst! Hör auf zu sprechen und hör hin, auf das Lied.