The Crux of the Biscuit ...
Über politische und andere «Atrocities» in der Musik Frank Zappas

The Crux of the Biscuit ...
Politique et autres « atrocités » dans la musique de Frank Zappa

The Crux of the Biscuit... – Über politische und andere «Atrocities» in der Musik Frank Zappas
Der amerikanische Komponist, Gitarrist, Pianist und Sänger Frank Zappa (1940–1993), Gründer und Leiter der Rockband *Mothers of Invention*, gilt als exemplarischer Vertreter einer Gegenkultur zum «american way of life». Er opponierte gegen den Vietnamkrieg ebenso wie gegen den in den USA grassierenden Puritanismus. So wie ihm das Weisse Haus der Inbegriff hässlicher Politik war, war ihm der Dominantseptakkord der hässliche Akkord schlechthin. In seinen Songs demontiert er oft bereits existierende Musik; entsprechend häufig sind darin Zitate. Auch seine Texte sind reich an Anspielungen. In diesem Aufsatz werden diese vielfältigen Bezüge entschlüsselt und in den Kontext von Zappas gesellschaftskritischen Positionen gestellt.

The Crux of the Biscuit... – Politique et autres « atrocités » dans la musique de Frank Zappa
Fondateur et chef de l'ensemble de rock *Mothers of Invention*, le compositeur, guitariste, pianiste et chanteur américain Frank Zappa (1940–1993) passe pour le représentant typique de l'opposition à l'*American way of life*. Il a protesté aussi bien contre la guerre du Viêt-nam que contre le puritanisme virulent des Etats-Unis. De même que la Maison-Blanche était pour lui l'incarnation de la politique hideuse, de même il vomissait l'accord de septième de dominante, symbole absolu de la laideur. Ses chansons persiflant souvent la musique antérieure, les citations y abondent ; même ses textes fourmillent d'allusions. L'article ci-dessous déchiffre ces correspondances diverses et les situe dans le cadre plus général de la vision critique de Frank Zappa.

Von Thomas Phleps

Die Rock-Ikone Zappa, den «Zehnkämpfer unter den Rock-Matadoren» – wie Volker Rebell einst schrieb[1] – zu demontieren, gehört seit einiger Zeit zum guten Ton pop/rock-musikalischer Diskurse. Zumal mittelalte Skeptiker suchen ihre Vergangenheit via Zappa-Kritik zu bewältigen, indem sie – psychologisch gesprochen – ihre eigene politikferne Haltung durch ein von Zappa und seiner Musik nicht eingelöstes Politikversprechen im nachhinein zu legitimieren suchen. Aber Zappa war weder – um es gleich zu sagen (er selbst hat es immer wieder und in aller Deutlichkeit gesagt) – ein politisch eingreifender Musiker noch – was bisweilen noch höher eingeschätzt wurde – ein Politclown, auch wenn eine gewisse Affinität seiner Strategien zum politischen Entertainment des 1966 an einer Überdosis («Polizei», wie in der *Los Angeles Free Press* geschrieben stand) verstorbenen Lenny Bruce[2] offensichtlich ist.

Der langsame Abstieg vom politisch motivierten Ironiker über den gesellschaftskritischen Zyniker zum innermusikalisch orientierten E-Komponisten, den die Kritiker der Elche, die früher selber welche waren, verzeichnen zu müssen meinen (und ein Blick in die deutsche Musikpresse anschaulich dokumentiert), beruht indes nicht auf einem fatalen Missverständnis, sondern auf einem weitgehenden Unverständnis – der US-amerikanischen Sprache nämlich und einem mitunter dürftigen Kenntnisstand spezifisch US-amerikanischer Verhältnisse.[3] Noch die Generation, die hierzulande bereits in der Grundschule erste Sprachkenntnisse sammeln durfte, war beim Textverständnis des späten Smash-Hits von Zappa – *Bobby Brown* (1979) – mit ihrem Englisch am Ende und jenseits der eingängigen melodisch-harmonischen Oberfläche beim musikalischen Verstehen – etwa der infiltrierten ‹Doo Wop›-Zitate – vollends überfordert. Man wusste halt, dass der in *Bobby Brown* personifizierte «american dream» nicht der eines Frank Zappa war und die im Song geschilderten Scheusslich- bis Grausamkeiten, die «atrocities» des «american way of death» auf irgendeine, gar nicht erst erklärungsbedürftige Art und Weise dem Establishment Paroli boten.[4]

Atrocities & Ugly Music

«Atrocities» waren Ende der 60er Jahre das Markenzeichen von Zappa und seiner Band, den *Mothers*, die sich auf Betreiben ihrer Plattenfirma übrigens das Appendix *of Invention* zulegen mussten. In erster Linie ist hier die als legendär in den Annalen der Rockmusikgeschichte weitergereichte

Bühnenshow *Pigs and Repugnant* zu nennen, die die Mothers ab Ende 1966 im New Yorker Garrick Theatre über anderthalb Jahre fast *en suite* spielten. Zu den Versatzstücken dieses ‹säuisch-widerwärtigen› Szene-Musicals zählten auch – laut Zappa – sorgfältig geplante «visual aids», die vom scheinbar spontanen Einbezug des Publikums und einem fast schon ritualisierten Vollzug von «atrocities» lebten. Am beliebtesten wohl und immer wieder frenetisch gefordert wurde eine Giraffen-Performance, in der Ray Collins, der Sänger der Band, den zwischen die Hinterbeine eines riesigen Stofftieres angebrachten Schlauch solange mit einer Frosch-Handpuppe massierte, bis der imaginäre Schwanz steif wurde und sich eine Ladung Schlagsahne in die ersten Reihen des Zuschauerraumes entlud.

Highlight und tatsächlich spontan war der Auftritt dreier Marines in zwei aufeinanderfolgenden Shows, die darin kulminierten, dass Zappa die Ledernacken dazu aufforderte, an einer Plastikpuppe ihre Grundausbildung zu demonstrieren: «This is a gook baby» – ein Vietcong-Baby – «kill it!». Die Marines zerfetzten die Puppe, und Zappa wies das Publikum ausführlich auf sämtliche beschädigten Körperteile hin, als sei die Puppe lebendig. Das Entsetzen war gross, die Show musste abgebrochen werden.

Auf den Sinn und die Beziehung zur Musik solcher an die Grenzen nicht allein des sogenannten guten Geschmacks, sondern vor allem des Präsentablen stossenden «atrocities» angesprochen, gab Zappa damals – 1968 – seinem Interviewpartner Jerry Hopkins eine seiner ersten, auf Zitierfähigkeit angelegten ‹Lectures›: «Music always is a commentary on society, and certainly the atrocities on stage are quite mild compared to those conducted in our behalf by our government. You can't write a chord ugly enough to say what you want to say sometimes.» Und so müsse man sich eben auf mit Schlagsahne gefüllte Giraffenschwänze verlassen, auf «ugly entertainment», das den Saal zum Toben bringt oder – wie die Stellvertretermorde der Marines – als «therapeutischer Schock» das überhitzte Garrick Theatre gefrieren lässt.[5]

Auch *ugly* – ein weiteres Schlüsselwort der frühen Mothers – ist erklärungsbedürftig, denn es wird durchgängig in semantischer Inversion gebraucht – und dies nicht allein sprachlich: Die Hässlichkeit etwa, mit der sich die Mothers auf dem Cover ihrer dritten LP *We're Only In It For The Money* öffentlich zur Schau stellten (ungepflegtes Äusseres, vor allem ungekämmte lange Haare usf.) – zunächst eine wohldurchdachte und werbewirksame Inversion der Covergestaltung von *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band,* dem aufwendig produzierten Millionseller der *Beatles*[6] –, diese ausgestellte Hässlichkeit wollte durchaus nicht ironisch, sondern auf die plakativste Art und Weise selbstbewusst und selbstgefällig eine Umkehrung des Wertesystems illustrieren. Denn *ugliness* ist in der Mothers-Nomenklatur nichts Äusserliches, *ugly* sind die Saubermänner, die *bow-tie daddies*, die penibel auf ihr Äusseres achten, während *The Ugliest Part Of their bodies*, ihr Verstand nämlich, unsichtbar und unablässig schmutzige Gedanken produziert, die in der Hauptsache, folgt man Zappas *main obsession* – ich komme darauf zurück –, um «dirty love» kreisen. Phänotyp der *ugly politics* ist natürlich das Weisse Haus, der (sprachliche) Inbegriff des Sauberen, hinter dessen Fassade «a world of secret hungers» – wie es in *Brown Shoes Don't Make It* heisst – die Gesetzgeber und -hüter pervertiere und sich unkontrolliert die schmutzigsten Gedanken zum dreckigen Geschäft der Politik bündelten. Und ein *ugly chord* ist daher mitnichten ein dissonanter, schräger, sondern der harmonische *slime*, der Tag für Tag aus dem Radio quillt.

Paradebeispiel die harmonische Fortschreitung, die vor nicht allzu langer Zeit von hiesigen Musikschulen als Improvisationsgerüst für zeitgemässe Instrumentalpädagogik entdeckt worden ist: die II-V-I-Verbindung. Für Zappa ist sie – entsprechend seinem Furor gegenüber sogenannter Klassischer Musik, die er abschätzig und global mit dem Malen nach Zahlen gleichsetzt – «a hateful practice», eine verabscheuungswürdige musikalische Praxis, die im Jazz durch einige Zusatztöne aufpolierte «subconscious formula that all those pukers use», kurz: die Essenz einer «bad ‹*white-person music*›».[7] Die Destruktion dieser Formel wird auf der zweiten Mothers-LP *Absolutely Free* (1967) anhand zweier Versionen von *America Drinks* paradigmatisch durchgeführt. Dabei fungiert die erste als gleichsam vorgezogene musiksprachliche Abstraktion der an den Schluss der LP plazierten zweiten. Deren «Humor» wiederum spielt – so Zappas Erläuterungen für den europäischen Hörer – mit Typ, Form und Hörverhalten der Musik «eurer Eltern», die für Musik als Kunst ebensowenig übrig haben wie für alle, die an ihrer Produktion beteiligt sind. Parodiert wird die typische Cocktail-Bar-Ballade mit ihrem «submongoloiden»[8] Text, der in diesem Genre üblichen schwülen Vortragsweise und geräuschvollen Szenerie. Nicht parodiert indes wird der dort waltende melodisch-harmonische Normalfall, der fast hartnäckig schon kompositorisch vermieden wird. Die Gesangslinie bewegt sich häufig auf den Septen und Nonen, in grösstmöglicher Entfernung also zur harmonischen Basis; diese wiederum führt nach einer ersten und deutlichen II-V-I-Verbindung (lediglich die Dominante wird durch die Jazz-Politur Tritonusgegenklang zur chromatischen Rückung – IIb^{79+} – verschoben) durch unerwartete und teilweise folgenlose Modulationen die Hörer ein ums andere Mal in die Irre: Die melodisch-harmonisch destruierte, laut Zappa wenig subtile Parodie des Verhaltens US-amerikanischer Erwachsener in der Cocktail-Bar um die Ecke «gets weird», wie der mit Eigenlob nie sparsame Komponist zufrieden feststellte.[9]

Inbegriff eines ‹ugly chords› indes ist für Zappa der Dominantseptakkord: «Den hasse ich wie die Pest».[10] Dementsprechend wird er in seinen Kompositionen tunlichst vermieden, es sei denn, diese basieren auf dem sogenannten Bluesschema oder sind parodistisch-karikierend angelegt – und so sagt bereits der Übergebrauch des Dominantseptakkords in *Bobby Brown* eine Menge über die Zielrichtung dieses Songs. Aber auch ein Tonika-Akkord geniesst Zappas grösstmögliche Abscheu und zwar «that fucking D chord [...] like ‹Needles And Pins›»[11]. Dieser Akkord – recht eigentlich eine gitarrentypische, der Griffweise des D-Akkords verpflichtete Begleitfloskel – indiziert nun nicht etwa schlechte Musik, sondern steht *pars pro toto* für eine bestimmte und zwar die dominierende Haltung innerhalb der subkulturellen Bewegung an der nordamerikanischen Westküste um 1966/67. Zappa konstatierte immer wieder erhebliche Unterschiede zwischen der Freakszene in Los Angeles und den Hippies von San Francisco. Und dass er dem eigenen Standort L. A. allein schon in Sachen Outfit gegenüber San Francisco die Stange hielt – dort habe jeder das gleiche Kostüm getragen, während in L. A. der Kleidungskodex angeblich «more random and outlandish» gewesen sei – kommt nicht von ungefähr. Denn einerseits legte Zappa grossen Wert darauf, dass der durch Outfit und Image geprägte Lebensstil der Bandmitglieder mit der Musik korrelierte wie eine Plattenhülle mit der Platte – und es habe ein Jahr gedauert, bis seine Jungs das begriffen und sich verändert hätten –, andererseits registrierte er in San Francisco eine Überbetonung von Äusserlichkeiten, durch die die Flower-Power-Kinder sich selbst und anderen eine verlogene Liebesbeziehung als «the ideal new political movement» vorgaukelten. Herausgekommen sei bei dem Schwindel nichts weiter als ein neuer Club, «the childish key club – you bring a feather and a bell».[12]

Auf dem bereits erwähnten, 1967 produzierten dritten Mothers-Album *We're Only In It For The Money* wird dieser desillusionierende Blick auf die Flower-Power-Bewegung extensiv durchgehalten.[13] Gleich im ersten Song *Who Needs The Peace Corps?* werden die Schlüsselwörter für den Flower-Power-Key-Club ausgegeben: «drop out», «stoned» und natürlich das Glücksver-

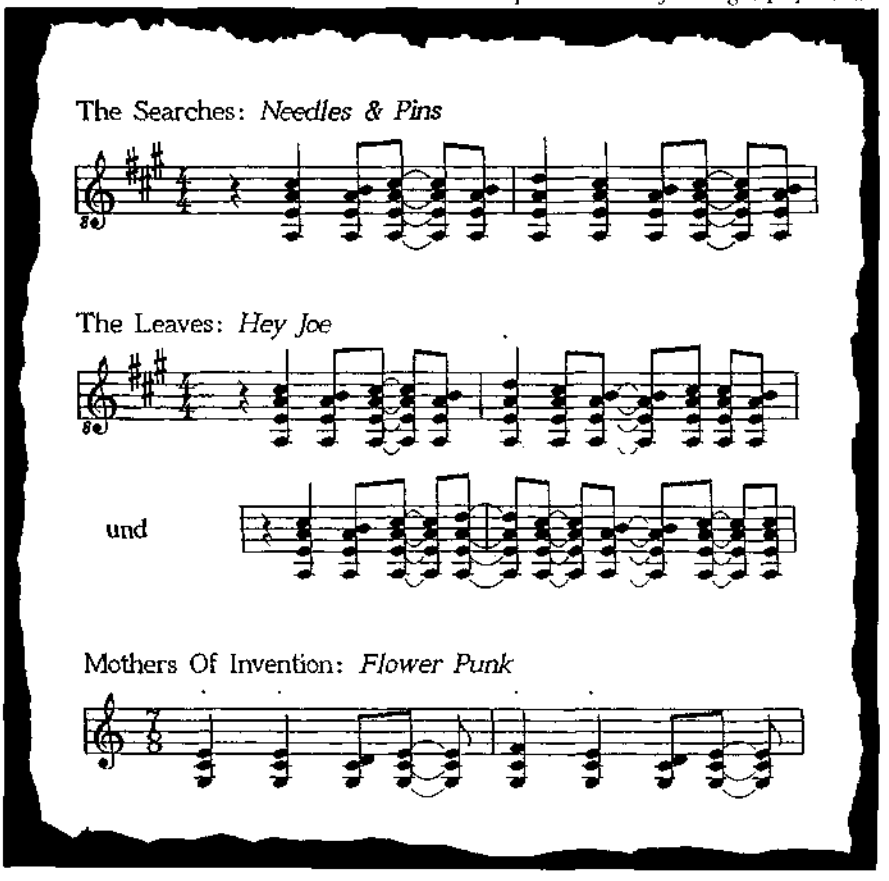
sprechen an sich: San Francisco. Aber nicht allein die Bewegung ist eine Lüge, die Hippies selbst sind Schwindler: perückentragende «phony hippies». Nach einem Seitenhieb auf die «discorporate»-Ideologie der grassierenden Meditationsgruppen und -sekten – *Absolutely Free* – auf der musikalischen Folie des Folkrock «to death», wie Zappa zur Omnipräsenz dieses Stils in der damaligen Szene abfällig anmerkte[14], folgt die Generalabrechnung: *Flower Punk (siehe Kasten)* ist die mit allen symbolisch-ritualisierten Accessoires der Gruppenzugehörigkeit versehene Inkarnation des «phony hippie»: Blume im Haar, Button am Hemd und Drogen im Kopf, dazu noch ein Amateurmusiker der übelsten Sorte, auf den die Psychedelic-Bands nur gewartet haben. Soweit die Textebene.

Flower Punk

Hey Punk, where you goin' with that flower in your hand?
Well, I'm goin' up to Frisco to join a psychedelic band.
Hey Punk, where you goin' with that button on your shirt?
Well, I'm goin' to a love-in to sit and play my bongos in the dirt.
Hey Punk, where you goin' with that hair on your head?
I'm goin' to the dance to get some action, then I'm goin' home to bed.
Hey Punk, where you goin' with those beads around your neck?
I'm goin' to the shrink so he can help me be a nervous wreck.

Musikalisch basiert *Flower Punk* auf der Kopplung zweier Erfolgstitel aus der Folkrockecke, die durch ein extremes Tempo, eine komplexe Rhythmik und apathisch leiernde Mickey-Maus-Stimmen (produziert durch eine Erhöhung der Bandgeschwindigkeit) verfremdet werden. Das harmonische Grundgerüst, ein viermaliger Quartfall (As-Es-B-F-C), und die aufs Call-Response-Modell rekurrierende Text- und Melodiestruktur sind dem Song *Hey Joe* entlehnt, den ein gewisser, weitgehend unbekannter Billy Roberts geschrieben hat und mit dem ein gewisser Jimi Hendrix seinen ersten Hit verbuchen konnte und weithin bekannt wurde. Aber nicht auf die im Dezember 1966 veröffentlichte Cover-Version dieses Ausnahmemusikers greift Zappa zurück, sondern auf die Version der L.A.-Folkrockband *The Leaves*, der *Hey Joe* im April 1966 ihren einzigen Achtungserfolg (Platz 31 der US-Charts) bescherte. Die textfreien Tonikatakte hingegen zitieren «that fucking D chord» von *Needles And Pins*, dem Nummer-Eins-Hit der *Searchers* aus dem Jahre 1964, – als Zitat im Zitat freilich, denn schon die Leaves implantierten die Gitarrenfloskel (hier wie dort übrigens und entgegen Zappas Qualifizierung kein D-, sondern ein A-Dur-Akkord) in ihren psychedelisch abgemischten Folkrock. In *Flower Punk* büsst dieses bis zum heutigen Tage die dilettierenden Gitarrenspieler der westlichen Hemisphäre in einen drogenlosen Rauschzustand versetzende Schrummschrumm durch die Übergabe an die Keyboards (wohl ein durch ein Wah-Wah-Pedal geschicktes Clavinet) und vor allem durch die Verkürzung um eine Zählzeit seine Charakteristik ein *(Notenbeispiel 1)*.
Nach anderthalb Minuten nur – der Punk entschliesst sich gerade, einen Psychotherapeuten aufzusuchen (der ihm behilflich sein soll, «a nervous wreck» zu werden) – bricht der Song unvermittelt in sich zusammen. Bruchlos nachgeschoben wird ein Zitat des bekannten Gitarre-Bass-Riffs aus der ausserge-wöhnlichen *Troggs*-Nummer *Wild Thing* (Platz 1 der US-Charts im Juni 66), und just in diesem Augenblick – so der programmatische Covertext – zeigt die eingeworfene Dosis des Hallozinogens ‹STP› Wirkung: «his head blows up», ein gänzlich unspektakuläres Ereignis, «wild thing, I think you move me» eben. Aber es hinterlässt bizarre Hörrückstände «all over your teen-age record players» in Form einer wilden Collage. Und diese substituiert die unter der Obhut der rührseligen Erkennungsmelodie des wandernden Folksängers Scott McKenzie veranstalteten San-Francisco-Love-Ins durch ein zusammenhangloses Soundgemisch und ein drogengeschwängertes Gebluber über Rock-Business, Autos, Mädchen. Am Schluss fragt einer der Orientierungslosen apathisch: «Is this Song over?» und ein Mickey-Mouse-Sprechchor skandiert mehrmals: «Rock, Rock, Rock'n'Roll», ein deutlicher Ausdruck dessen, was Zappa wenige Jahre später als seine «zynische Einstellung zum amerikanischen Publikum» bezeichnete: Das Publikum schreie nur «Rock, Rock, Rock'n'Roll» und nach Zugaben, weil es als Äquivalent des Eintrittsgeldes «ein Maximum an Unterhaltung» erwarte.[15]
In dem um die gleiche Zeit, Herbst 1967, geschriebenen Song *Oh No* schliesslich wird die von den Beatles zum Nr.1-Hit promovierte *low budget*-Formel einer Welt voller Gutmenschen *All You Need Is Love* mit einem kaum zweiminütigen Kopfschütteln ad acta gelegt: «I don't believe it». *Oh No* ist für Zappas kompositorische Strategien äusserst instruktiv: Metrisch alternieren durchgängig 4/4- und 3/4-Takte (mit einer Ausnahme im Mittelteil, wo eine dieser Taktkombinationen in zwei 7/8-Takte umformuliert wird). Wie aus einem Setzkasten entnommen – «in a kind of chemical order», würde Ives sagen – die Melodiebildung des Hauptteils, in dem ein Quarten und Quinten präferierendes Tonmaterial zweimal durchläuft, aber in unterschiedlichen Rhythmisierungen. Dadurch bedingt die ebenfalls unterschiedliche Länge beider Durchläufe

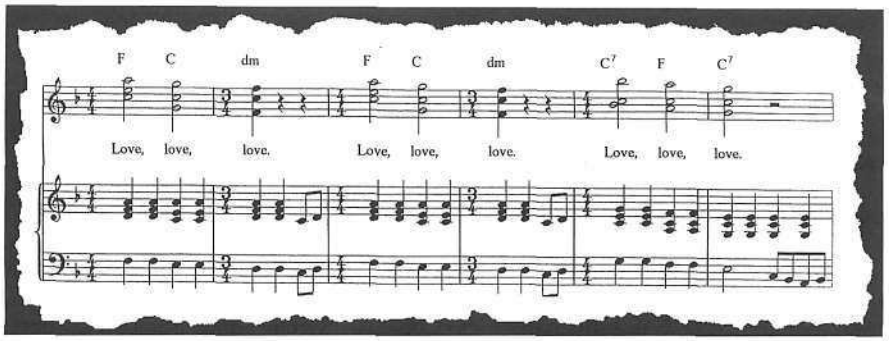
Notenbeispiel 1: «That fucking D[A]chord»



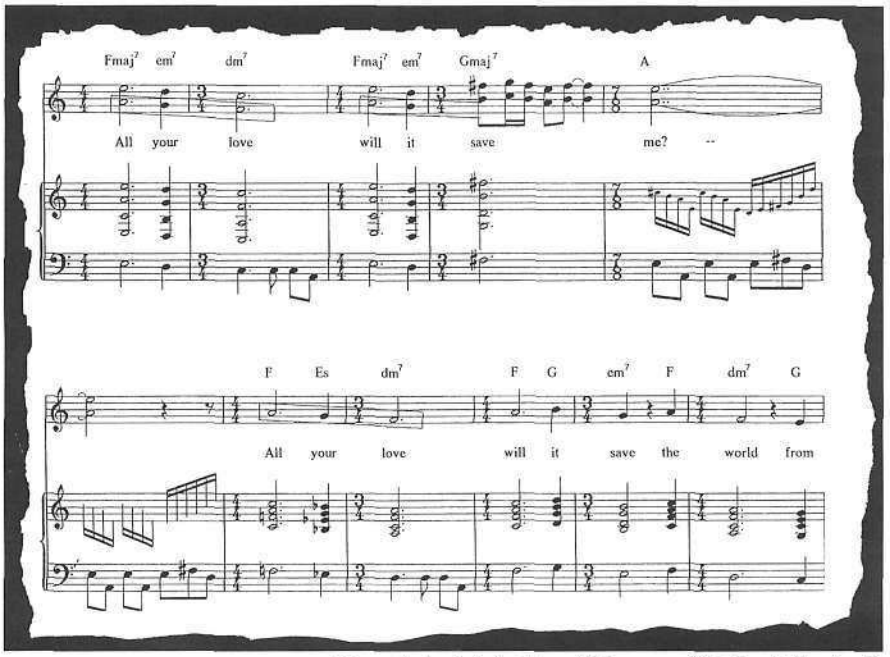
(A = 6, A' = 8 Takte) und zahlreiche harmonische Modifikationen im zweiten. Insgesamt ist die Harmonik im popmusikalischen Rahmen aussergewöhnlich: Bis auf die Molltonika und – am Ende der Durchläufe – die Dursubdominante werden ausschliesslich quintgeschichtete Klänge, d.h. Nonakkorde ohne Terz und Sept verwendet *(Notenbeispiel 2)*.

Im Mittelteil von *Oh No* werden andere Möglichkeiten des imaginären Setzkastens getestet. Auch hier wieder eine zweiteilige Anlage, jetzt aber mit identischen Melodieeinsätzen, die unterschiedlich harmonisiert und arrangiert sind. So verdoppelt beispielsweise der E-Bass im ersten Teil in tiefer Lage die Gesangsoberstimme, kehrt aber im zweiten zu den Grundtönen der (neuen) Harmonien zurück. Vor allem aber lässt dieser Mittelteil keinen Zweifel daran, dass Zappa mit *Oh No* seinen Neinsager zu *All You Need Is Love* geschrieben hat, einem der wenigen taktwechselnden Beatles-Songs. Zitiert wird hier nämlich die glücksverheissende Botschaft des Songeinstiegs – «love, love, love» –, die in potenzierter Dreitönigkeit neben den Hauptakteuren eine illustre Versammlung von Popmusikern als Stellvertreterchor der Love-Generation zu vermitteln sich auserkoren fühlte *(Notenbeispiel 3 und 4)*.

Zappas Mittelteil ist freilich weniger Zitat als harmonischer Gegenentwurf (in zweifacher Ausfertigung) zum im Juli 1967 veröffentlichten Original. Sein Hauptteil wiederum widersetzt sich der Vorspiegelung musikalischer Leichtigkeit, die der über weite Strecken eintönige Gebetsmühlenrefrain und die *easy listening*-Zitate von *Marseillaise* über Bachsche *Invention* und *Greensleeves* bis *In The Mood* provozieren sollen. Nicht zuletzt aber wird Lennons Philosophie des «It's easy» (so das immer wiederkehrende Strophenende) als zu leicht befunden, indem mittels Neuvernetzung den Schlüsselverben dieses lebensfrohen Beat(les)optimismus – say, know, mean, save... – der affirmativ-irreale Kontext entzogen wird. Derart sabotiert, gerinnt die Produktion der ‹Fab Four› zur Ansammlung lieblicher Glaubenssätze, denen argumentativ zu widersprechen kaum möglich ist. All you need is: «Oh no, I don't believe it»!

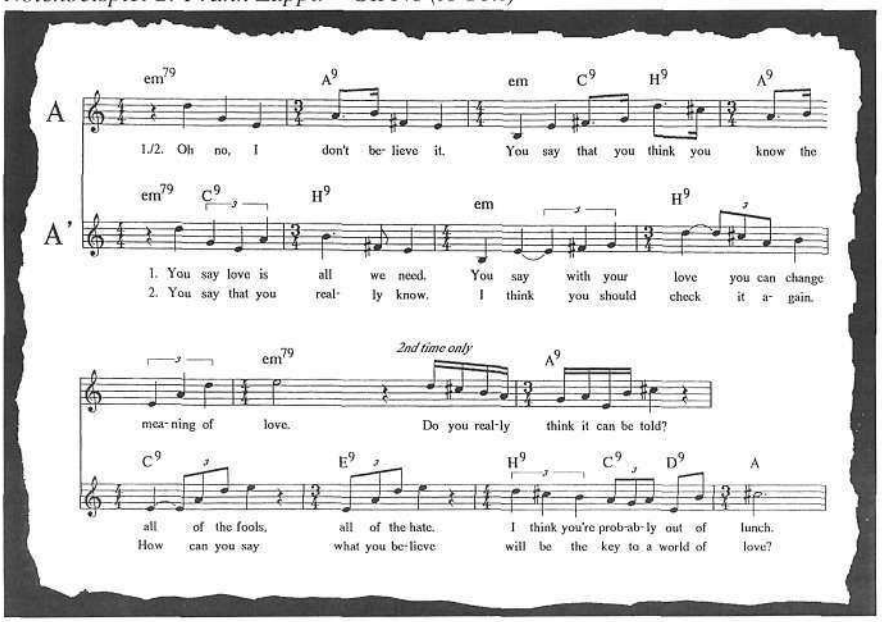


Notenbeispiel 3: Beatles – All You Need Is Love *(Anfang, transponiert)*



Notenbeispiel 4: Frank Zappa – Oh No *(Mittelteil)*

Notenbeispiel 2: Frank Zappa – Oh No *(A-Teil)*



Politics & Obsessions

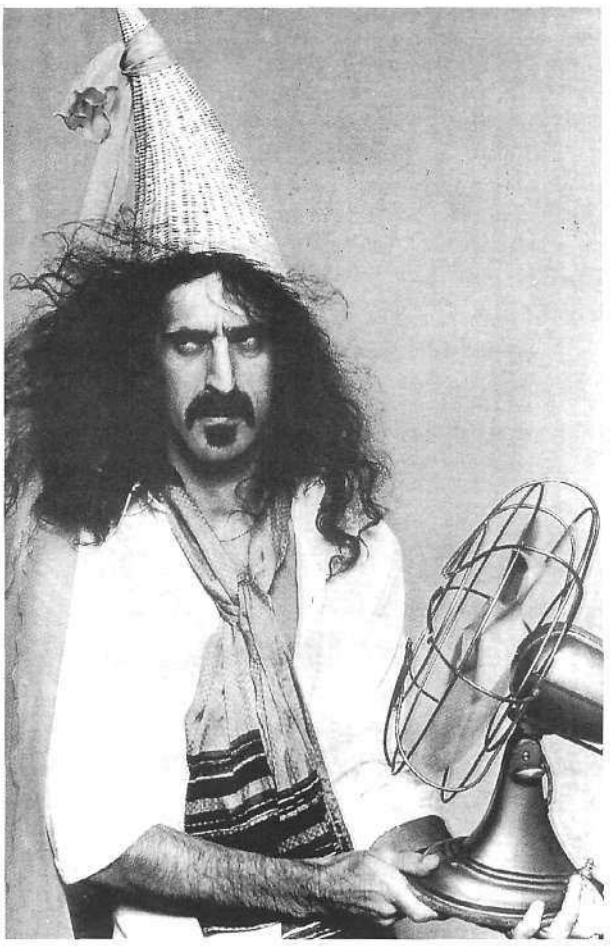
Zappas Kritik am Konsumverhalten und an der politischen Naivität der Blumenkinder klärt allerdings noch nicht sein eigenes Politikverständnis, und zumal in der BRD führten die damals kursierenden Zappa-Statements – etwa: «Wir wollen dazu beitragen, dass die Leute politisch bewusst werden»[16] – zu Missverständnissen. Als die Berliner Studenten während der Europa-Tournee der Mothers im Oktober 1968, kurz nach Erscheinen des Konzeptalbums *We're Only In It For The Money* also, den Flower-Power-Kritiker Zappa für ihre Ziele funktionalisieren wollten, konkret zur Teilnahme an einer politischen Demonstration aufforderten, waren sie erstaunt und erschreckt über die nicht allein zurückhaltende, sondern extrem abweisende Reaktion des Freaks mit den revolutionären Drohgebärden.[17]

Nun war es in der massenmedial weit hinter den USA hinterherhinkenden BRD der 60er Jahre wohl auch keine leichte Aufgabe, den werbetechnisch versierten Provokateur – Zappa arbeitete Anfang der 60er zeitweise als Werbetexter und -grafiker – vom politisch dilettierenden Reformisten zu unterscheiden. Aber Zappas politische Einstellung war nie revolutionär, letztlich auch nicht systemkritisch. Zutiefst geprägt von den ‹Gründervätern› der US-

Verfassung, ging er immer schon davon aus, dass das politische System der USA konzeptionell richtig liege; andere Modelle wie etwa das unter dem Begriff Kommunismus geläufige seien realitätsferne Chimären und allein schon aufgrund der Nichtachtung des Privateigentums – für Zappa «ein grundlegendes Naturprinzip» – zum Scheitern verurteilt. Aber so gut und richtig das demokratische System der USA auch konzeptionell sei, ‹it doesn't work›, es funktioniere aus zwei Gründen nicht: a) Die Regierenden sind dumm, überaltert, nicht repräsentativ und korrupt, und b) die Regierten sind dumm, überangepasst, unfähig selbst, die Daseinsberechtigung von *cheerleaders* zu hinterfragen. Aus a) folgt, dass es zuviel Kapitalismus gibt, zuviel unkontrollierbare «greed-motivated activity», durch die Konzerne, Militär und Kirchen verflochten seien mit einem korrupten politischen Establishment, dessen Sichtweise weitgehend mit den von Zappas nonkonformistischem Wahlverwandten Charles Ives horreszierten ‹The Few› konform geht. Aus b) folgt, dass das US-amerikanische Schulsystem «miserabel» ist, da es «die Schüler zu braven Konsumenten [erziehe] und nicht zu gebildeten Individuen».[18]

Was tun? Revolutionäre Aktionen, blutige Aufstände gar werden von Zappa nicht allein wegen ihrer Rührseligkeit («the sloppy kind») abgelehnt, sie seien in einer massenmedialen und hochtechnologisierten Gesellschaftsstruktur völlig überholt und unbrauchbar. In den 60ern setzte Zappa wohl – bei aller Kritik – einige Hoffnung in die heranwachsende Generation, die sich in das System einschleusen und die Arbeit der alten Leute übernehmen könnte. Aber selbst diese Infiltrationstaktik ist bereits Teil der späteren Vorstellungen eines selbsternannten «praktischen Konservativen», der im Grunde eigentlich nur eine «weniger aufdringliche Regierung und niedrigere Steuern» fordere, weder rechts noch links stehe, sondern schlicht und einfach ein «Realist» sei, der «rational» denke.[19]

Von misanthropem Biologismus und einer von Macchiavelli über Hobbes weitergereichten zynischen Verachtung geprägt ist indes sein Menschenbild – «Die Menschen sind im Grunde schlecht» –, und mit unzähligen Verschwörungstheorien angereichert der Blick auf sein Heimatland. Dass Politik «der Unterhaltungszweig der Industrie» sei, mag als Bonbon noch durchgehen. Dass aber das Drogenproblem letztlich staatlich provoziert sei, dass nicht nur die Drogenszene der End-60er in San Francisco ein grossangelegtes Testprogramm der Regierung gewesen sei, sondern der gesamte Drogenmarkt «Teil der Strategie, mit der die Regierung uns alle unter Kontrolle hält», – mit solchen Ideen führt Zappa Politik zurück auf klandestine Machenschaften einer Machtclique, die sich aus Vertretern krimineller Organisationen von der Mafia über die Gewerkschaften bis zu Kirche und Staat rekrutiert. Mit Hilfe verschiedener Regierungsbehörden habe diese konspirative Clique in den 60ern die «Krawalle» telegen inszeniert und in den 70ern in regierungseigenen «top secret lab-mo-tories» eine neue Waffe zur biologischen Kriegsführung gegen die Teile der eigenen Bevölkerung entwickeln lassen, die dem propagierten Ideal heterosexueller Monogamie nicht Folge leisteten. Zappas monströses Musical *Thing Fish* von 1984 beispielsweise will als Parabel zeigen, dass Aids keine vom Himmel geschickte Seuche sei, sondern eine «neue Klasse biologischer Waffen», die von *CNN* und anderen regierungsnahen Sendern zur «Medienepidemie» hochstilisiert wurde, die «atrocious idea» – wie *Thing Fish* gleich zu Anfang vermutet – einer «final solutium to de white main's ‹boidennn›», die abscheuliche Idee also einer Endlösung für die ‹Bürrrde› des weissen Mannes, sprich: seine spätkolonialistische Genozidbereitschaft.[20]



Frank Zappa in den 70er Jahren

Mysterious, secret, top-secret... Dass nachweislich seit 1965 Zappas Texte bevölkert sind von *mistery men*, Spionen oder *agents provocateurs* verschiedenster Couleur, hat auch einen biographischen Hintergrund, denn als Auslöser dieser auf Klandestines fixierten Obsession kann durchaus die sogenannte Sex-Affäre von Cucamonga im Jahre 1964 angesehen werden. In dieser kalifornischen Kleinstadt legte der bei allen 7500 Seelen, ausser einer, bekannte Detektiv Willis diese eine Seele, Zappa nämlich, durch die fingierte Bestellung einer ‹besonderen Aufnahme› für einen Herrenabend herein. Zappa kam wg. «Verschwörung zur Verbreitung von Pornographie» vor Gericht und wurde zu 10 Tagen Gefängnis und drei Jahren Bewährung verurteilt. Clou der Geschichte ist, dass das Ganze anscheinend wg. eines geplanten Ausbaus der Hauptstrasse inszeniert worden war, und tatsächlich musste Zappa nach Verbüssen der Haftstrafe sein ‹Studio Z› räumen.

Zweifellos infolge dieser Affäre setzte Zappas so unablässig wie unversöhnlich geführter Kampf gegen die hygienische Vorstellung des Körpers im Land der unbegrenzten Möglichkeiten ein, eine Vorstellung, die – zumindest in der weissen Mittel- und Oberschicht – Körperlichkeit durch einen aseptischen (und mitunter wahlentscheidenden) Fitness-Kult ersetzt und Sexualität als Beschmutzung der Unschuld, ja gewalttätige Attacke auf die Keuschheit verteufelt. Folge der Sex-Affäre war aber auch Zappas fast schon paranoide Angst vor behördlichen, rechtlichen Einschränkungen und vor allem solchen seiner künstlerischen Freiheit, eine Angst, die sich – auch hier eine deutliche Parallelität zu Lenny Bruce – in einer regen Prozesstätigkeit äusserte. Gerichtliche Auseinandersetzungen mit Plattenfirmen, Managern, Finanzberatern waren an der Tagesordnung. Hinzu kamen – ebenfalls mehr oder weniger kontinuierlich und in späteren Jahren von Zappa zu «Porn Wars» erklärt – Prozesse und Hearings aufgrund von Klagen bzw. Statements zumeist rechtsgerichteter Sittenwächter/innen, denen es – wie auch den vielfachen Zensurmassnahmen der Plattenfirmen – durchaus nicht nur um die übel beleumdeten *four-letter-words* ging. Deren weltweit wohl bekanntestes durfte übrigens seit 1965 das New Yorker Freak-Pendant der Mothers durch einen eleganten Konsonantentausch ohne grössere Beanstandungen als Gruppenname führen – *The Fugs* meine ich natürlich.

Indes: Hinter der Oberfläche eines sein Publikum mit Oberflächlichkeiten und häufig Unflätigkeiten traktierenden Textproduzenten verbirgt sich ein eminent geschichtsbewusster Autor und Komponist – auch wenn das geschichtliche Material, auf das er sich bezieht, durchweg neueren Datums ist. Auf musikalischem Gebiet wird dieser Bezug ausgelöst durch die einschneidenden Bildungserlebnisse Neue Musik, genauer avancierte E-Musik unseres Jahrhunderts zumeist mitteleuropäischer Provenienz, und Rhythm & Blues, die aktuelle schwarze Tanzmusik der 50er Jahre in den USA. Beiden kulturgeschichtlich und gesellschaftlich völlig getrennten musikalischen Sphären nähert sich der jugendliche Enthusiast zunächst auf gleiche Weise: als Plattensammler. Und wie es sich für einen richtigen Sammler gehört, listet er auf der ersten Mothers-Platte, dem Doppelalbum *Freak Out,* akribisch die Komponisten und Interpreten seines Plattenschrankes auf und kann noch 1989 in seiner ‹Autobiographie› nicht nur die Liste seiner ersten Erwerbungen aufsagen, sondern auch die jeweils waltenden Umstände. Nicht unbegründet also, wenn Zappa selbst nicht von Bildungserlebnissen spricht, sondern von seinen beiden «obsessions». Domestiziert werden diese Obsessionen in seiner Musik meist durch Zitate. Strawinskys Musik etwa ist auf den Mothers-Alben Ende der 60er allgegenwärtig. Davon zeugen zahlreiche, nicht selten auch eingeweihten Ohren weitgehend verborgene Zitate – etwa der *Sacre*-Einstieg am Schluss von *The Duke Of Prunes* oder im Outchorus von *Fountain Of Love –,* fast schon eine Zitatinflation, die bis in die Titelgebung reicht: *Igor's Boogie* oder *Invocation And Ritual Dance Of The Young Pumpkin.*[21]

Vorzugsweise aber zitiert Zappa sich selbst bzw. sein eigenes Material, das mit unzähligen Takt- oder Rhythmus- und jähen Tempowechseln gedreht, gewendet und neu kombiniert wird und Musik wie Musiker nicht zur Ruhe kommen lässt. Allein, wenn der Meister zur Gitarre greift, scheint die Musik das Fliessen nicht verlernt zu haben. Aber sofort droht Überlänge – für manche Hörerinnen und Hörer zumindest. Dem Musiker Zappa indes ist jeglicher Gedanke an musikalische Redundanz fremd. Man steigt nicht zweimal in denselben Fluss, und so ist nicht nur jedes Konzert eine potentielle Aufnahmesession, sondern wird tatsächlich aufgenommen – auf dass der geschichtsbewusste Komponist mit den gehorteten Mitschnitten in der Schatzkammer seines Hauses als Archivar der eigenen Geschichte fungieren, sie patchworkartig bearbeiten und erneut an die Öffentlichkeit entlassen kann. In späteren Jahren, in denen das akkumulierte Material das eigene Fassungsvermögen zu sprengen droht, wird Zappas kompositorische Arbeit mitnichten komplexer. Es werden vielmehr die Arrangements mit (spiel)technischen Schwierigkeiten angereichert, livehaftige Bläser durch Keyboards mit grossen Speicherkapazitäten ersetzt sowie Aufnahmequalität und Sound durch extensive Overdubbing-Prozeduren und allerlei technische Tricks und Finessen maximiert. Produktionsanlass derart obsessiver Optimierungsstrategien war fraglos Zappas Arbeitsethos... Aber «the crux of the biscuit» – so die Fortsetzung des von mir zur Überschrift promovierten Zappa-Zitats – «is the apostrophe», und ich muss in der Tat an dieser Stelle einiges auslassen, worüber zu schreiben sich lohnte.

Genesis & Enigma

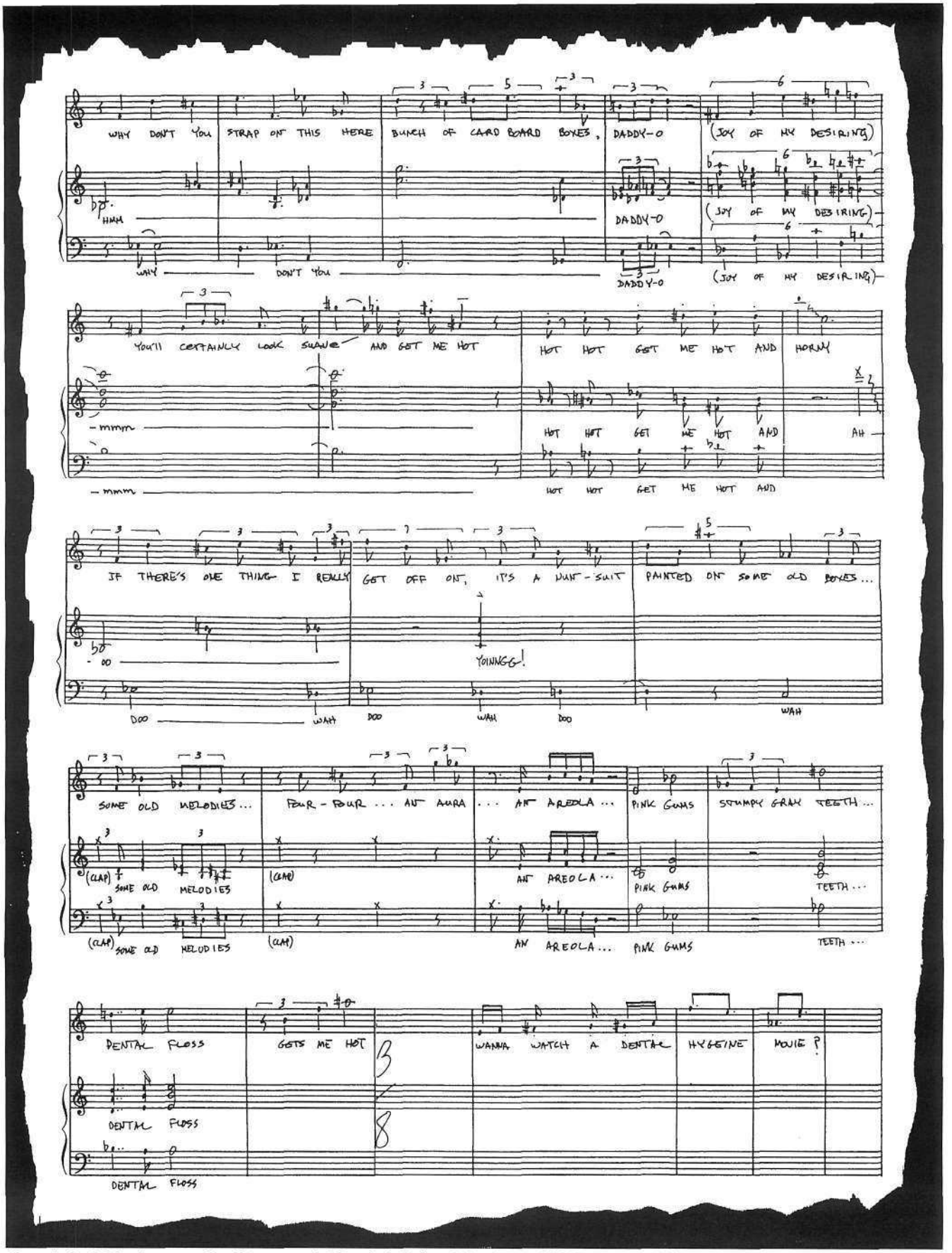
Freilich meint in Zappas Nomenklatur der «apostrophe», der «the crux of the biscuit», den Kern seiner eigenartigen musiksprachlichen Konzeption, bilden soll, etwas anderes. Und man kann mit Recht und Goethe von ‹des Pudels Kern› reden, denn die Zeilen sind im Song *Stink-Foot* einem Pudel namens Fido in den Mund gelegt:

«Once upon a time, somebody say to me»
(This is a dog talkin' now)
«What is your conceptual continuity?
Well, I told him right then *(Fido said)*
It should be easy to see – –
The crux of the biscuit is the APOSTROPHE (')»

Ganz so einfach, wie uns der kleine Pudel weismachen will (die Hunderasse wird übrigens erst im Outchorus bekanntgegeben: «The poodle by-ee-ites, the poodle chews it»), ganz so einfach ist die Sache nun doch nicht. Und obwohl Zappa immer wieder betonte, seine Texte seien nicht verschlüsselt, wer der englischen Sprache mächtig sei, verstünde auch sie, werden hier gleich mehrere in höchstem Masse enigmatische Begriffe serviert. «Conceptual continuity» mag man als Inthronisation des Kunstwerkbegriffs in popmusikalische Verwertungszusammenhänge oder als vollmundige Überhöhung der eigenen kompositorischen Lichtgestalt verstehen, möglicherweise auch als produktionsbegleitende Werbestrategie oder gar – wie der einstige Mothers-Drummer Arthur Dyer Tripp III – als «entire hazy half-assed concept», nicht mehr als «the sum total of each individual thievery». Zappa selbst begriff «conceptual continuity» indes als «the most unique aspect of the Mothers' work». Immer schon unterliege der makrostrukturelle Output der Gruppe einer «conscious control of thematic and structural elements flowing through each album, live performance and interview».[22] Wo aber ist innerhalb dieser Makrostruktur thematisch-struktureller Bewusstseinskontrolle der kleine Fido plaziert und wo die Lösung aller Keksprobleme, der Apostroph? Der sonst so beredte Zappa bietet zunächst keine allzu grosse Hilfe an: Hinter seinem kleinen Pudel stecke kein tieferer Sinn, wehrte er die Fragen der Zappologen ab, es sei Entertainment pur. Aber er beschreibt die unterhaltende Funktion seines Pudels genauer und in seltsamer Widersprüchlichkeit dazu als ein geeignetes Transportmittel gewisser, ansonsten schwer vermittelbarer philosophischer Gedanken und Vorstellungen.[23] Und tatsächlich nimmt Zappa beispielsweise die nur im Englischen zu realisierende Blasphemie GOD-DOG zu Hilfe, um im Song *Dog Breath* – und im Gegensatz zu Gottes Atem – nur einem menschlichen Glied Leben einzuhauchen: «My ship is ready to attack».

Alte Mythen schwingen hier hinein, in denen der Hund als Scharnier zwischen Dies- und Jenseits fungiert (als Hüter der Jenseitspforte bei den alten Römern etwa der dreiköpfige Cerberus), aber auch die antike wie mittelalterlich-christliche Vorstellung vom Hund als Sinnbild rückhaltloser Glaubensbereitschaft, der theologischen Tugend mit dem lateinischen Namen ‹Fides›. Aber Zappas Pudel Fido konnotiert zunächst und ausdrücklich wenig Tugendhaftes, nämlich hündische Speichelleckerei und Schamlosigkeit. So jedenfalls die Konsequenzen einer seiner beiden privaten Schöpfungsmythen, der sogenannten *Poodle Lecture*[24]. Darin übernimmt der Pudel den sexuellen Part des Mannes, während dieser ganz im Sinne christlicher Lobpreisung der Arbeit und Erniedrigung des Fleisches als Quelle allen Übels zum Geldverdienen ausser Haus geschickt wird. Dies ist laut *Poodle Lecture* aber nur das Resultat zweier Produktionsfehler Gottes namens *man* und *wo-man*. Zuvor schon und gleich nach dem Licht hatte «GOD» in Zappas Genesis «the poodle-DOG» geschaffen und zwar als cleveren und langbehaarten Hund. Und die eben beschriebene ‹sündenfellige› Arbeitsteilung wird nun von nichts anderem ausgelöst als dem Wunsch der Frau, diesen naturwüchsigen Pudel kunstvoll zu scheren und zum – im wahrsten Sinne des Wortes – Schosshündchen, zur unterdrückten, servil-obszönen Kreatur zu verstümmeln.

Dieser um die Mitte der 70er Jahre bühnennotorischen Revision der Schöpfungsgeschichte folgte regelmässig *Dirty Love,* der Pudel-Song von *Overnite-Sensation* (1973) mit dem hemmungslosen Wunsch nach einem drekkigen Liebesakt sodomitischer Couleur und den aus *Stink-Foot* bekannten Schlusszeilen auf die gleichermassen bekannte Melodie: «The poodle bites! The poodle chews it!» Und wer es nicht gut meint mit Zappa, könnte diese moralische Konzeption der guten Schöpfung, die vom bösen Menschen bedroht wird, mit der derzeitigen Renaissance von Tierfilmserien im deutschen Fernsehen in Verbindung brin-



Notenbeispiel 5: Autographe Skizze von A Nun Suit Painted On Some Old Boxes *aus* 200 Motels *(1971)*

gen. Deren schamlose Blicke in die barbarische Tier- gleich Paradieswelt – merkwürdig changierend zwischen kalter Neugier und melodramatischer Überhöhung – begeben sich auch auf die Suche nach der verlorenen Sinnlichkeit. Aber dabei tendiert der durchaus lustvolle Blick auf das Funktionieren von Sexualität in der via Zeitlupe und Nahaufnahme als geschichtslos maskierten Tierwelt ebenfalls zur sozialen Sodomie.[25] Die recht eindeutige Kastrationssymbolik des «poodle clipping» jedenfalls liesse sich in diesen Bezugsrahmen sinnvoll integrieren.
Was aber verbirgt sich hinter jenem «Fydo», der Jahre vor allen *Poodle-Lectures* und *Stink-Foots* auf dem Cover von *Absolutely Free* (1967) unter der Abbildung eines Hundehalsbandes zu finden ist? Geschrieben steht dort: «BUY A FYDO fits swell». Und nicht nur passt Fydo ganz prima, auch geht unter der Halsbandwerbung auf diesem

Montana

I might be movin' to Montana soon
Just to raise me up a crop of Dental Floss
Raisin' it up / Waxin' it down
In a little white box / I can sell uptown
By myself I wouldn't have no boss,
But I'd be raisin' my lonely Dental Floss
Raisin' my lonely Dental Floss
Well I just might grow me some bees
But I'd leave the sweet stuff
To somebody else... but then, on the other hand I'd
Keep the wax / N' melt it down
Pluck some Floss / N' swish it aroun'
I'd have me a crop
An' it'd be on top (that's why I'm movin' to Montana)
Movin' to Montana soon / Gonna be a Dental Floss tycoon (yes I am)
Movin' to Montana soon / Gonna be a *mennil-toss flykune*
I'm pluckin' the ol' Dennil Floss
That's growin' on the prairie pluckin' the floss!
I plucked all day an' all nite an' all afternoon
I'm ridin' a small tiny hoss
(His name is MIGHTY LITTLE) he's a good hoss
Even though he's a bit dinky to strap a big saddle or blanket on anyway
He's a bit dinky to strap a big saddle or blanket on anyway / Any way
I'm pluckin' the ol' Dennil Floss
Even if you think it is a little silly, folks
I don't care if you think it's silly, folks
I don't care if you think it's silly, folks
I'm gonna find me a horse just about this big
An' ride him all along the border line
With a pair of heavy-duty / Zircon-encrusted tweezers in my hand
Every other wrangler would say / I was mighty grand
By myself I wouldn't have no boss,
But I'd be raisin' my lonely Dental Floss
Raisin' my lonely Dental Floss / Raisin' my lonely Dental Floss
Well I might ride along the border
With my tweezers gleamin' in the moon-lighty night
And then I'd get a cuppa cawfee / N' give my foot a push...
Just me 'n the pygmy pony / Over by the Dennil Floss Bush
N' then I might just jump back on
An' ride like a cowboy into the dawn to Montana
Movin' to Montana soon *(Yippy-Ty-O-Ty-Ay)* / Movin' to Montana soon...

Cover die Hundegeschichte weiter in Form von Namen, die gleich ‹domini canes›, den wachsamen Hütern des reinen Glaubens, neben einem Pachuco-Kreuz plaziert sind: Benny, Martha, Ruben, Joe und Steve. Allerdings nur, wenn man weiss, dass – einige Platten später – auf dem Cover von *Cruising With Ruben & The Jets* dem Phantom Ruben Sano der Besitz dreier Hunde angedichtet wird, die auf die Namen Benny, Baby und Martha hören. Das religiöse Symbol Pachuco-Kreuz (die um drei kleine Striche über Querbalken und Spitze erweiterte Kreuzvariante der mexikanischen Einwanderer) wiederum schmückt Jahre später auch das Cover des Albums *One Size Fits* [!] *All* (1975), auf dem die zum Song verdichtete Essenz von Zappas zweitem privaten Schöpfungsmythos – *Sofa # 2* – erschienen ist.[26]

Dass eine kleine und wohl eher zufällig in die Text-Bild-Comic-Collage der Plattenhülle von *Absolutely Free* geklebte Werbeanzeige sich nicht nur zu einer ‹conceptual cover-continuity›, sondern zu einem musikalisch-sprachlichen Labyrinth von Anspielungen und Bedeutungsebenen bis hin zur Vermittlung philosophischer Gedanken auswächst, mag zunächst verwundern. Aber es scheint für die Arbeitsweise des Verschwörungstheoretikers Zappa ein grundlegendes Charakteristikum zu sein, dass viele Themen auf früheren Alben nicht ausgeführt, sondern fast kryptisch eingeführt werden. Die «conceptual continuity» bildet nämlich weniger eine Kette ineinandergreifender Entwicklungsschritte aus, sondern basiert auf dem fortwährenden arbeitstechnischen Rekurs auf die eigene, in Platten und Bühnenshows materialisierte und akkumulierte Geschichte, eine Selbstreferentialität, die das ehemals musikalisch-sprachlich-bildlich Akzidentielle zur Antizipation nobilitiert und in letzter Konsequenz die thematische Vervielfältigung grösstenteils biographisch zu ortender Erinnerungsebenen betreibt.

Camouflage & Sex

Liest man die ersten Seiten seiner wie auch immer verklärten Autobiographie – vielleicht sogar im Anschluss an die beiden Bände seiner gesammelten Songtexte –, wird der lebensgeschichtliche Background zahlreicher dieser über weite Strecken des Produktionsprozesses zunächst unscheinbaren, nach mitunter jahrelangen Karenzzeiten plötzlich eigensinnig aus der Deckung brechenden thematischen Obsessionen Zappas mehr als deutlich. Deutlich aber auch, dass das Anknüpfen an neuralgische Punkte der eigenen Kindheit und Jugend nicht aus kathartischen Motiven erfolgt – etwa dem der privaten Vergangenheitsbewältigung –, sondern dass die prägenden Erfahrungsbereiche zu semantischen Schlüsseln bzw. Schlüsselwörtern umfunktioniert werden, die den Dietrich der direkten Rede ersetzen. So lassen beispielsweise die einst aufgrund der Nähe zu staatlichen Versuchslabors im Hause Zappa verordneten Gasmasken giftige Substanzen – zumal in Form bewusst doppeldeutiger «gas stations» – durch die Songs wehen, wird die vom Vater aus chemischen Abfallprodukten selbstfabrizierte Margarine in ihre phonetischen Bestandteile zerlegt und – die Buchstaben dieser «mar-juh-reen» zu Wortreihen erweiternd – mit neuer, meist sexuell orientierter Bedeutung aufgeladen.

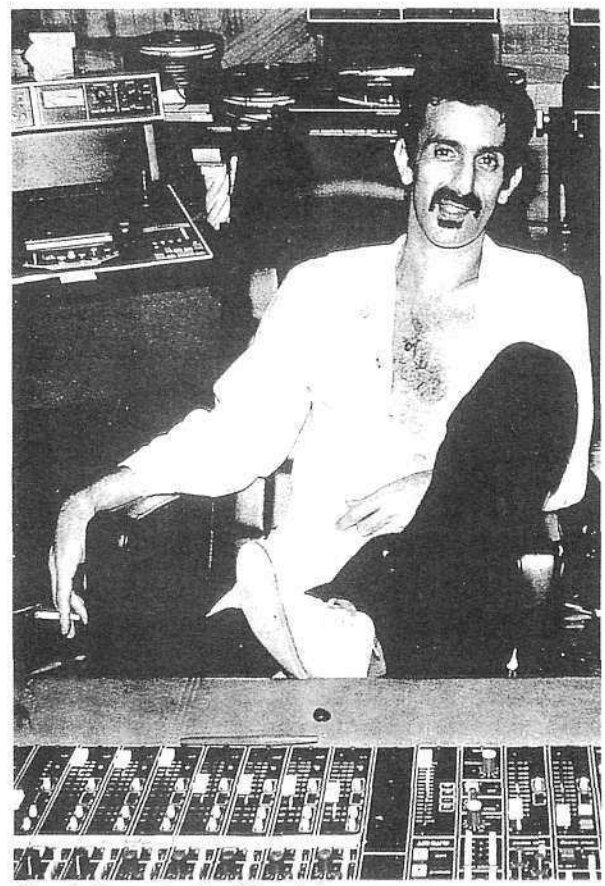
Und nicht zuletzt, weil Zappa «horrible teeth» hatte und früh schon den Klang des Wortes «Dentist» fürchten lernte,[27] spielen auch Zähne in seinem Bilder-Zeichen-Worte-Labyrinth eine gewichtige Rolle *(siehe Notenbeispiel 5)*. Allerdings werden sie – bis auf das Zähneklappern, mit dem der Drumsound von *Cruising With Ruben & The Jets* ausgestattet scheint – von diesem kindlichen Horror weitgehend entbunden. Zähne bilden ja nicht nur die oft schmerzhafte Scharnierstelle zwischen organisch und anorganisch, sondern auch – worauf Freud dezidiert hinwies – ein probates Darstellungsmittel für «allerlei Sensationen und Intentionen, die sich an den Genitalien abspielen sollten»[28]. Zahnverlustträume werden seit Freud mit Problemen der Potenz bzw. Impotenz oder Kastrationsängsten in Beziehung gebracht. Nicht selten tradiert wird auch die Mär, dass allzu reges Onanieren solche Träume als Zeichen von Energieschwächung hervorbringe.

Davon weiss *Montana (siehe Kasten)* – die fast durchgängig mit sexueller Symbolik affizierte ‹dental continuity› Zappas 1973 zur semantischen Folie verdichtend – ein Lied zu singen: ein Märchen über wachsende Zahnseide, arrangement- wie aufnahmetechnisch perfekt inszeniert und ausgestattet mit einem ruhig-fliessenden, ‹bluesigen› Groove und einem rasend schnellen Gesangsmittelteil, melodisch-rhythmisch derart vertrackt, dass die Ikettes,

Ike und Tina Turners *back up*-Sängerinnen eine Woche Aufnahmezeit benötigten[29]. Verwirrend zunächst das einleitende, dem Politikerjargon entliehene «I might be movin' to Montana soon». Aber der Erzähler will sich nicht aus der Politik aufs Altenteil zurückziehen – so die Übersetzung dieses US-amerikanischen Idioms. Nein, er will – so die Story – seine «lonely Dental Floss», seine eigene Zahnseide wachsen lassen, den «sweet stuff» anderen überlassen und nur noch auf seinem Pferd «MIGHTY LITTLE» (Klein-Gross) reiten. Dieses Phallussymbol *par excellence* schliesslich stellt ausser Frage, dass hier vom Rückzug aus der genitalen Liebe die Rede ist, ein Lied über die einsamen Freuden der Masturbation gesungen wird, ein Thema, das rückblikkend bereits der Songtitel unter Abzug der Buchstaben am Rande und in der Mitte bekanntgibt.[30]

Durchaus nicht zufällig ist *Montana*/x*Onxan*x am Schluss des Albums *Over-nite-Sensation* plaziert. In dessen fast durchweg von Geschlechtlichkeit durchwehter Traumlandschaft hatte sich zuvor die sexuelle Energie unerbittlich und obsessiv in sodomitischen Praktiken *(Dirty Love)*, monströsen Männerphantasien *(Zomby Woof)* und Orgasmuswetten *(Dinah-Moe Humm)* entladen. Nach diesem Gewaltritt durch die Regionen knapp jenseits der zivilisationsbedingten Reaktionsbildungen und Sublimierungen kann nun erwogen werden (und tatsächlich nur erwogen, denn das Ganze steht im Konjunktiv), ob es nicht an der Zeit sei, von dieser ausgestellten sexuellen Betriebsamkeit Abstand zu nehmen und als «Dental Floss tycoon», als Monopolist der eigenen Potenz nur noch auf seinem Stecken(pferd) zu reiten.

Auf dem folgenden Album *Apostrophe(')* wird mit der hier angedeuteten Abkehr von geschlechtlichen Begehrlichkeiten ernst gemacht. Die Traumlandschaft kühlt merklich ab: «Dreamed I was an Eskimo», so der Beginn dieser neuen Winterreise durch die arktische Kälte einer von Klassen- und Rassentrennung dominierten US-Demokratie. Und Nanook, diese erste Traumfigur, bringt selbst und sogleich der Selbstbefriedigung – krebsgängig chiffriert – den Kältetod: ko-onaN. Bis auf einen kurzen und bezeichnenderweise voyeuristisch bedingten Energieschub im Glied eines Vertreters der Geistlichkeit – *Father O' Blivion* – ist *Apostrophe(')* sexfrei gemacht. Nach des Pudels oben zitierten Kernsätzen aber, am Schluss der Platte und als langes Fade-out an *Dirty Love* erinnernd, lassen die Zeilen: «The poodle by-eeites! The poodle chews it!» die «crux of the biscuit» aufscheinen: Das, was Fido macht (und zwar «all the time»), Sex nämlich, wird hartnäckig aus dem US-amerikanischen Diskurs ausgeklammert. «Don't get no jizz upon that sofa!»[31]: Im Namen desexualisierter Sublimierungen wie Zärtlichkeit oder menschliche Zuneigung, im Namen der Liebe also wird hier die Sexualität kassiert. Ein Grund mehr für Zappa, rock-



Frank Zappa in den 80er Jahren

musikalische ‹love lyrics› zu verabscheuen. Deren «Let's make love» nämlich sei eine zynische semantische Korruption, die einzig dazu diene, im Radio gespielt zu werden. «In the real world» hiesse die Aufforderung im Klartext «Let's go fuck», und überhaupt führe das Gerede über Liebe als «romantisches Konzept» geradewegs in die «geistige Zerrüttung».[32] Mit anderen, den Worten der *Dialektik der Aufklärung*: Eine Kulturindustrie, die «pornographisch und prüde [...] Liebe auf romance» reduziert, «sublimiert nicht, sondern unterdrückt».[33]

«Mach's sexuell, nur so kannst du dich selbst befreien»[34] – Zappas hedonistische Antwort auf die Verbannung von Lust, Sinn- und Körperlichkeit aus dem gesellschaftlichen Diskurs. Wahrscheinlich kann es auch nur einem ehemaligen Puritaner passieren, professioneller Anti-Puritaner zu werden und die Werteskala einfach auf den Kopf zu stellen, indem er den Sexualbereich als letztlich nicht humanisierbare Naturkraft anstelle eines Minuszeichens mit einem Plus versieht. Seine im rockmusikalischen Einflussbereich wohl einzigartige Inventarisierung von Brüsten, Vaginas, Penissen und Koitussen – Bezeichnungen freilich, die bei Zappa deplaciert sind – steht denn auch nur auf den ersten Blick in krassem Widerspruch zu seinen ebenso einzigartigen – oder man sollte man besser sagen: unlustigen – Beziehungen zu den Hauptakteuren seines ‹project/objects›, den Musikern. Über die hatte er unversöhnlich den Bann der puritanischen Lehre von der Sündhaftigkeit jedes Einzelnen verhängt, indem er sie mit eiserner Disziplin und in absoluter Unterwerfung unter das Gesetz der Pflicht niederzuhalten suchte.[35] Und gewiss lässt sich Zappa, der sich auf die Schlechtigkeit und Unverbesserlichkeit der Menschen kaprizierte – «If there is a GOD, he really fucked up when he made people»[36] – und pessimistisch die Notwendigkeit von Autorität(en) verkündete, als Reaktionär bequem abfertigen. Dass man von der lichten Seite der Gesellschaft reden solle, ist nun mal die genehme und respektable Ideologie. Ihr gegenüber aber blieb der «Zehnkämpfer unter den Rock-Matadoren» respektlos-unbequem. *The Torture Never Stops*[37] in Zappas «dungeon of despair», seinem «Kerker der Verzweiflung», in dem es derart stinkt, dass die Steine würgen, in dem die Verdampfungen der Individuen zu vorbildlich entsexualisierten Menschen und «braven Konsumenten» vollzogen, die Menschen zur eingelochten Null degradiert sind: «Aber ein Kerker, wie die Sünde, hat nichts im Sinn als einzulochen» («but a dungeon, like a *sin*, requires naught but lockin' in»), heisst es in diesem Song – und schlussendlich: «That's what's *the deal* we're dealin' in!»

Thomas Phleps

1 V. Rebell, «Frank Zappa. Freak-Genius mit Frack-Habitus», in *Rock Session 1. Magazin der populären Musik*, hg. von Jörg Gülden und Klaus Humann, Reinbek bei Hamburg 1977, S. 233

2 Lenny Bruce (1925-1966), zunächst als Nightclub-Komiker tätig, kam Ende der 50er Jahre mit der Beatnik-Szene von San Francisco in Berührung und setzte fortan – und zumal in Campus-Kneipen – alles daran, mit seinen vielgeschätzten, mit *four-letter-words* garnierten Monologen («Ich rede bloss. Ich bin einfach Lenny Bruce») über Tabu-Themen zur Demontage der US-amerikanischen Mittelklasse beizutragen. Seine ständigen Verhaftungen durch die Sittenpolizei führten in den letzten Jahren seines Lebens dazu, dass er sein politisches Entertainment fast ausschliesslich auf die Rekapitulation der Prozessverläufe reduzierte. Kurz vor seinem Tod trat

Bruce, ein alter Freund von Zappa-Manager Herb Cohen, in L.A. und San Francisco mehrmals zusammen mit den Mothers auf, und Zappa produzierte 1969 das Lenny Bruce-Doppelalbum *The Berkeley Concert* für seine Plattenfirma *Straight*.

3 Um zwei für die pop/rockmusikalischen Verhältnisse entscheidende Faktoren zu nennen:
1. Die Radiosender waren in den USA – im Gegensatz zum staatlichen Monopol in England, der BRD und der Schweiz – von Beginn an in privater Hand. Daraus ergab sich bereits in den 20er Jahren eine enge Verflechtung von Plattenindustrie und Radiostationen bis hin zum Aufkauf zahlreicher Sender durch die Zulieferer: Spätestens die verstärkte Konzernbildung nach dem Zweiten Weltkrieg führte zu einem nahezu undurchschaubaren Geflecht von Abhängigkeiten.
2. Die Traditionslinien, aus denen sich in den USA die Rockmusik entwickelte, sind mit denen der englischen Pop/Rockmusik nicht identisch. Die vielfachen Unklarheiten über den politischen Gehalt der US-amerikanischen Linie resultieren letztlich – neben einem Ignorieren der Texte – aus einer Fixierung auf die englischen Popmusiktraditionen und ihrer undifferenzierten Übertragung auf US-amerikanische Verhältnisse. Dort blieb aber bis 1968 die Rockszene von englischen Gruppen relativ unbeeinflusst, entwickelte sich vielmehr aus der Folkmusic, zumal der Bürgerrechts- und Gewerkschaftsbewegung (Pete Seeger, Woody Guthrie) und vor allem der auch bei der Jugend (kommerziell) erfolgreichen Musik Bob Dylans. Auch Zappa verwies auf den nachhaltigen Eindruck, den Dylans Album *Subterranean Homesick Blues* auf ihn gemacht hatte: «I wanted to quit the music business because I felt if this wins and it does what it's supposed to do, I don't need to do anything.» (zit. n. D. Walley, *No Commercial Potential. The Saga of Frank Zappa then and now*, New York 1980, S. 7)

4 Bobby Brown, die mit den Statussymbolen der Erfolgsbesessenheit – «fast car», «famous school» und «shiny teeth» – ausgestattete und zugleich auf die gesellschaftlich mit Sanktionen belegten, aber allerorten praktizierten sexuellen Schieflagen von Vergewaltigung bis schwulen Sado-Maso zurückgeworfene Verkörperung des «american dream», taucht übrigens erstmals als «Potato-head Bobby» im Song *Advance Romance* (auf *Bongo Fury*, 1975) auf und mutiert 1984 im Musical *Thing Fish* zur «Sister Potato-head Bobby Brown», einer der vier monströsen «Mammy Nuns».
Die ‹Doo Wop›-Zitate: The Silhouettes, *Get A Job* (nach «Gonna get a good job, 'n be real rich!», dem Ende des ersten Refrains) und The Monotones, *The Book Of Love* (nach «Am I a boy or a lady? I don't know which —», dem Ende des zweiten Refrains).

5 J. Hopkins, «Frank Zappa», in *The Rolling Stone Interviews. Compiled By The Editors Of Rolling Stone*, New York 1974, S. 83; Zappa 1968 in B. Miles (Hg.), *Frank Zappa. In eigenen Worten*, aus dem Amerikanischen von Kathrin Razum, Heidelberg 1996, S. 113

6 Auf Betreiben des Beatles-Managements musste diese Cover-Parodie Cal Schenkels umgekehrt, also das Aussencover nach innen verlegt werden und *vice versa*. Dies war freilich eine juristisch bedingte Inversion – als Ergebnis eines Rechtsstreits, infolgedessen das Anfang Oktober 1967 bereits fertiggestellte Mothers-Album erst Februar (USA) bzw. Oktober (Europa) 1968 erscheinen und nicht mehr als kurzentschlossene und direkte ‹Antwort› auf *Sgt. Pepper*, den Anfang Juni 1967 veröffentlichten ‹Meilenstein der Popgeschichte›, wahrgenommen werden konnte.

7 Interview mit F. Kofsky in *Jazz and Pop*, Okt. 1967 (zit. n. Walley, S. 77), und F. Zappa/P. Occhiogrosso, *The real Frank Zappa book*, New York 1989, S. 187

8 Zappa/Occhiogrosso, S. 89; ein Textniveau, das Zappas ‹neoklassizistisches› Doo-Wop-Album *Cruising With Ruben & The Jets* (1968) auf die Spitze treibt.

9 Interview mit F. Kofsky in *Jazz and Pop*, Okt. 1967, zit. n. Walley, S. 77

10 zit. n. Rebell, S. 252

11 Zappa/Occhiogrosso, S. 69

12 Ebenda und F. Kofsky, «Frank Zappa Interview» in *The Age of Rock. Sounds of the American Cultural Revolution*, ed. by Jonathan Eisen, New York 1969, S. 263, auch 254f.

13 U.a., muss man allerdings sagen, denn die Platte reagiert – wie gesagt – auch auf einen anderen Club, den der einsamen Herzen von *Sgt. Pepper*. Optisch wie thematisch wird die von diesem kurz zuvor erschienenen popmusikalischen Meilenstein errichtete relativ heile Welt demontiert. So wird z.B. dem Beatles-Song *When I'm Sixty-Four* und seiner leicht verdaulichen Ironisierung der Kleinbürgeridylle im Seniorenalter mit *Bow Tie Daddy* ein sarkastischer Seitenhieb auf die von Alkohol und Konsum geprägten Verdrängungsmechanismen der Angst vorm Altwerden an die Seite gestellt, mit *Mom And Dad* ein hellsichtiges und unverbrämtes Begründungsmuster zur jugendlichen Ausreisser-Schnulze *She's Leaving Home* usf. Die Platte reagiert ausserdem auf den im Bundesstaat Kalifornien – vom damaligen Gouverneur Ronald Reagan regiert – um sich greifenden Polizeiterror gegen die Underground- und/oder Hippie-Szene, entwirft gar das Horrorszenario eines Polizeistaates, in dem – so in *Concentration Moon* – Tausende dieser langhaarigen *creeps* umgelegt oder in KZs gesteckt werden.

14 Zappa/Occhiogrosso, S. 69

15 zit. n. Miles, S. 66

16 Zappa-Interview mit Rolf-Ulrich Kaiser 1968, zit. n. W. Reimers, *Sozialkritik in der Rockmusik am Beispiel Frank Zappa*, Pfaffenweiler 1985, S. 60

17 Die Reaktion der Berliner Studenten auf ihr eigenes Missverstehen Zappascher Strategien an jenem Oktobertag 1968 im geschichtsträchtigen Sportpalast: Unter Skandieren von «Ho-Ho-Ho-Chi-Minh»- und «Mothers of Reaction»-Rufen bewarfen sie die Bühne mit allerlei Gemüse (cf. Helmut Kopetzky, «Die Spielsachen sind alle kaputt» in *Der Abend* 23, Nr. 243 vom 17. 11. 1968). Anfang der 90er Jahre wurde diese Tradition – wie wir wissen – beim Auftritt des ‹Zusammenwachsen-was-zusammengehört› wieder aufgenommen. «Call any vegetable / call it by name» und die Chancen stehen gut, dass es dir antwortet, sangen die Mothers auf *Absolutely Free* (1967). Und wenige Wochen später nur, am 28. Oktober 1968, wird in der Londoner Royal Festival Hall der Aufruhr im «vegetable kingdom» durch den mit Kurt-Weill-Klängen versetzten Titel *Holiday in Berlin* aus der Sicht der Beworfenen erinnert – allerdings ohne Worte. Den Text dokumentiert einzig das Bootleg *Freaks & Motherfuckers*, illegal aufgenommen während der 71er Mothers-Tournee mit dem auf Obszönitäten aus der Backstage-Sphäre des Rockbusiness spezialisierten, gesanglich exzeptionellen ‹erwachsenen› Teenagerduo Flo & Eddie als Frontmen. Es ist kein politisch argumentierender Text, sondern ein anschauliches Beispiel dessen, was Zappa – und zwar als gültige Beschreibung des Anspruchs von ca. 70 bis 80% seiner Textvorlagen – unter dem Begriff «Amateuranthropologie» zusammenfasst: der indignierte Blick des Weis(s)en aus America auf die versammelte «stupidity» des Menschenzoos um ihn herum. In *Holidays in Berlin* führt der selbsternannte Amateuranthropologe sein Publikum ins Gehege Deutschland: «Look... Watch... See...» – Seht Euch diese Deutschen an, alles Befehlsempfänger, und dann dieser Studentenführer: «He's a rebel prophet», einer von der Sorte Mensch, die ich schon auf meiner ‹Beatles-revised› *We're Only In It...* vorgeführt habe: «He's fucked up, he's still a Nazi [= *The Idiot Bastard Son*, Zeile 2] like his Mom and Dad [= *Mom And Dad*]». Der kam also mit einem halben Dutzend anderer «phony student rebels» zu unserem Soundcheck und fragte, ob ich, Frank Zappa, ihnen helfen könne, den nahegelegenen Stützpunkt der US-Streitkräfte in Brand zu setzen. Dass die SDS-Mitglieder einige wohlformulierte Sätze auf offener Bühne im Sinne hatten und keine Brandsätze, verschweigt der Text ebenso wie die Antwort der indignierten Obermutter und berichtet nur noch vom Tumult, den ein Haufen Punks («a bunch of punks»), ausgerüstet mit roten Fahnen und ebensolchen Tomaten, anzettelte: «And the next thing we knew we were under siege.»

18 Zappa/Occhiogrosso, S. 330; Kofsky, S. 257; Rebell, S. 256; cf. auch Hopkins, S. 77f. Kaum ein Zappa-Interview, kaum eine Zappa-LP, wo nicht mit der tiefsten Verachtung zumindest das Wort «high school diploma» ausgesprochen wird. Als «einer von diesen völlig verwöhnten Highschool-Typen» galt ihm bezeichnenderweise der nicht gerade uncharismatische *Doors*-Sänger Jim Morrison (zit. n. M. Gray, *Die Frank Zappa Story*, aus dem Englischen von Michael Kubiak, Köln 1994, S. 70).

19 Kofsky, S. 256; Zappa/Occhiogrosso, S. 315, Rebell, S. 244; cf. Zappa-Interview mit Rolf-Ulrich Kaiser 1968, zit. in J. Zimmer, *Popmusik. Zur Sozialgeschichte und Theorie*, Dortmund 1973, S. 136. In seltsamem Widerspruch zu dieser individualistischen, betont unpolitischen Haltung – «Ich denke, alle politischen Bewegungen sind falsch» (Zappa-Interview von 1974, zit. n. U. Gwerder, *«Alla Zappa». Festschrift anlässlich der Zark-Expo & Mothers-Konzerte in Zürich*, Zürich 1976, S. 41) – stehen seine explizit politischen Aktionen wie in den 80ern seine fast penetranten (und ernstgemeinten) Aufforderungen, zur Wahl zu gehen, oder seine öffentlichen Überlegungen (bzw. die öffentliche Demontage des eigenen Anti-Wahlspruchs aus den Tagen im Garrick Theatre: «Eat Shit – Ten million flies can't be wrong»), sich selbst als Präsidentschaftskandidaten aufzustellen.

20 S. Simmons, «Frank Zappa. Alles Scheisse!» [Interview], in *Musikexpress* 7/1982, S. 17; Zappa/Occhiogrosso, S. 322/352; Miles, S.78/80. Zappas Drogen-Verschwörungstheorie ist allerdings so aus der Luft gegriffen nun auch wieder nicht. Die Fakten: 1953 bestellte der CIA 10 Kilogramm LSD (= 1'000'000'000 Einzeldosen) bei der Schweizer Firma *Sandoz*. Da nicht die gewünschte Menge geliefert werden konnte, beauftragte der CIA eine US-amerikanische Firma mit der Herstellung. In der Folge wurde die Droge in verschiedenen Versuchsreihen an unwissenden Probanden mit Folgeschäden bis hin zu Todesfällen getestet. Auch in den 60er Jahren wurde u.a. in Edgewood 7000 Soldaten ohne Vorwarnung LSD verabreicht. All diese illegalen Machenschaften der CIA unterlagen der strengsten Geheimhaltung und wurden erst 1991 bekannt (Cf. H. Cousto, *Vom Urkult zur Kultur. Drogen und Techno*, Solothurn 1995, S. 112f.). – Auch ist Zappas ständiger Rekurs auf Konspiratives nicht aussergewöhnlich für einen US-Bürger, denn die politische Tradition der USA ist nicht gerade arm an Verschwörungstheorien, deutlich etwa in der sogenannten McCarthy-Ära der 50er Jahre, deren populistischer Antikommunismus zumal für viele Kulturschaffende fatale Folgen hatte (und dem zweitklassigen Schauspieler Ronald Reagan als First-class-Denunziant seine erste Rolle im politischen Geschäft verschaffte). Und gerade die von Zappa aufs Schärfste attackierten US-amerikanischen religiösen Fundamentalisten haben inzwischen eine über 200jährige Kette konspirativer Theorien aufgereiht, in denen zunächst die Illuminaten und Freimaurer als Schurken zu fungieren hatten, die mit Hilfe von – wie könnte es anders sein – jüdischen Bankiers im Laufe der Zeit die französische und die russische Revolution inszenierten, in den letzten Jahren den Kalten und den Golf-Krieg (cf. D. Thompson, *Das Ende der Zeiten. Apokalyptik und Jahrtausendwende*, Hildesheim 1997).

21 In späteren Jahren werden die einst diskret installierten Zitate ostentativ nach vorne geschoben und führen – so etwa beim Ravelschen *Boléro* – bis zur Verschlimmbesserung gesamter Kompositionen. Der Infiltrationstechnik «guter Musik» via Zitat immer schon entgegengesetzt ist das plakative Zitat populärer Musik – etwa *Flower Punk* –, aber auch diese Zappasche Strategie zur Disqualifizierung bis Denunzierung hat später mit Verschleissproblemen zu kämpfen, erschöpft sich nicht selten in der kompositorisch unbearbeiteten, plakativen Aneinanderreihung eines doch eher dürftigen Materials und gerinnt im Extremfall *Rhymin' Man* – auf *Broadway The Hard Way* (1988) – gar zur Karikatur von Musik über Musik: In jeder der drei Strophen werden an die Textzeilen sieben Zitate von 2–4 Sek. Länge angepappt, vom *Einzug der* Gladiatoren über *Frère Jacques, Happy Days, Hava Nagila, La Cucaracha* bis zu Titelmelodien beliebter Fernsehserien wie «Mission Impossible» und «The Untouchables».

22 Tripp zit. n. Walley, S. 138; Zappa in *International Times*, Nr. 115, 1971, zit. n. B. Watson, *Frank Zappa. The negative Dialectics of Poodle Play*, London 1996, S. 217. Mit dem Begriff «conceptual continuity» verbindet Zappa – und im Gegensatz zu seinem Kritiker Tripp – ein sehr konkretes «project/object», das sich nach einer Planungsphase (1962-63) und einer Experimental- und Aufbauphase (1964) in stetiger Entwicklung befinde (cf. A. Dister, *Frank Zappa. Der Rebell aus dem Untergrund*, München 1980, S. 130). 1968 bereits, als drei Platten der Mothers erschienen waren, setzt die Verwaltung des Geplanten und Nicht-Geplanten ein: «It's all one album» (Hopkins, S. 73).

23 Interview mit *New Musical Express* v. 17. 4. 1976, zit. n. Watson, S. 247

24 *The Poodle Lecture*, Live-Mitschnitt eines New Yorker Konzertes (The Palladium, Halloween 1977) auf *You Can't Do That On Stage Anymore*, Vol. 6 (1992)

25 cf. G. Seesslen, «Animal Charme», in *Konkret* 5/1997, S. 50

26 Um nicht der Versuchung zu erliegen, diesem um 1971 das Bühnengeschehen prägenden Privatmythos näher nachzugehen, vielleicht nur soviel: Zumindest nicht leichtfertig von der Hand zu weisen ist Watsons (S. 270) Vermutung, das zumeist in gebrochenem Deutsch und wagnerianischem Pathos vorgetragene *Sofa* sei abgezogen vom kabbalistischen *En Sof* bzw. *Soph*, dem am ‹Horizont der Ewigkeit› befindlichen absoluten-unendlichen-unbedingten-unermesslichen-unaussprechlichen-reinen Sein bzw. Nicht-Sein, dem schöpferischen Demiurgen der ersten Sefira und unerkennbaren Urgrund des Lebens (cf. Papus, *Die Kabbala*, autorisierte Übersetzung von Julius Nestler, Wiesbaden 1989, S. 15/102/114/207). Sofa jedenfalls wird in die Anfangsbuchstaben des Albumtitels anagrammatisch und bedeutungsvoll im Sinne auch des biblischen A und O infiltriert: *O*ne *S*ize *F*its *A*ll «means that the Universe is the one size – it fits all» (Zappa, zit. n. Watson, S. 271). Die vollständige, etwa 20minütige Fassung dieses zweiten Privatmythos' ist allein veröffentlicht auf illegalen Mitschnitten verschiedener Konzerte, zumeist unter dem Titel *Give Me Some Floor Covering Under This Fat Floating Sofa*. So z.B. auf *Frank Zappa/The Mothers Of Invention: No Commercial Potential* (Singer's Original SODD 003, Konzert in Rotterdam am 27. 11. 1971) und *Frank Zappa's Mothers: Swiss Cheese/Fire!* (FOO-EEE Records R2 71021, Konzert in Montreux am 4. 12. 1971).

27 cf. Zappa/Occhiogrosso, S. 18f.

28 S. Freud, *Die Traumdeutung*, Frankfurt a.M. 1996, S. 387

29 ... und auf Weisung ihres Herrn und Meisters Ike trotzdem nicht mehr als die vereinbarten 25 Dollar pro Song kassieren durften (cf. Zappas Bericht in Watson, S. 240f.). Übrigens übersetzt der ansonsten äusserst verlässliche Carl Weissner in den gesammelten Zappa-Texten «dental floss» unverständlicherweise mit «Baumwoll-Watte» (F. Zappa, *Plastic People. Songbuch. Corrected Copy*, vom Autor handschriftlich korrigierte und ergänzte Ausgabe, deutsch von Carl Weissner, Frankfurt a.M. 1995, S. 351).

30 cf. Watson, S. 239f.

31 «Aber beklecker nicht das Sofa!», der deutsch und englisch vorgetragene Refrain des Songs *Stick It Out*, der zunächst als Darstellung des Geschlechtsakts zwischen «Squat the Magic Pig» und einem «kurzen Mädchen» integraler Bestandteil von *Give Me Some Floor Covering...*, dem *Sofa*-Mythos von 1970/71, ist (cf. Anm. 26) und 1979 als die eines maschinellen zwischen dem Rockmusiker Joe und einem «nuclear-powered Pan-Sexual Roto-Plooker named Sy Borg» im zweiten Akt von *Joe's Garage* wiederkehrt.

32 Zappa/Occhiogrosso, S. 89f.

33 M. Horkheimer/Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a.M. 1979, S. 125f.

34 zit. n. Miles, S. 86, auch 81

35 Zappa machte nie ein Hehl daraus, dass schon die erste Mothers-Formation keine auf egalitärer Basis funktionierende Band war. Schon immer waren seine Musiker abhängig Beschäftigte und bezogen – wie Zappa immer wieder betonte: unabhängig von der Auftragslage – ihr monatliches Salär (cf. etwa bo [Bonici, Ray], *ME-Interview Frank Zappa, «Musiker sind dumm, faul und habgierig!»*, in *Musikexpress* 5/1979, S. 18; Walley, S. 104/116). Insofern kann man ihm – positiv formuliert – zubilligen, einen nicht unerheblichen Beitrag zur Entmythologisierung des Rockmusikgeschäfts geleistet zu haben. In zunehmendem Masse allerdings schien er die Musiker «als käufliches oder mietbares Gut» zu betrachten, «das der moderne Komponist» neben einem guten Equipment und Studio «in den verschiedenen Bereichen seines Arbeitslebens braucht» (Gray, S. 177) und nur gebrauchen kann, wenn er sich diesen «notorisch undisziplinierten Haufen» (bo, S. 18) via *hire and fire*-System gefügig macht.
Zappas lakonischer Kommentar zur 1969 verordneten Auflösung der Mothers: «The guys in the band were pissed off – as if their welfare had been cancelled – but at that point I was ten thousand dollars in the red» (Zappa/Occhiogrosso, S. 107). Alle folgenden Mothers-Formationen wurden auf der Basis extrem harter Vorspiel-Wettbewerbe unter den Hauptkriterien Blattspiel und sicheres Gehör zusammengestellt (einige Stimmungsberichte beteiligter Musiker in W. Ludwig, *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa. Eine musiksoziologische und -analytische Studie zur Bestimmung eines musikalischen Stils*, Frankfurt a.M. u.a. 1992, S. 144ff.).
Zum Problemfeld Musiker zählen auch Zappas Hasstiraden auf Orchestermusiker, mit deren Arbeitsmoral er angeblich lebenslang schlechte Erfahrungen gemacht hat (in Zappa/Occhiogrosso, S. 142ff., wird darüber lang und breit lamentiert), und auf Musikergewerkschaften. In seinen Augen und in zahlreichen Songs – der erste wohl *Rudy Wants To Buy Yez A Drink auf Chungas Revenge* (1970) – mutieren Gewerkschaftsvertreter zu Strassenräubern, die Gewerkschaften insgesamt zu undurchschaubaren Netzwerken «to take money from working-class people to finance a banking scheme which often benefits organized crime» (Zappa/Occhiogrosso, S. 205, cf. auch *We Gotta Stick Together* auf *The Man From Utopia*, 1983).

36 Zappa in *Ein Leben als Extravaganza. Das Genie Frank Zappa*, Film von Rudi Dulezal und Hannes Rossacher, 1993

37 *The Torture Never Stops*, einen seiner *favourite songs*, veröffentlichte Zappa in zahlreichen Versionen, z.B. auf *Zoot Allures* (1976), *Zappa In New York* (1977), *The Best Band You Never Heard In Your Life* (1991) und als *The ‚Torchum' Never Stops* auf *Thing Fish* (1984).