

---

**Jörg Korries** (Hamburg)

**Zappas Parodie des Trivialen –**

dargestellt am Beispiel von  
*Let Me Take You To The Beach* (1978)

**Vorbemerkung**

Viele Stücke Frank Zappas wirken collageartig zusammengefügt. Nicht selten auch trägt ihre wechselnde Gestalt dazu bei, beim Hörer den Sinn für Humor zu wecken, zumal sie beim näheren Hinhören einen deutlichen Hang zum Parodistischen zeigen. Das bekannteste Beispiel ist das – allerdings nicht collagierte – Stück *Bobby Brown* (1979), dessen überraschende Breitenwirkung ein deutliches Zeichen für die mancherorts unverstandene Ironie Zappas ist. Vor allem von journalistischer Seite wird der Begriff 'Collage' für Zappas Musik aus einem viel zu oberflächlichen Blickwinkel gesehen, eine Sichtweise, die im Folgenden hinterfragt bzw. weitergedacht wird. Dabei muss allerdings auf die im allgemeinen uneindeutige Auffassung des Begriffs Parodie hingewiesen werden. So bezeichnet man in der Musikwissenschaft bestimmte Techniken der Umarbeitung von Motetten, Madrigalen, Opern etc. des 15. und 16. Jahrhunderts als Parodie (vgl. Stille 1990, S. 139). Das Parodieverfahren, das in Zappas Musik zu entdecken ist, zielt hingegen eher auf humoristische, wenn nicht gar auf kabarettistische Aspekte und ist somit in der Nähe der literarischen Parodie anzusiedeln. Darum möchte ich – im Hinblick auf Zappas Musik – Parodie im Sinne des Musikalisch-Komischen verstanden wissen.

Anhand des Stückes *Let Me Take You To The Beach* (auf der LP *Studio Tan* von 1978) lässt sich eine bestimmte Ausdrucksweise von Zappas Musik verdeutlichen, die es wert ist, eingehender untersucht zu werden.<sup>(1)</sup> Denn der hier zu erkennende parodistische Ausdruck besitzt drei verschiedene Seiten, die sich als Aversion,

Hommage und Humor beschreiben lassen. Da zudem Zappa musikalische Trivialitäten als solche aufs Korn nimmt, ist es notwendig, die enthaltenen trivialen Merkmale sehr genau herauszuarbeiten.

### Das Stück im Überblick

Der Ablauf gestaltet sich aus Intro, zwei Strophen mit Refrain, einem instrumentalen Durchgang von Strophe und Refrain, der Bongo-Episode, dem kapriolischen Scatgesang mit Gitarreneinlage, einem instrumentalen Refrain, der Wiederholung von erster Strophe und Refrain (variiert), einem erneuten instrumentalen Durchgang und schließlich einer paraphrasierenden Gitarrenfigur auf der Fermate des Schlusstakts. Durch tonmalerische Effekte in *Let Me Take You To The Beach* kann vor dem Auge des Hörers ein Bild von ausgelassenen Teenagern am kalifornischen Strand entstehen.

Der Text umkreist die Welt der Teenager: Es geht um erste Annäherungsversuche zum anderen Geschlecht ("Can I kiss you? Maybe I just hold your Hand-y!"), Freizeitvergnügungen ("beach", "show", "soft drinks" etc.) und die Überwindung der restriktiven Maßnahmen der Erziehungsberechtigten ("You're on restriction, so you probably sneak out!"). Eine Erhöhung der Geschwindigkeit durch Pitching verleiht dem gesamten Stück eine gewisse Nervosität. Die Gesangstimme fällt durch ihre ungewöhnliche Klanggestaltung auf, die von einem kindlichen Falsett und von mickey-mouse-artigem Pitchsound bestimmt wird. Insgesamt strahlt *Let Me Take You To The Beach* die infantile Leichtigkeit von Bubblegum- und Zeichentrickfilmmusik aus, die gleichwohl durch kuriose musikalische Exkurse relativiert wird. So leiten jagende Sechzehnteläufe mit auf- und absteigendem Melos das Stück ein. Auch das sich nach dem dritten Durchgang anschließende Bongo-Solo auf Sechzehntelnoten und die darauf folgenden, typisch 'zappas-esken' Kapriolen der Gesangstimme auf "Dra ra dra ra ra ra ran ga rah" (wiederholt von der Gitarre) stellen Besonderheiten im Ablauf des Stücks dar.

Besetzt ist das Stück mit dem typischen Rockinstrumentarium – drei E-Gitarren, E-Bass und Schlagzeug –, dem ein tremolierendes,

in den Soloabschnitten sehr spitz und synthetisch klingendes Keyboard (Synthesizer) beigelegt ist.

### *Let Me Take You To The Beach*

Let me take you to the beach,  
la-la-la-la-la-la-la-la!  
Let me take you to the beach,  
la-la-la-la-la-la-la-la!

Bring the weenies!  
I'll bring the soft drinks!  
And the cookies,  
Everybody's in love!

Let me take you to the show,  
Woh-woh-woh-woh-woh-woh-woh-woh-woh!  
Let me take you to the show,  
Woh-woh-woh-woh-woh-woh-woh-woh-woh!

Eat a candy!  
You are dandy!  
Can I kiss you?  
Maybe I'll just hold your Hand-y!

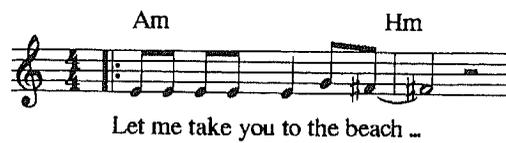
Let me take you to the beach again,  
la-la-la-la-la-la-la-la!  
Let me take you to the beach again,  
la-la-la-la-la-la-la-la!

Have a freak out!  
Later we'll peak out –  
You're on restriction,  
So You'll probably sneak out --.

## Die trivialen Merkmale des Stückes

Mit der Verwendung des Adjektivs trivial soll hier keine Wertung vorgenommen werden.<sup>(2)</sup> Vielmehr wird die musikalische Ebene von *Let Me Take You To The Beach* sowohl nach dem Kriterium Einfachheit als auch nach dem Kriterium Abgedroschenheit, im Sinn von musikalischer Alltäglichkeit, abgesucht und benannt. Tatsächlich lassen sich eine Reihe trivialer Elemente herausarbeiten, die von Zappa als geläufig vorausgesetzt werden und so das durchschnittliche musikalische Verständnis beim Rezipienten ansprechen.

Der Gesang in *Let Me Take You To The Beach* weist deutlich triviale Gestaltungsmerkmale auf. Zunächst fällt der anfangs beinahe unmelodische, weil rhythmisch repetitive Strophen-gesang auf:



Ferner ist der scatartige Gesang ("Da, Da, ...") und der für den Doo-Wop typische Gesang der Bassstimme (Zappa als Bassman: "Mähmummum ...") im dritten (ansonsten instrumentalen) Refrain zu nennen:



Die anschließende Bongo-Episode wird von einem wie spontan dahergesungenen "Dumdidel" untermalt. Der letzte mit Text versehene Refrain klingt mit einer keinesfalls aus dem trivialen Rahmen fallenden Vokalise aus ("... sneak out").

Eine der drei Gitarren ist auffällig mit Echo und Hall belegt und grundiert mit diesem typischen Surfsound, neben der textlichen Ebene, den musikalischen Eindruck von Strand, Wellen und Sonne in den Refrains eins, vier und sechs. Das Ende des Stückes markiert, wie bereits angesprochen, eine weitere, allerdings verzerrte Gitarre, die den Schlussakkord C<sup>j7</sup> paraphrasiert. Der monotone Rhythmus der solistisch exponierten Bongos nach dem dritten Refrain stellt nicht den geringsten rhythmischen Anspruch an den Spieler und passt sich dem Sujet Strandparty problemlos ein. Auffällig sind besonders die Quint- und Oktavsprünge der Bassgitarre als leichtfüßiges Fundament (die jedoch fortwährend rhythmisch und melodisch ausgeschmückt werden). Nicht zuletzt sei die klar funktionsharmonische Anlage der Refrains Eins, Drei und Fünf angemerkt, die von tP über t, s, dP und D zur Tonika A-moll führt (C-Am-Dm-G-E-Am). Etwas ungewöhnlich, zugleich aber überaus simpel verhält sich die Harmonik in den Strophen. Diese konstituiert sich aus dem Wechsel zwischen Mollakkorden im Sekundabstand (Am, Hm) und dessen Transposition um eine Quarte nach oben (Dm, Em) und lässt sich auch von Amateur-Gitarristen ohne große Probleme spielen. Wenn man die auf den Surfsound der 60er Jahre verweisende Gitarre ausklammert, fällt auf, dass Zappa in *Let Me Take You To The Beach* eher unspezifische triviale Elemente verwendet.<sup>(3)</sup>

## Tendenzielle Wirkung der parodistischen Inhalte

Im Verlauf des Stückes kommt ein deutlich parodistischer Gehalt zum Tragen, der unterschiedliche Tendenzen aufweist und sich im direkten Spannungsverhältnis zu den oben beschriebenen trivialen Merkmalen befindet. Eine musikalisch-komische Parodie kann Aspekte von Aversion (negativ motivierte Abneigung bzw. Distanz gegenüber den verwendeten musikalischen Elementen), von Ehrerbietung (positiv motivierter Aufgriff bzw. Hommage an interessanten musikalischen Einfällen) und auch Humor beinhalten. Die parodistischen Merkmale in *Let Me Take You To The Beach* manifestieren sich in Imitationen von mehr oder weniger spezifischen musikalischen Vorträgen bzw. musikalischen Modellen (Stile, typische Ostinati bzw. Sounds und andere Stereotypen). Von den Imitationen ausgehend, kommen Prozeduren wie Verfremdung,

Überzeichnung oder Kontrastierung zur Wirkung, die eine gewisse Distanz zu der ursprünglichen Gestalt erzeugen.

- Aversive Tendenzen

Ein aversives Moment lässt sich an diesem Stück vorrangig im Gesang festmachen. Durch die – beim Gesang besonders auffällige – tontechnische Manipulation des Pitching ist die Stimme so verfremdet, dass sie ein kindliches Timbre erhält. Sie wirkt dadurch karikiert, besitzt aber gleichermaßen eine humoristische Tendenz. Überdies sind Scat- und Bass-Stimme (Doo-Wop) im dritten Refrain als besonders überzeichnet hervorzuheben, wie auch das "Dum-didel" in der Bongo-Episode. Die Sechzehntellläufe vom beinahe kreisenden Keyboard im Intro setzen einen übersteigerten Anfang, wobei die absichtlich angeberisch phantasierende Gitarre am Schluss dem aversiven Gehalt des Stückes einen Schlusspunkt gibt:



- Humoristische Tendenzen

Der Höhepunkt des humoristischen Anteils im Gesang erfolgt nach der Bongo-Episode mit dem kapriolischen und quietschvergnügten Scatgesang:



Die dritte Strophe und der angeschlossene Refrain, wie auch die folgenden Teile mit non-verbalem Gesang erscheinen wie eine musikalische Verbildlichung einer Strandparty, auf der (textlos)

gesungen und getrommelt wird. Humoristische Tendenz besitzt weiterhin die als Versatzstück verwendete in Surf-Manier und -Sound gespielten Gitarre, die im Kontext des Stückes gesehen als stilistische Anspielung fungiert.

- Tendenzen von Hommage

Besonders in den Refrains Zwei, Vier und Sechs fällt durch jazzartige Vierklänge die relativ abwechslungsreiche Harmoniegestaltung auf und erhält hierdurch eine übergeordnete Qualität gegenüber den übrigen Teilen mit schlichten (trivialen) Harmonien und Harmoniefolgen, ohne gänzlich aus dem trivialen Kontext auszubrechen. Zudem erhält das Stück seine hommagehafte Komponente durch die gekonnte Bassbegleitung, die die (trivialen) Quint- und Oktav-Ostinati ausgeschmückt. Aus diesen Sachverhalten wird erkennbar, dass sich Ambitioniertheit und ein hoher musikalischer Anspruch gegen exponierte Trivialität stellen und diese gewissermaßen verfeinern. So werden triviale Merkmale selbst zum Objekt von einer Art Hommage.

Es fällt auf, dass eine aversive und eine humoristische Diktion gemeinsam in einem einzigen musikalischen Merkmal enthalten sein können. Die parodistische Dimension Hommagehaftigkeit allerdings ist dann von den Dimensionen Aversion und Humor abzugrenzen, wenn ein spieltechnisch und stilistisch gehobener Anspruch in der musikalischen Arbeit festzustellen ist. Als wichtige parodistische Bestandteile sind der veränderte Sound (Pitching) und die besondere Instrumentierung (das Bongo-Solo besitzt die illustratorisch-parodistische Bedeutung von Strandpartytrommlern, ferner das kreisende Keyboard im Intro) anzuführen. Ebenso parodistisch bedeutsam sind in diesem Stück sowohl der verstellte und zugleich überzogene Gesang (Zappas beliebtestes Mittel) wie auch der in derselben Weise überzogene non-verbale Gesang. Mitten im Songs und anschließend an die Bongo-Episode, unterbricht eine fast kakophonische Einlage des Gesangs den Gleichlauf des Stückes, wird aber durch die harmlos imitierende Gitarre unvermittelt entschärft. Neben dem Verfremdungseffekt durch die Störung des Ablaufes, besitzt diese Einlage eine typisch zappaeske melodische Qualität. Sie stellt aus parodistischer Inten-

tion der im Stück sonst überwiegenden Trivialität einen gewissen artifiziellen Manierismus gegenüber. Auf höherer Ebene betrachtet, parodiert Zappa in diesem Song typische Teenager-Freizeitaktivitäten und die entsprechenden musikalischen Aktivitäten, die zwischen Strand und Kino pendeln – auch bei von Eltern verfügbarem Hausarrest.

### Zappa über Trivialmusik

In einigen Bekundungen Zappas lassen sich Bezüge zum Thema Trivialmusik feststellen, insbesondere bei dem, was 'zwischen den Zeilen' steht. Dass Zappa sich dem Trivialen nicht arrogant gegenüberstellt, wird aus dem folgenden Zitat aus einem Interview von 1992 deutlich:

"Nein, mich stören die Gründe für die Stumpfsinnigkeit. Ich mag Folk-Musik, und die ist weiß Gott einfach. Aber das meiste hat heute nicht einmal in seiner Einfachheit etwas Cleveres. Es ist ein Produkt, keine Musik. Es hat den Charakter einer Tapete, die zum Lebensstil des Kunden passen soll." (Zappa nach Hüetlin/Falkson 1992, S.194)

Mit dieser Aussage wird deutlich, dass sich für Zappa Einfachheit und Qualität von Musik nicht gegenseitig ausschließen müssen, obwohl diese Einsicht, wie Zappa mit Bedauern anmerkt, heutzutage zunehmend Lügen gestraft wird. Er bringt hiermit einen aver-siven Aspekt zum Ausdruck.

Eine hommagehafte Haltung zu trivialer Musik - im Gegensatz zu experimenteller Musik - ist einer Äußerung über Jimi Hendrix zu entnehmen:

"Hendrix' frühe Stücke waren seine besten, weil er einfach besessen und brutal war. Aber je experimenteller er wurde, desto langweiliger und dünner wurden seine Songs." (Zappa nach Sheff 1993, S. 30)

"Well, I liked the attitude of punk; I didn't necessarily like it from a musical standpoint; it is anti-musical. The whole idea was: 'we're gonna play shitty and fast and – so what?' The 'so what?' part I always like." (Zappa nach Guc-cione 1991, o.S.)

Der persönliche Ausdruck in der Musik (Authentizität) und eine Art von aggressiver Kompromisslosigkeit sind für Zappa also viel wich-

tiger als ein möglicherweise misslungener experimenteller Anspruch.

Eine Bezugnahme auf andere Musik kann für Zappa auch schlicht die Absicht des Spaß-Machens besitzen, nämlich dann, wenn er ohne tiefere Absichten rein humoristisch parodiert:

"Even before I had this wonderful band the Mothers Ray Collins and I used to piddle around in Pomona doing gigs where the two of us would do parodies of folk songs. We sang *Puff The Magic Dragon* as *Joe The Puny Greaser*, and we played a pervert version of *The Streets Of Laredo* called *The Streets Of Fontana*. We weren't setting out to make any kind of impact on people. We were just doing it for a laugh, to have fun." (Zappa nach N.N. 1992, o.S.)

### Schlussbetrachtung

Durch seine Absicht, die Trivialität selbst als Gegenstand von Parodie zu nutzen und auszuwerten, kommt Zappa eine außergewöhnliche Bedeutung zu. Sein Umgang mit unterschiedlichem musikalischen Material ('Collage von Trivialitäten') besitzt in diesem Zusammenhang einen parodistischen Wert. Es ist eine kreative Auseinandersetzung mit Musik, die nicht nur um der Parodie willen vollzogen wird, sondern letztlich etwas Neues hervorbringt. Das prominente und eindeutigste Beispiel hierzu ist die Verschmelzung der zwei autonomen Stücke *Purple Haze* (Hendrix) und *Sunshine Of Your Love* (Cream), die auf der Doppel CD *The Best Band You Never Heard In Your Life* (1991) zu einem homogenen Ganzen zusammengefügt werden. Wie weiterhin deutlich wird, sind in der musikalisch-komischen Parodie die drei Ausdrucksmerkmale Aversion, Hommage (Passion) und Humor enthalten, die allerdings stets zusammen ihre Wirkung entfalten. Diesem wahrnehmungspsychologischen Zusammenhang ist bislang zu wenig Beachtung geschenkt worden. Das ist in Anbetracht der Publikumswirksamkeit von aktueller musikalisch-komischer Parodie (z.B.: Guido Horn, Dieter-Thomas Kuhn, Helge Schneider) ein Manko. Somit wäre eine systematische (musik-)psychologische Begutachtung von Parodie und ihrer besonderen Diktion ohne Frage erkenntnisreich.

Zappa zeigt in seinen Parodien auch eine verdeckte Leidenschaft für Trivialmusik. Vermutlich war es ihm nur auf dem Wege der Parodie möglich, seine Passion für die größtenteils triviale Populärmusik zu verwirklichen und seinem intellektuellen Anspruch eine Weile zu entfliehen. Gleichwohl gibt es für die Auffassung von musikalisch-komischer Parodie auf der Hörerseite keine Verbindlichkeit. Wenn die parodierten Elemente nicht deutlich genug hörbar angelegt oder dem Rezipienten gar nicht geläufig sind, wird eine beabsichtigte Parodie unverstanden bleiben. Dieser Effekt kann jedoch vom Komponisten durchaus gewollt sein, um mit Hilfe einer vorgeblichen Ernsthaftigkeit eine Art Insider-Humor für eine bestimmte, möglicherweise elitäre Hörerschaft zu erreichen. Ob Zappa dies etwa mit *Bobby Brown* beabsichtigt hat, muss unbeantwortet bleiben. Als ein weiterer Sonderfall wäre die unbeabsichtigte Parodie anzuführen, die z.B. bei misslungenem Musizieren die Aufrechterhaltung der Ernsthaftigkeit von Zuhörern gegebenenfalls arg überlasten kann, aber in Zappas Musik nicht anzutreffen ist.<sup>(4)</sup>

## Anmerkungen

- (1) Das Stück leitet auf der LP die zweite Seite ein, gefolgt von einem improvisatorischen Instrumentalstück. Eine ironische Beziehung kommt auch hier zum Tragen, da im krassen Gegensatz zum vorangegangenen, anschließend ein ambitioniertes und keinesfalls triviales Tonstück präsentiert wird.
- (2) Die Trivialmusik und die Klassische Moderne stellen für Zappa gleichwertige Musikwelten dar, zwischen denen er immer wieder oszilliert, die sich immer wieder partiell durchdringen ("Rhythm & Blues versus Varèse"; vgl. Zappa 1991, S. 37). So kommt es zu Überlagerungen und zu Abfolgen simpler und komplexer musikalischer Elemente.
- (3) Es sind unterdessen in anderen Stücken von Zappa spezifische Trivial-Elemente zu finden, beispielsweise die Reihung von Zitaten in *We're Turning Again* (1985) oder die Nachempfindung eines Stils in *Disco Boy* (Glam-Rock; 1976). *He's So Gay* (1984), *Bobby Brown* (1979) sowie die gesamte Platte *Cruising With Ruben And The Jets* (1968) nehmen Bezug

auf den Doo-Wop Stil der 50er Jahre. Abgedroschen sind Stücke wie *Ring Of Fire*, *Purple Haze* und *Sunshine Of Your Love*. Sie sind aufgrund ihres Bekanntheitsgrades trivial und werden von Zappa auf der Live-Platte *The Best Band You Never Heard In Your Live* (1991) zum Objekt seiner Auseinandersetzung mit Trivialität. Detaillierte Analysen zu den genannten Stücken sind in meiner unveröffentlichten Magisterarbeit (Korries, 1999) erarbeitet worden.

- (4) Allerdings wird ihm eine Vorliebe für die amerikanische Sekten-Band THE SHAGGS nachgesagt, die in den 60er Jahren eine Schallplatte mit dilettantischen Stücken von einer erstaunlichen metrischen Unregelmäßigkeit produziert und vertrieben haben.

## Literatur

- Chevalier, D. (1985): *Viva Zappa. Un alchimiste delirant. Mode d'emploi*. Ohne Ort: Calman-Lévy. Englische Ausgabe: *Viva Zappa*. Übersetzt von Matthew Screech. London: Omnibus Press, 1986.
- Guccione, B. (1991): *Signs of the times*. Interview. In: SPIN MAGAZIN, 7 (aktuell verfügbar über *St. Alphonso's Pancake Homepage*: [www.fwi.uva.nl/~heederik/Zappa](http://www.fwi.uva.nl/~heederik/Zappa)).
- Hüetlin, T. und R. Falkson (1992): *Dirigent der Stühle. Alles großer Betrug*. Interview. In: DER SPIEGEL, 34, S. 194-199.
- Korries, J. (1999): *Frank Zappa und die Trivialmusik – Musikalisch-komische Parodie zwischen Passion und Aversion*. Unveröffentlichte Magisterarbeit. Universität Hamburg.
- N.N. (1992): Interview. In: PULSE (aktuell verfügbar über *St. Alphonso's Pancake Homepage*: [www.fwi.uva.nl/~heederik/Zappa](http://www.fwi.uva.nl/~heederik/Zappa)).
- Rudorf, R. (1980): *Ich demontiere Musik, um sie neu zusammensetzen*. In: DIE WELT, 19. Februar, ohne Seitenangabe.
- Sheff, D. (1993): *Zappa*. Interview. In: PLAYBOY, 8, S. 28-33.
- Slaven, N. (1996): *Electric Don Quixote. The Story Of Frank Zappa*. London: Omnibus Press.
- Stille, M. (1990): *Möglichkeiten des Komischen in der Musik*. (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Musikwissenschaft, Bd. 52). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Zappa, F. und P. Occhiogrosso (1989): *The Real Frank Zappa Book* (Deutsche Ausgabe: *I am the american dream*. Übersetzt von T. Ziegler. München: Goldmann, 1991).
- Zappa, F. (1996): *Zonx. Texte 1977-1994*. Übersetzt v. C. Weissner. Frankfurt am Main: Zweitausendeins.