
Thomas Phleps (Gießen)

"The Crux of the Biscuit ..."

Über politische und andere "Atrocities" in Frank Zappas Musik

1. Atrocities & Uglyness

"Atrocities", Scheußlich- bis Grausamkeiten waren Ende der 60er das Markenzeichen von Frank Zappa und seiner Band, den MOTHERS OF INVENTION. An erster Stelle zu nennen ist hier die als legendäre, in den Annalen der Rockmusikgeschichte weitergereichte Bühnenshow *Pigs and Repugnant*, 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. Tatsächlich spontan war der Auftritt dreier Marines, der darin kulminierte, 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 (Walley 1980, 82).

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 – 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" (Hopkins 1974, 83). 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 (Miles 1996, 113).

Auch "ugly" – ein weiteres Schlüsselwort der frühen MOTHERS – ist erklärungsbedürftig, denn es wird durchgängig in semantischer Inversion gebraucht. 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* (1968) öffentlich zur Schau stellten – zunächst eine wohldurchdachte und werbewirksame Inversion der Covergestaltung von *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), dem aufwendig produzierten Millionseller der BEATLES –, 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 ihr Verstand – *The Ugliest Part Of Your Body* – unsichtbar und unablässig schmutzige Gedanken produziert, die in der Hauptsache, folgt man Zappas main obsession, 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 Gesetzesgeber und -hüter pervertieren 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 musikalischer ugliness ist die harmonische Fortschreitung, die vor nicht allzu langer Zeit die Musikschulen hierzulande als Improvisationsgerüst für zeitgemäße Instrumentalpädagogik entdeckt haben: die II - V - I - Verbindung. Für Zappa ist sie – ähnlich 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", die all diese

Kotzbrocken benutzen, kurz: die Essenz einer "bad 'white-person music'" (Zappa 1967, zit. n. Walley 1980, 77; Zappa/Occhiogrosso 1989, 187, s.a. 1991, 210).

Inbegriff eines "ugly chord" aber ist für Zappa der Dominantseptakkord: "Den hasse ich wie die Pest" (Rebell 1977, 252). Dementsprechend wird er in seinen Kompositionen tunlichst vermieden, es sei denn, sie basieren auf dem sogenannten Bluesschema oder sind parodistisch-karikierend angelegt – und so sagt bereits der Übergebrauch des Dominantseptakkords in *Bobby Brown* (1979) eine Menge über die Zielrichtung dieses hierzulande wohl bekanntesten Zappa-Songs aus.

Aber auch ein Tonika-Akkord genießt Zappas größtmögliche Abscheu: "That fucking D chord (...) like 'Needles And Pins'" (Zappa/Occhiogrosso 1989, 69, s.a. 1991, 75). 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 für die dominierende Haltung innerhalb der subkulturellen Bewegung an der nordamerikanischen Westküste um 1966/67. Zappa konstatierte immer wieder erhebliche Unterschiede zwischen der Freakszene in L.A. 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, 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" (Kofsky 1969, 263).

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. 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 Glücksversprechen an sich: San Francisco. Aber nicht allein die Bewegung ist eine Lüge, die Hippies selbst sind Schwindler: perückentragende "phony hippies". Die Generalabrechnung folgt wenig später: *Flower Punk*, der "Blumenheini", wie Carl Weissner übersetzt (Zappa 1995, 117), ist die mit allen symbolisch-ritualisierten Assecolres 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.

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 verfremdet werden. Das harmonische Grundgerüst, der viermalige Quartfall | As - Es | B - F | C | C |, und die aufs Call-Response-Modell rekurrierende Text- und Melodiestruktur sind dem Song *Hey Joe* entlehnt. Allerdings greift Zappa nicht auf die im Dezember 1966 veröffentlichte Cover-Version von Jimi Hendrix 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 von *Flower Punk* hingegen zitieren "that fucking D chord" von *Needles And Pins*, dem Nummer-Eins-Hit der SEARCHERS aus dem Jahre 1964. Das freilich als Zitat im Zitat, 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 sie durch die Verkürzung um eine Zählzeit ihre Charakteristik ein (siehe Notenbeispiel, S. 47).

2. Politics & Obsessions

Zappas Kritik am Konsumverhalten und an der politischen Naivität der Blumenkinder klärt allerdings noch nicht sein eigenes Politikverständnis. Zumal in der BRD führten die damals kursierenden Zappa-Statements – etwa: "Wir wollen dazu beitragen, daß die Leute politisch bewußt werden" (Zappa 1968, zit. n. Reimers 1985, 60) – 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*, den Flower-Power-Kritiker Zappa für ihre Ziele funktionalisieren wollten und 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.

Auf ihr eigenes Mißverstehen Zappascher Strategien an jenem Oktobertag 1968 reagierten die Berliner Studenten im geschichtsträchtigen Sportpalast wiederum unmißverständlich: Unter Skandieren von "Ho-Ho-Ho-Chi-Minh"- und "Mothers of Reaction"-Rufen bewarfen sie die Bühne mit allerlei Gemüse (Kopetzky 1968). "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, wurde 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 (dokumentiert auf dem Album *Ahead Of Their Time* (1993): Die Textversion bietet 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).

Nun war es in der massenmedial weit hinter den USA hinterherhinkenden BRD der 60er Jahre wohl auch keine leichte Aufgabe, den werbetechnisch versierten Provokateur vom politisch diletantierenden 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" (Zappa/Ochiogrosso 1991, 377, s.a. 1989, 330) – zum Scheitern verurteilt. Aber so gut und richtig das demokratische System der USA auch konzeptionell sei, "it doesn't work", und zwar aus zwei Gründen: Die Regierenden sind dumm, überaltert, nicht repräsentativ, kor-

rupt, und die Regierten sind dumm, überangepaßt, unfähig selbst, die Daseinsberechtigung von Cheerleaders zu hinterfragen. Aus ersterem folgt, daß es zuviel Kapitalismus gibt, zuviel unkontrollierbare "greed-motivated activity" (Kofsky 1969, 257), durch die Konzerne, Militär und Kirchen verflochten seien mit einem korrupten politischen Establishment. Aus dem zweiten folgt, daß das US-amerikanische Schulsystem "miserabel" ist, da es "die Schüler zu braven Konsumenten (erziehe) und nicht zu gebildeten Individuen" (Rebell 1977, 256).

Was tun? 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 (Zappa/Occhiogrosso 1991, 357, s.a. 1989, 315), weder rechts noch links stehe, sondern schlicht und einfach ein "Realist" sei, der "rational" denke (Rebell 1977, 244). Zu dieser individualistischen, betont unpolitischen Haltung – "Ich denke, alle politischen Bewegungen sind falsch" (Zappa 1974, zit. n. Gwerder 1976, 41) – in seltsamem Widerspruch wiederum stehen Zappas 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 Präsidentschaftskandidat aufzustellen.

Von misanthropem Biologismus geprägt ist indes sein Menschenbild – "Die Menschen sind im Grunde schlecht" (Simmons 1982, 27) –, und mit unzähligen Verschwörungstheorien angereichert der Blick auf sein Heimatland. Daß Politik "der Unterhaltungszweig der Industrie" sei (Zappa/Occhiogrosso 1991, 368, s.a. 1989, 322), mag als Bonbon noch durchgehen. Daß aber das Drogenproblem letztlich ein staatlich provoziertes sei, nicht nur die Drogenszene der End-60er in San Francisco ein großangelegtes Testprogramm der Regierung gewesen, sondern der gesamte Drogenmarkt Teil der Strategie sei, mit der "die Regierung uns alle unter Kontrolle hält" (Miles 1996, 80), scheint selbst dann wenig differenziert, wenn man in diese Diagnose die Versuchsreihen mit der Droge LSD einbe-

zieht, die der CIA in den 50er und 60er Jahren an tausenden unwissenden Probanden illegal durchführte (vgl. Cousto 1995, 112 f.). Letztlich fährt 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 (Miles 1996, 78) und in den 70ern in regierungseigenen "top secret labo-tories" (*The Prelude* aus *Thing Fish*) 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 ist als Parabel angelegt, derzufolge Aids keine vom Himmel geschickte Seuche sei, sondern eine "neue Klasse biologischer Waffen", die von CNN und anderen regierungsnahen Sendern zur "Medienepidemie" hochstilisiert wurden (Zappa/Occhiogrosso 1991, 402 f., s.a. 1989, 352). Die "atrocious idea" bestehe – wie *Thing Fish* gleich zu Anfang vermutet – in einer "final solution to de white main's 'boidennn' ". Konkret gemeint ist die abscheuliche Idee einer Endlösung für die 'Bürrrde' des weißen Mannes, sprich: seine spätkolonialistische Genozidbereitschaft.

"Mysterious", "secret", "top-secret" ... Daß nachweislich seit 1965 Zappas Texte bevölkert sind von mystery men und Spionen 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 Einwohnern außer Zappa bekannte Detective Willis diesen durch die fingierte Bestellung einer "besonderen Aufnahme" für einen Herrenabend herein. Zappa kam wegen "Verschwörung zur Verbreitung von Pornographie" vor Gericht und wurde zu zehn Tagen Gefängnis und drei Jahren Bewährung verurteilt. Clou der Geschichte ist, daß das Ganze anscheinend anläßlich eines geplanten Ausbaus der Hauptstraße inszeniert worden war, und tatsächlich mußte Zappa nach Verbüßen der Haftstrafe sein Studio Z räumen (Zappa/Occhiogrosso 1989, 55 - 60, s.a. 1991, 60 - 66).

Zweifellos ausgelöst durch diese 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 verteuflert. Folge der Sex-Affäre war aber auch Zappas fast schon paranoide Angst vor behördlichen, rechtlichen Einschränkungen, vor allem solchen seiner künstlerischen Freiheit, die sich in einer regen Prozeßfähigkeit Luft machte. Gerichtliche Auseinandersetzungen mit Plattenfirmen, Managern, Finanzberatern waren an der Tagesordnung. Hinzu kamen – ebenfalls mehr oder weniger kontinuierlich – Prozesse und Hearings aufgrund von Klagen bzw. Statements zumeist rechtsgerichteter Sittenwächterinnen und -wächter, die Zappa in späteren Jahren zu "Porn Wars" erklärte (vgl. auch die gleichnamige, auf Hearing-Statements basierende Collage auf *Meets The Mothers Of Prevention*, 1985).

Indes: Hinter der Oberfläche eines seine Hörerinnen und Hörer 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 der Neuen Musik (avancierte E-Musik unseres Jahrhunderts zumeist mitteleuropäischer Provenienz) und des Rhythm & Blues, der aktuellen schwarzen Tanzmusik der 50er Jahre in den USA. Beiden kulturgeschichtlich und gesellschaftlich völlig getrennten musikalischen Sphären nähert sich der jugendliche Enthusiast zunächst auf die gleiche Weise, als Plattensammler. Und wie es sich für einen richtigen Sammler gehört, listet er auf der ersten MOTHERS-Platte, dem Doppelalbum *Freak Out* (1966), akribisch die Komponisten und Interpreten seines Plattenschranks auf und kann noch 1989 in seiner *Autobiographie* (Zappa/Occhiogrosso 1989, 29 ff., s.a. 1991, 31 ff.) 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, wenn

auch kundigen Ohren nicht selten weitgehend verborgen, auf den MOTHERS-Alben Ende der 60er allgegenwärtig.

Vorzugweise aber zitiert Zappa sich selbst bzw. sein eigenes Material, das mit unzähligen Takt- oder Rhythmus- und jähren 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 umfunktionierten Zappa-Zitats – "is the apostrophe" (zu weiteren Aspekten Phleps 1998).

3. Genesis & Enigma

Freilich meint in Zappas Nomenklatur das Auslassungszeichen, das den Kern – "the crux of the biscuit" – 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 weißmachen 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, und wer der englischen Sprache mächtig sei, verstünde sie auch, werden hier gleich mehrere in höchstem Maße enigmatische Begriffe serviert. "Conceptual continuity" etwa sei – so Zappa an anderer Stelle – "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" (Zappa 1971, zit. n. Watson 1996, 217).

Wo aber ist innerhalb dieser Makrostruktur thematisch-struktureller Bewußtseinskontrolle der kleine Fido plaziert und wo die Lösung aller Keksprobleme, der Apostroph? Der sonst so beredete Zappa bietet zunächst keine allzu große Hilfe an: Hinter seinem kleinen Pudel stecke kein tieferer Sinn, es sei denn 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 (Zappa 1996, in Watson 1996, 247). Und tatsächlich nimmt Zappa beispielsweise die nur im Englischen zu realisierende Blasphemie GOD-DOG zur Hilfe, um im Song *Dog Breath* (auf *Uncle Meat*, 1969) 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 Diesseits und Jenseits fungiert. 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 konno-

tiert zunächst und ausdrücklich wenig Tugendhaftes, nämlich hündische Speichelleckerei und Schamlosigkeit. So jedenfalls die Konsequenzen einer seiner beiden privaten Schöpfungsmythen, der sogenannten *Poodle Lecture* (auf *You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 6*, 1992). Hier übernimmt der Pudel den sexuellen Part des Mannes, während der Mann ganz im Sinne christlicher Lobpreisung der Arbeit und der 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 Schoßhündchen, zur unterdrückten, servil-obszönen Kreatur zu verstümmeln.

Dieser um Mitte der 70er Jahre bühnennotorischen Revision der Schöpfungsgeschichte folgte regelmäßig *Dirty Love*, der Pudel-Song auf *Overnite Sensation* (1973) mit dem hemmungslosen Wunsch nach einem dreckigen Liebesakt sodomitischer Couleur und den aus *Stink-Foot* bekannten Schlußzeilen auf die gleichermaßen bekannte Melodie: "The poodle bites! The poodle chews it!". 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 bringen. Deren schamlose Blicke in die barbarische Tier- und zugleich Paradieswelt changieren merkwürdig zwischen kalter Neugier und melodramatischer Überhöhung und 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 (vgl. Seeßlen 1997, 50). Die recht eindeutige Kastrationssymbolik des "poodle clipping" jedenfalls ließe sich in diesen Bezugsrahmen sinnvoll integrieren.

Gleichviel, es scheint für die Arbeitsweise des Verschwörungstheoretikers Zappa grundlegend 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, auf Platten und in 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.

4. Camouflage & Sex

Liest man die ersten Seiten seiner wie auch immer verklärten *Autobiographie* – vielleicht sogar im Anschluß an die beiden Bände seiner gesammelten Songtexte (Zappa 1995 u. 1996) –, wird der lebensgeschichtliche Background mehr als deutlich: Zahlreiche dieser über weite Strecken des Produktionsprozesses zunächst unscheinbaren thematischen Obsessionen brechen nach mitunter jahrelangen Karenzzeiten plötzlich eigensinnig aus der Deking. Deutlich wird aber auch, daß das Anknüpfen an neuralgische Punkte der eigenen Kindheit und Jugend nicht aus kathartischen Motiven erfolgt – etwa dem der privaten Vergangenheitsbewältigung. Vielmehr werden die prägenden Erfahrungsbereiche zu semantischen Schlüsseln bzw. Schlüsselwörtern umfunktioniert, die den Dietrich der direkten Rede ersetzen.

Und nicht zuletzt, weil Zappa "horrible teeth" hatte und früh schon den Klang des Wortes "Dentist" fürchten lernte (Zappa/Occhiogrosso 1989, 18 f., s.a. 1991, 19 f.), spielen auch Zähne in seinem Bilder-Zeichen-Worte-Labyrinth eine gewichtige Rolle. Allerdings werden sie von diesem kindlichen Horror weitgehend entbunden. Zähne bilden ja nicht nur die oft schmerzhafteste Scharnierstelle zwischen dem Organischen und Anorganischen, sondern auch ein probates Darstellungsmittel für "allerlei Sensationen und Intentionen, die sich an den Genitalien abspielen sollten" (Freud 1996, 387). 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* ein Lied zu singen: Ein Märchen über wachsende Zahnseide – "dental floss" –, arrangement- wie aufnahmetechnisch perfekt inszeniert und ausgestattet mit einem ruhigfließenden, bluesigen Groove und einem rasend schnellen Gesangsmittelteil, melodisch-rhythmisch derart vertrackt, daß die Ikettes, Ike und Tina Turners Back-up-Sängerinnen eine Woche Aufnahmezeit für die musikalische Realisation benötigten (vgl. Watson 1996, 240 f.):

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...

Verwirrend ist zunächst das einleitende, dem Politikerjargon entzogene "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 seine "lonely Dental Floss", seine eigene Zahnseide wachsen lassen, den "sweet stuff" anderen überlassen und nur noch auf seinem Pferd "MIGHTY LITTLE", KleinGroß reiten. Dieses Phallussymbol par excellence schließlich stellt außer Frage, daß hier vom Rückzug aus der genitalen Liebe die Rede ist, daß ein Lied über die einsamen Freuden der Masturbation gesungen wird, ein Thema, das rückblickend bereits der Songtitel unter Abzug der Buchstaben am Rande und in der Mitte bekanntgibt.

Durchaus nicht zufällig ist *Montana* bzw. *xOnxanx* am Schluß des Albums *Overnite 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 Gewalttritt 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 eigenen Stecken(pferd) zu reifen.

Auf dem folgenden Album *Apostrophe(')* (1974) wird mit der hier angedeuteten Abkehr von geschlechtlichen Begehrllichkeiten ernst gemacht. Die Traumlandschaft kühlt merklich ab: "Dreamed I was an Eskimo". Bis auf einen kurzen und bezeichnenderweise voyeuristisch bedingten Energieschub im Glied eines Vertreters der Geistlichkeit (*Father O'Blivion*) ist *Apostrophe(')* sexfrei. Nach des Pudels eben zitierten Kernsätzen aber, am Schluß der Platte und als langes Fade-out an *Dirty Love* erinnernd, lassen die Zeilen: "The poodle by-ee-ites! 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!" - "Aber beklecker nicht das Sofa!". Der zweisprachige Refrain des Songs *Stick It Out*, integraler Bestandteil des um 1971 das Bühnengeschehen prägenden zweiten Privatmythos' Zappas (*Give Me Some Floor Covering Under This Fat Floating Sofa*), bringt es auf den Punkt: Im Namen desexualisierter Sublimierungen wie Zärtlichkeit oder menschliche Zuneigung wird die Sexualität kassiert: Ein Grund mehr für Zappa, rockmusikalische "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" direkt in die "geistige Zerrüttung" (Zappa/Occhiogrosso 1991, 98 f., s.a. 1989, 89 f.). Mit anderen, den Worten der *Dialektik der Aufklärung*: Eine Kulturindustrie, die "pornographisch und prüde (...) Liebe auf romance" reduziert, "sublimiert nicht, sondern unterdrückt" (Horkheimer/Adorno 1979, 125 f.).

"Mach's sexuell, nur so kannst du dich selbst befreien" (Miles 1996, 86), lautet Zappas hedonistische Antwort auf die Verbannung von Lust, Sinn- und Körperlichkeit aus dem gesellschaftlichen Diskurs. Wahrscheinlich kann es nur einem ehemaligen Puritaner passieren, professioneller Anti-Puritaner zu werden und im Unterschied zu jenen die Werteskala einfach auf den Kopf zu stellen, indem er den Sexualbereich als letztlich nicht humanisierbare Naturkraft statt mit einem Minus- mit einem Pluszeichen versieht. Seine im rockmusikalischen Einflußbereich wohl einzigartige Inventarisierung von Brüsten, Vaginas, Penissen und Koitussen (Bezeich-

Literatur

- bo [Bonici, R.] (1979): Me-Interview Frank Zappa. "Musiker sind dumm, faul und habgierig!". In: Musikexpress, Nr. 5, S. 17 - 20.
- Cousto, H. (1995): Vom Urkult zur Kultur. Drogen und Techno. Solothurn: Nacht-Schatten.
- Freud, S. (1996): Die Traumdeutung. Frankfurt/M: Fischer (orig. 1900).
- Gray, M. (1994): Die Frank Zappa Story. Aus dem Englischen v. M. Kubiak. Köln: VGS.
- Gwerder, U. (1976): "Alla Zappa". Festschrift anlässlich der Zark-Expo & MOTHERS-Konzerte in Zürich. Zürich: Painting Box Press.
- Hopkins, J. (1974): Frank Zappa. In: The Rolling Stone Interviews. Compiled By The Editors Of Rolling Stone. New York: Warner Paperback Library (5. Aufl.), S. 71 - 87.
- Horkheimer, M. / Adorno, Th.W. (1979): Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt/M: Fischer (6. Aufl., orig. 1947).
- Kofsky, F. (1969): Frank Zappa Interview. In: Eisen, J. (Hg.), The Age of Rock. Sounds of the American Cultural Revolution. New York: Vintage Books, S. 254 - 268.
- Kopetzky, H. (1968): Die Spielsachen sind alle kaputt. In: Der Abend 23, Nr. 243 vom 17.11.1968.
- Miles, B. (Hg.) (1996): Frank Zappa. In eigenen Worten. Aus dem Amerikanischen von K. Razum. Heidelberg: Palmyra.
- Phleps, Th. (1998): Zwischen Adorno und Zappa. Semantische und funktionale Inszenierungen in Musik des 20. Jahrhunderts. 2 Bde. Hamburg: von Bockel.
- Rebell, V. (1977): Frank Zappa. Freak-Genius mit Frack-Habitus. In: Güllden, J. u. Humann, K. (Hg.), Rock Session. 1. Magazin der populären Musik. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 233 - 275.
- Reimers, W. (1985) : Sozialkritik in der Rockmusik am Beispiel Frank Zappa. Pfaffenweiler: Centaurus.
- Seeßen, G. (1997): Animal Charme. In: Konkret, Nr. 5, S. 48 - 50.
- Simmons, S. (1982): Frank Zappa. Alles Scheißel [Interview]. In: Musikexpress, Nr. 7, S. 24 - 27.
- Walley, D. (1980): No Commercial Potential. The Saga of Frank Zappa then and now. New York: E. P. Dutton.
- Watson, B. (1996): Frank Zappa. The negative Dialectics of Poodle Play. London: Quartet Books (4. Aufl.).
- Zappa, F. (1995): Plastic People. Songbuch. Corrected Copy. Vom Autor handschriftlich korrigierte und ergänzte Ausgabe. Deutsch von C. Weissner. Frankfurt/M: Zweitausendeins (30. Aufl., orig. 1977).
- (1996): Zonx. Texte 1977-1994. Deutsch v. C. Weissner. Frankfurt/M: Zweitausendeins.
- Zappa, F. / Occhiogrosso, P. (1989): The Real Frank Zappa Book. New York: Poseidon.
- (1991): Frank Zappa. I am the American Dream. Aus dem Amerikanischen von Th. Ziegler. München: Goldmann.