



# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Zum Schaffen von Frank Zappa  
- Joe´s Garage als Beispiel“

Verfasserin

Tanja Eisl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Musikwissenschaft

Betreuerin:

ao. Univ. Prof. Dr. Margareta Saary



# Inhaltsverzeichnis

<b>Inhaltsverzeichnis .....</b>	<b>III</b>
<b>Vorwort.....</b>	<b>VI</b>
Inhalt und Aufbau .....	VII
Arbeitsverlauf .....	VIII
Anmerkungen.....	IX
<b>1. Allgemeines zu Frank Zappa .....</b>	<b>1</b>
1.1 Biographie .....	1
1.2 Zappas musikalische Ausbildung.....	5
1.3 Einflüsse auf Zappas musikalisches Schaffen.....	10
1.3.1 Rhythm & Blues .....	12
1.3.2 Zeitgenössische Musik .....	15
1.3.3 Edgar Varèse (1883-1965) .....	18
1.3.4 Weitere musikalische Einflüsse.....	22
<b>2. Frank Zappas vielfältiges Schaffen .....</b>	<b>24</b>
2.1 Zappa, der Komponist.....	24
2.1.1 Charakteristische Stilmittel in Zappas Musik.....	27
2.1.1.1 Metrik, Takt und Rhythmik .....	27
2.1.1.2 Melodik.....	30
2.1.1.3 Harmonik .....	30
2.1.1.4 Instrumentierung.....	31
2.1.1.5 Textbehandlung .....	32
2.1.1.6 weitere charakteristische Stilmittel.....	33

2.1.2 Musikalischer Stil im Wandel .....	33
2.1.3 Orchesterwerke .....	35
2.1.4 Studiotechnik .....	38
2.1.4.1 Xenochronie .....	38
2.1.4.2 Das Synclavier .....	40
2.1.5 Musikalische Konzepte Zappas .....	42
2.1.5.2 Project/Object .....	42
2.1.5.2 Conceptual continuity .....	44
2.2 Zappa, der Musiker .....	46
2.2.1 The Mothers of Invention .....	46
2.2.2 Auf der Bühne .....	50
2.2.3 Die Gitarre .....	53
2.3 Zappa, der Dirigent .....	56
2.4 Zappas Auflehnung gegen das Establishment.....	58
<b>3. Joe's Garage als Beispiel für Frank Zappas musikalisches Schaffen.....</b>	<b>62</b>
3.1 Allgemeines zum Stück.....	62
3.2 Inhalt des Stücks und dessen Interpretation.....	65
3.2.1 Inhalt von Joe's Garage.....	65
3.2.2 Interpretation von Joe's Garage.....	67
3.4 Charakteristische Stilmittel Zappas in Joe's Garage.....	82
3.4.1 Beispiele für Zappas Metrik und Taktarten.....	82
3.4.2 Beispiele für Zappas Rhythmik.....	83
3.4.2.1 Triolen und Tonlängen-Konflikte.....	83
3.4.2.2 Hemiolen.....	84

3.4.3 Ein Beispiel für Zappas Melodiebildung.....	86
3.4.3.2 Verwendung von Tonleitern.....	86
3.4.4 ein Beispiel für Zappas Textvertonung.....	86
3.4.5 Instrumentierung von Joe´s Garage.....	88
3.5 Bühnenbearbeitungen.....	88
3.6 Rezensionen zu Joe´s Garage.....	90
<b>4.Zusammenfassung .....</b>	<b>93</b>
<b>Literatur- undQuellenverzeichnis .....</b>	<b>97</b>
Literaturverzeichnis .....	97
Internetquellen .....	99
Abbildungsnachweis.....	100
Anhang.....	100
Discographie .....	100
Notenbeispiele.....	105
Aufteilung der Akte von Joe´s Garage.....	107
Musiker und Instrumentierung von Joe´s Garage.....	108
Kurzfassung .....	109
Lebenslauf.....	110
Erklärung .....	111

## Vorwort

Frank Zappa war eine Ausnahmeerscheinung in der Musikszene und galt als eine der schillerndsten Größen in der Geschichte der Rockmusik. Sein Lebenswerk umfasst mehr als 80 Alben, wovon einige Zeit seines Lebens veröffentlicht wurden und andere posthum. Er machte sich nicht nur einen Namen als Bandleader und Gitarrist, sondern war vor allem als Komponist, der mit seinen musikalischen Werken die Musikwelt polarisierte. Zappas Musik zeichnete sich im Besonderen durch einen Gebrauch der unterschiedlichsten Musikstile und durch ihren experimentellen Charakter aus. Und obwohl er in die Musikgeschichte als Rockkomponist einging, war er doch weit mehr als das. Unter dem Einfluss zeitgenössischer Komponisten, zu denen vor allem Varèse als sein großes Vorbild zählte, schrieb er zahlreiche Kompositionen auch für Orchester. Da Zappa auf Grund seiner „scharfen“ Kritik am „American Way of Life“, die er in parodistischer Art und Weise in den Texten seiner Musik einbaute, von seinen Kritikern den Ruf als Revolutionär und „Bürgerschreck“ bekam, wurde ihm ein gewisser Anspruch auf Ernsthaftigkeit in seiner Musik abgesprochen. Dies hatte zur Folge, dass seine Kompositionen in der „ernsten“ Musik zunächst eher unbemerkt blieben. Erst kurze Zeit vor seinem Tod wurde ihm schließlich durch die gelungenen Aufführungen seines Werks *The Yellow Shark*, das er gemeinsam mit dem Ensemble Modern auf die Konzertbühne brachte, durch seinen Kritiker Respekt zugesprochen.

Frank Zappa war Künstler, der in kein gängiges Schema passte und sich seinen Weg in der Musikgeschichte durch sein Durchsetzungsvermögen und rastloses Arbeiten erkämpfen musste. Letztendlich hatte er es aber geschafft, dass seine Musik unvergessen blieb.

Aufmerksam auf Frank Zappa wurde ich in Wien im Jahre 2004 durch eine Aufführung von *Joe's Garage* der Formation *Sex Without Nails Bros.*, die eigens für die Darbietung dieses Werkes von Ludwig Adam gegründet wurde. Der Ausnahmemusiker Zappa hat mich seither sehr fasziniert und fand auch einen Platz in meinen Arbeiten während meines

Studiums für Musikwissenschaft an der Universität Wien. Diese Diplomarbeit soll zum Abschluss meines Studiums eine Hommage an einen herausragenden Künstler und Mensch sein.

## **Inhalt und Aufbau**

Die Arbeit gliedert sich in drei Hauptabschnitte, mit denen ich mich aus unterschiedlichen Perspektiven dem „Phänomen Zappa“ nähern möchte, ohne vorgeben zu wollen, es in seiner Gesamtheit erfassen zu können. Da Zappa seine Werke oft mit biographischen Anspielungen versah, halte ich es für notwendig, einen kurzen Abriss seines Leben zu geben, wie auch die zahlreichen musikalischen Einflüsse zu beleuchten, die Zappa aufnahm, um sie zu seinem charakteristischen Stilkonglomerat umzuformen.

Im zweiten Abschnitt möchte ich versuchen, der Künstler Zappa, der Komponist, Producer, Dirigent und Performer in einer Person war, in seiner Vielfältigkeit wie Widersprüchlichkeit zu beleuchten. Als ein Beispiel (Abschnitt 3), das ich auch wegen seiner großen Breitenwirkung bei Publikum wie anderen Musikern gewählt habe, wird Joe's Garage näher besprochen, ein Werk, das nicht nur aufgrund der autobiographischen Bezüge, einer für viele Künstler inspirierenden Bühnenperformance, sondern auch wegen seiner harschen Gesellschaftskritik an der „gutbürgerlichen Gesellschaft“ wie der Doppelmoral der Kirche als für Frank Zappa charakteristisches Werk anzusehen ist.

Schließlich stellt sich abschließend die Frage, was den Ausnahmekünstler Frank Zappa ausmacht, warum er dieses Prädikat bekommen hat und was an ihn die Zeitgenossen und uns heute noch so fasziniert.

## Arbeitsverlauf

Über einen erst vor wenigen Jahren verstorbenen Komponisten, noch dazu einen, der eher dem Rock und Pop zugerechnet wird, zu arbeiten, wirft in der Beschaffung von Literatur wie Notenmaterial einige Probleme auf. Nach ausführlicher, erster Recherche über den Musiker Frank Zappa und einer Festlegung, der für diese Arbeit relevanten Themen, wurde nach weiterer verfügbarer Literatur für eine genauere Betrachtung, der in dieser Arbeit zu beschreibenden Themengebiete, nochmals recherchiert. Die Beschaffung zu diesem Quellenmaterial zu Frank Zappa stellte sich allerdings als ein großes Problem heraus. In den unterschiedlichen Bibliotheken waren zum Großteil nur sehr wenige Werke, die sich mit dem Schaffen von Frank Zappa beschäftigten, zu finden. Ein Großteil der Literatur musste aus zweiter Hand bzw. aus Sammlerbesitz erworben werden, was mit einem hohen Zeitaufwand verbunden war.

Viele Interviews, Reviews zu Stücken und Platten und dergleichen waren, da in nicht wissenschaftlichen Pop- und ähnlichen Magazinen erschienen, in öffentlichen Bibliotheken nicht erhältlich; daher musste hier ebenfalls auf zahlreiche Sekundär- sowie Tertiärliteratur zurückgegriffen werden.

Noch schlechter ist die Quellenlage betreffend Notenmaterial bzw. Aufführungsmaterial zu den Bühnenshows. Da es kaum Notenmaterial von Zappas „populärer“ Musik - damit ist die Musik, die er für seine Musikformationen geschrieben hat gemeint - gibt, bzw. nur *The Frank Zappa Guitar Book*, mit Ausschnitten einiger seiner Werke, die von dem Gitarristen Steve Vai transkribiert wurden, darunter auch einige Stücke aus *Joe's Garage*, zur Verfügung stand, wurden für die Beispiele um „zappa-typische“ Stilmittel, die in dem Kapitel 2.1.1 *Charakteristische Stilmittel Zappas* aufgeführt sind, Transkriptionen von Wolfgang Ludwig aus seiner Dissertation *Zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa* herangezogen.



## **Anmerkungen**

Alle Begriffe, die hervorgehoben werden sollen, sind *kursiv* gesetzt.

Um ein möglichst reales Bild von Frank Zappa darzustellen, wurde Zappas nicht selten derbe Sprache in den Zitaten nicht bereinigt.

# 1. Allgemeines zu Frank Zappa

## 1.1 Biographie

Frank Zappa wurde am 21. Dezember 1940, als ältester von vier Geschwistern, an der amerikanischen Ostküste in Baltimore im Bundesstaat Maryland als Francis Vincent Zappa Jr. II. geboren. Zappas Vater, Francis Vincent Zappa Jr., war sizilianischer Herkunft mit arabischen, griechischen und auch französischen Wurzeln, und kam im Jahre 1908 mit seiner Familie an der amerikanischen Küste von Baltimore auf einem Auswandererschiff an. Seine Mutter Rose Marie stammte aus Amerika, hatte aber französische, sizilianische und italienische Vorfahren. Zappas Kindertage, aber auch seine Jugendzeit waren von ständigen Umzügen gekennzeichnet<sup>1</sup>, da der Vater in den Bundesstaaten Maryland und Florida im Dienste der US Armee, bei der er die unterschiedlichsten Funktionen übernahm, aber hauptsächlich für die Rüstungsindustrie tätig war<sup>2</sup>, stand. Auch der Gesundheitszustand des jungen Zappas war nicht immer gut. Er neigte dazu zu kränkeln und litt des Öfteren unter Ohrenschmerzen, Nasennebenhöhlenentzündung und Asthma<sup>3</sup>, weshalb die Familie ebenfalls mehrfach ihren Lebensmittelpunkt in eine andere Stadt, die ein besseres Klima hatte, verlagerte. Die ständigen Umzüge brachten es mit sich, dass Zappa sehr oft die Schule wechseln musste, was vermehrte Unterbrechungen in seiner Ausbildung mit sich zog und auch dazu führten, dass Zappa Schwierigkeiten hatte, Freunde zu finden. Aus Geldmangel lebten die Zappas meistens in Sozialbauten, und auch die Zeit, in der sich die Familie an einem Ort aufhielt, war meist sehr kurz; daher lebten sie eher isoliert von anderen Familien. Zappa galt daher als Einzelgänger<sup>4</sup>, zog sich zurück und

---

<sup>1</sup> Vgl. Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 21.

<sup>2</sup> Vgl. Ders. S. 21.

<sup>3</sup> Vgl. Slaven, Neil: *Electric Don Quixote –die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin 2006, S.20.

<sup>4</sup> Vgl. Mueller-Delin, Rainer: *Frank Zappa: Ein Typ aus Utopia*. Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1985, S. 54: In seiner frühen Jugendzeit schrieb Zappa eine Art Oper mit dem Titel *I Was a Teenage Maltshop*. Zeilen eines Liedes daraus spiegeln Zappas Einsamkeit wider: „Ich bin ein Neuling auf eurer Schule. Kein Mäuschen, das mich beim Namen ruft. Weil mein Daddy für die Regierung arbeitet, muss ich so verdammt

verfolgte seine eigenen Interessen. All diese Faktoren nahmen sicherlich großen Einfluss auf Zappas Weiterentwicklung seiner Persönlichkeit und in späteren Jahren auch auf sein Verhalten gegenüber anderen Menschen. Vielleicht lässt sich Zappas herrscherisches Wesen und auch die vielen Stunden, die er allein in seinem Aufnahmestudio verbrachte und an seiner Musik arbeitete, mit den Erfahrungen in der Kindheit erklären. Dem stimmt auch Meyer zu, der die Isolation Zappas und auch die wenigen Kontakte, die er später pflegte, als Folgen jener Eindrücke sieht, die Zappa in seiner Kindheit gemacht hatte. Auch die Kriegsjahre zählten zu den Erfahrungen Zappas, in denen er als Kind ausländischer Eltern eine Außenseiterrolle zugewiesen bekam. Des Weiteren spielte sicher auch der gelebte Katholizismus seiner Eltern eine Rolle, dessen Moralvorstellungen später in Zappas Werk einfließen<sup>5</sup>

Zappas Vater weckte das Interesse seines Sohnes an Chemie und dem Experimentieren schon im frühen Kindesalter, in dem er Zubehör aus dem Labor, in dem er arbeitete, für ihn zum Spielen mitbrachte, da das Geld für einen Chemiebaukasten, den sein Kind sich so wünschte, fehlte. Zappa, der schon in sehr jungen Jahren gerne die Welt erforschte und mit einem klugen Kopf ausgestattet war, entdeckte, mit gerade einmal sechs Jahren, gemeinsam mit seinem Freund Leonard Allen, wie die Herstellung von Schießpulver funktionierte. Zappa berichtete darüber später: „Im Alter von sechs Jahren konnte ich Schießpulver herstellen. Mit zwölf hatte ich schon mehrere Unfälle mit Explosivstoffen hinter mir. Um diese Zeit herum begann ich mich für Musik zu interessieren, und mit fünfzehn gab ich die Chemie auf. Aber auch in den Kompositionen lassen sich Elemente chemischer Theorien wiederfinden.“<sup>6</sup> Zappas frühe Vorliebe für das Experimentieren spiegelt sich auch in seinem musikalischen Schaffen wieder und mag auch in seiner Bewunderung für Anton Webern eine gewisse Rolle spielen. Zappa verband zum Beispiel unterschiedlichste, musikalische Stile miteinander, begann mit crossover-

---

oft die Schule wechseln. Und so streife ich über euren Schulhof, damit mich irgendjemand mal anspricht. Ich brauche so wahnsinnig viele Freunde. Warum kann bloß niemand meinen Schmerz erahnen.“

<sup>5</sup> Vgl. Meyer, Ingo: *Frank Zappa*. Stuttgart 2010, S. 10.

<sup>6</sup> Miles, Barry: *Zappa*. Berlin 2005, S. 22.

Experimenten<sup>7</sup> noch weit bevor dieser Begriff populär wurde und erfand immer wieder Neues, das er dann anschließend in seine Musik einbaute.

Während seiner gesamten Schulzeit galt Zappa eher als Problemschüler. Er war auf insgesamt sechs unterschiedlichen High Schools, und seinen Abschluss bekam er schließlich am 13. Juni 1958, obwohl er weniger als die benötigten Stunden die Schule besucht hatte, da die Lehrerschaft ihn nicht mehr unterrichten wollte.<sup>8</sup> Nach der High School besuchte Zappa für ein Semester das Chaffey College in Alta Loma (Kalifornien), wo er einen Harmonielehre Kurs besuchte. Seine schulische Ausbildung sah er damit als beendet an.

Zappa verdiente anschließend sein Geld mit den unterschiedlichsten Berufen. Er arbeitete bei einer Siebdruckfirma, bei örtlichen Firmen als Texter und Graphiker, war Schaufensterdekorateur, verkaufte Schmuck und war Enzyklopädien-Vertreter. Diese Tätigkeitsfelder zeigen Zappas Kreativität, die er auch in seine Musik einfließen ließ. Nebenher verdiente er seinen Lebensunterhalt in unterschiedlichen Bands, in denen er als Sänger oder Gitarrist wirkte.

Im Jahre 1963 lernte Zappa Paul Buff kennen und arbeitete fortan in dessen Aufnahmestudio *Pal Recording* in Cucamonga, das er später auch übernahm und in *Studio Z* umbenannte. Den Großteil seines Geldes verdiente Zappa aber weiterhin mit Auftritten mit verschiedensten Musikformationen. 1964 wurde das *Studio Z* von der Stadt niedergerissen, da die Straße verbreitert wurde. Zappa zog nach Los Angeles, eine Stadt, von der er sich wohl mehr gesellschaftliche und künstlerische Freiheit erhoffte. Dort formierte er im gleichen Jahr die *Mothers*, die sich später in *the Mothers of Invention* umbenannten und wesentlich zur Verbreitung seiner Musik und seiner künstlerischen wie

---

<sup>7</sup> Vgl. dazu Wicke, P. - Ziegenrucker, K. E. und W.: *Handbuch der populären Musik. Geschichte, Stile, Praxis, Industrie*. Erw. Auflage. Mainz 2007, S. 178: Ursprünglich entstand der Begriff in den 1940er Jahren und bezeichnete die gleichzeitige Plazierung eines Musikstückes in unterschiedlichen Musikgenres. Der Begriff wurde später insofern gewandelt, als er einerseits die Fusion zwischen Rock und anderen Genres meint und andererseits die Verknüpfung unterschiedlicher Musikkategorien wie Klassische Musik und Populärmusik.

<sup>8</sup> Vgl. Miles, Barry [Hg.]: *Frank Zappa - in eigenen Worten*. Heidelberg 2004, S. 24/25: Diese Aussage, die von Zappa selbst stammt, klingt sehr nach Selbststilisierung, kann aber mangels Zugänglichkeit der Primärquellen aufgrund der noch geltenden Schutzfristen nicht geklärt werden.

politischen Ideen beitragen.

Im Jahre 1969 gründete Zappa gemeinsam mit dem Manager der *Mothers of Invention*, Herb Cohen, die Plattenfirma *Bizarre/Straight*, nachdem Zappa sich von seiner Plattenfirma *MGM/Verve* getrennt hatte<sup>9</sup>, da diese die oftmals zu respektlosen Begleittexte der *Mothers of Invention* nicht drucken wollten<sup>10</sup>, und produzierte fortan seine Platten selbst. Somit war Zappa nun sein eigener Herr und weitgehend unabhängig von der Plattenindustrie und konnte die Musik machen, die ihm gefiel. Im gleichen Jahr trennten sich auch die *Mothers of Invention*, um 1970 in neuer Formation wieder belebt zu werden. Es folgten Touren durch die ganze Welt. Im Dezember 1972 kam es bei einem Konzert zu einem folgenschweren Zwischenfall: Zappa wurde von einem Fan in den Orchestergraben geworfen, und saß den Großteil des darauffolgenden Jahres im Rollstuhl beziehungsweise konnte nur auf Krücken gehen. Der Vorfall hatte auch Auswirkungen auf Zappas Stimme, die seit dem Unfall um einiges tiefer klang. Durch die erzwungene Bühnenabstinenz hatte Zappa jedoch mehr Zeit, sich seinem kompositorischen Schaffen zu widmen. Im selben Jahr, 1972, wurden die Plattenfirmen *Bizarre und Straight* zu *DiscReet* zusammengelegt.<sup>11</sup> Ab dem Jahr 1978 besaß Zappa zwei eigene Labels, *Zappa Records* und *Barking Pumpking Records*, unter denen er nun seine Schallplatten veröffentlicht.<sup>12</sup> Gegen Ende der 70er Jahre ließ sich Zappa aus ökonomischen Gründen sein eigenes Aufnahmestudio, das den Namen *Utility Muffin Research Kitchen* trug, neben seinem eigenen Haus bauen. Zappa verbrachte viel Zeit im Studio, um seine Musik aufzunehmen, weshalb für ihn ein eigenes Studio eine große finanzielle Entlastung war. Das Aufnahmestudio wurde von Zappa schließlich am 1. September 1979 in Betrieb genommen.<sup>13</sup> Ab dem Jahre 1988 nahm Zappa, der viele Monate der letzten Jahre auf der ganzen Welt Konzerte gegeben hatte, endgültig Abstand

---

<sup>9</sup> Vgl. Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 22.

<sup>10</sup> Vgl. Mueller-Delin, Rainer: *Frank Zappa: Ein Typ aus Utopia*. Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1985, S. 76.

<sup>11</sup> Vgl. Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 22.

<sup>12</sup> Vgl. Ders. S.22.

<sup>13</sup> Vgl. Miles, Barry: *Zappa*. Berlin 2005, S.313.

von seiner Tourneetätigkeit und befasste sich fortan fast ausschließlich mit dem Komponieren und der Studioarbeit in der *Utility Muffin Research Kitchen*.<sup>14</sup>

Im November 1991 wurde der Öffentlichkeit die traurige Mitteilung eröffnet, dass Zappa an Prostatakrebs litt. Zwei Jahre später stand Zappa das letzte Mal öffentlich auf der Bühne. Er dirigierte das Frankfurter Ensemble Modern, das sein Werk *Yellow Shark* aufführte, musste aber aufgrund seiner Erkrankung, die ihn zu sehr geschwächt hatte, die Bühne vorzeitig verlassen. Frank Zappa starb schließlich am Samstag, dem 4. Dezember 1993 in Laurel Canyon, Kalifornien, an den Folgen seiner Krebserkrankung.

## 1.2 Zappas musikalische Ausbildung

Zappa zeigte anfangs keine großen musikalischen Ambitionen, da er sich lieber mit anderen Dingen wie chemischen Experimenten oder Zeichnen befasste. Seine erste Annäherung an die Musik erfolgte im Alter von sieben Jahren. Zappa war, wie er selbst sagte, damals schon „ein riesiger Spike-Jones-Fan.“<sup>15</sup> Zu seinem 7. Geburtstag bekam er seine erste Schallplatte, die den Titel *All I Want For Christmas Is My Two Front Teeth* trug. *Spike Jones and his City Slickers* schufen damit einen Hit, und Zappa war begeistert vom Humor, den Spikes Lieder versprühten: „All diese Platten habe ich wahnsinnig gern gehört. Ich dachte immer, wenn dich irgendetwas zum Lachen bringen kann, dann ist das gut, und wenn man das Leben etwas bunter machen konnte als es tatsächlich war, dann war das gut.“<sup>16</sup> Dass man durch Musik Inhalte wie Witz und Humor an sein Publikum vermitteln konnte, erkannte Zappa als große Möglichkeit für sein persönliches Schaffen, die er in der Folge in fast alle seiner Werke einbaute. Witz und Humor bis hin zu beißender Satire

---

<sup>14</sup> Vgl. Schröder, Daniel: *Der Komponist Frank Zappa - Über die Aktualität der »Neuen Musik«*. Darmstadt 2012, S. 24.

<sup>15</sup> Vgl. Society Pages, 6, „Ode To Gravity“. In: Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin 2006, S. 21.

<sup>16</sup> BBC-TV-Interview von Nigel Leigh zitiert in: Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin 2006, S.21.

prägten aber nicht nur die Werke, sondern auch seine Bühnenshows sowie Auftritte und wurden zu einem seiner Markenzeichen (vgl. dazu Kapitel 2.2.2 *Auf der Bühne*). Ein weiterer Aspekt, der Zappa an Spike Jones gefiel, war der Einsatz von ausgefallenen Instrumenten, um ungewöhnliche Geräusche zu produzieren, wie zum Beispiel Autohupen, Gewehre, Töpfe und Pfannen, etc.<sup>17</sup> Diese Anregung nahm Zappa begierig auf, wie das Beispiel *America Drinks & Goes Home* aus dem Album *Absolutely Free* belegt, in dem Bargeräusche wie das Klirren von Eiswürfeln in Gläsern oder eine Registrierkasse, etc. zu hören sind.<sup>18</sup>

In den frühen 50ern entwickelte Zappa schließlich Interesse für das Schlagzeug. Daher nahm er 1951 an einem Sommerschulkurs für Kinder teil, an dem die Kursteilnehmer auf Holzbrettern trommelten, die über die Stuhllehnen gelegt wurden. Zu Hause übte Zappa, das Trommeln zunächst an seinem Schreibtisch, sodass seine Eltern entschieden, eine Snare drum, anzumieten, und so konnte er fortan in der Garage üben. Auch im Schulorchester durfte Zappa die Trommel spielen.<sup>19</sup>

Zappa, der ebenfalls großes Interesse an Kunst zeigte und sich eingehend damit beschäftigte, wurde durch sie auf die Notenschrift aufmerksam und entwickelte über die Grafik schließlich eine Neugier für die Notation von Musik, wie aus dem folgenden Zitat herausgelesen werden kann: „Es gefiel mir, wie die Musik auf dem Papier aussah. Es faszinierte mich, dass man die Noten sehen konnte und dass jemand, der wusste, wie man damit umgeht, sie anschaute und dann Musik daraus entstand. Für mich war das ein Wunder.“<sup>20</sup> Es entstand schließlich seine erste - notierte - Komposition, *Mice*, ein Stück, das er für Schlagwerk anlässlich eines Wettbewerbs an seiner Junior High School schrieb.<sup>21</sup>

Nach jahrelangem Spiel auf der gemieteten Snare drum entschieden sich Zappas

---

<sup>17</sup> Miles, Barry: *Zappa*. Berlin 2005, S.34.

<sup>18</sup> Vgl. Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 173.

<sup>19</sup> Vgl. Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin 2006, S. 23.

<sup>20</sup> Playboy, April 1993, Interview von David Sheff zitiert in: Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin 2006, S. 24.

<sup>21</sup> Vgl. Walley, David: *No Commercial Potential - The Saga of Frank Zappa*. New York 1980, S. 28.

Eltern schließlich dazu, ihm ein gebrauchtes Schlagzeug zu kaufen. Zappa schloss sich mit 14 Jahren mit anderen Musikern zu der Formation *Ramblers* zusammen, die im Allgemeinen Rhythm & Blues Songs coverte.<sup>22</sup> Es ist anzunehmen, dass durch dieses „Nachspielen“ Zappa nicht nur zahlreiche stilistische Anregungen erhielt, sondern auch praktisch-technisches Wissen als Instrumentalist erwarb. Zappa musste jedoch bald erkennen, dass das Schlagzeug nicht sein Instrument war, und er musste die Band schließlich wieder verlassen, da er, wie er selbst bei einem Interview sagte, Probleme mit der Koordination von Händen und Füßen hatte.<sup>23</sup>

Zappa hatte, als er die Antelope Valley High School besuchte, einen Lehrer, William Ballard, der ihn musikalisch sehr förderte. Ihm gefiel Zappas Experimentierfreude und er ließ ihn Stücke komponieren, die Zappa anschließend mit der eigenen Schulband ausprobieren konnte. Diese Stücke entstanden auf einer Xylorimba<sup>24</sup>, da er zu Hause kein eigenes Klavier besaß - komponieren war also schon damals für Zappa ein v.a. „auditiver Prozess“, die Kontrolle durch Hören wichtig, keine „Schreibtischarbeit“, die erst nach Abschluss des eigentlichen Kompositionsprozesses einer Kontrolle durch das Gehör unterzogen wurde.

An einer benachbarten Junior High School besuchte Zappa den Harmonielehre Unterricht bei Mr. Russel<sup>25</sup>. Zu Studienzwecken erhielt er deshalb von seinem Kursleiter ein Buch mit dem Titel *Harmony* von Walter Piston, einem Autor, der selbst Komponist, Musiktheoretiker und unter anderem auch Lehrer von Leonard Bernstein war. Doch für Zappa war die Musiktheorie zu Beginn seiner musikalischen Laufbahn eher unbedeutend: „Ich bin einige dieser Übungen durchgegangen und habe mich gefragt, warum sich jemand tatsächlich sein Leben lang mit so etwas beschäftigen sollte. Wenn du damit fertig bist, hörst du dich an wie alle anderen, die solche Regeln verwenden. Deshalb habe ich mir

---

<sup>22</sup> Vgl. Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S.46.

<sup>23</sup> Vgl. Guitarist, Juni 1993, „Unholy Mother“, Interview von Dawid Mead. In: Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin 2006, S. 25.

<sup>24</sup> Vgl. Michels, Ulrich: *dtv-Atlas Musik*. München 2001, S. 29: Xylorimba = Kombination von Xylophon c<sup>2</sup>-c<sup>5</sup> und Marimba c-c<sup>4</sup>.

<sup>25</sup> Vgl. Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin 2006, S. 32.



genügend Basiswissen angeeignet, damit ich die Bedeutung von Harmonien verstand, von Leadstimmen, wie eine Harmonie in harmonischer Umgebung funktioniert, was Rhythmus bedeutet. Das alles habe ich gelernt und den Rest geschmissen.“<sup>26</sup> Dieses Zitat - in der üblichen provokanten Art und überzeichnet formuliert - erklärt in mancher Hinsicht auch seine späteren Kompositionen, durch die er sich vom Großteil anderer Musiker bzw. Komponisten der Rockszene unterschied, in dem er sich von feststehenden Formen, musikalischen Standards des Rocks entfernte, um abseits des schulmäßigen Regelwerkes Neues zu schaffen.<sup>27</sup> Dass er, der sich zeitlebens gegen Regeln und Standards auflehnte, mit seinem Schaffen neue Regeln und Standard für die Folgegeneration schuf, mag als Treppenwitz der Geschichte angemerkt werden.

Im Alter von achtzehn Jahren wandte sich Zappa vom Schlagzeug der Gitarre zu, die für eine lange Zeit sein „Kompositionsinstrument“ und wichtigstes Ausdrucksmittel wurde (mehr dazu in Kapitel 2.2.3 *Die Gitarre*).

Nach seinem High School-Abschluss wandte sich Zappa immer deutlicher der Musik zu. Er besuchte einen Harmonielehrekurs am Chaffey Junior College in Alta Loma, Kalifornien, und einen weiteren Kurs für Kompositionslehre am Pomona College; dort fiel er durch besonderes musikalisches Talent auf. Joyce Shannon, die zu der Zeit Leiterin der Musikabteilung vom Chaffey Junior College war, äußerte sich sehr begeistert über Zappa: „Er war ein außergewöhnlicher Musikstudent, äußerst intelligent. Den Text, den ich benutzte, hatte er bereits gelesen, was mich in Erstaunen versetzte, da das Buch nicht einfach war. Für vieles in der akademischen Welt hatte er nur Verachtung übrig. Er gab sich große Mühe beim Studium von Büchern und Partituren.“<sup>28</sup> Diese Aussage erstaunt insofern, als Zappa in seinen Interviews bedacht darauf war, sich als Autodidakt darzustellen. Dies trifft aber nach der Aussage seiner Lehrerin zumindest für den Bereich der Komposition nicht zu. Seine Zeitgenossen (Fans, Journalisten, Musikerkollegen etc.)

---

<sup>26</sup> Song Talk, Vol. 4, Ausgabe 1, „The Song Talk Interview“ von Paul Zollo zitiert in: Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin 2006, S.32.

<sup>27</sup> Vgl. Rebell, Volker: *Frank Zappa - Freak-Genie mit Frack - Habitus*. Hamburg 1977, S. 233.

<sup>28</sup> Society Pages, 10, „Corrections and Clarifications“ zitiert in: Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin 2006, S. 41.

durch vielleicht auch gezielt gesetzte Widersprüchlichkeiten zu verwirren, scheint ein wichtiger Aspekt der Selbstdarstellung und Selbstinzenierung von Zappa gewesen zu sein (an mehreren Stellen der Arbeit wird dieses „Stilmittel“ von Zappa noch angesprochen werden). Entweder hatte Zappa seiner Meinung über Musiktheorie von der High School zum College hin geändert oder Zappa studierte diese Bücher und Partituren, um genau zu wissen, was er tun sollte, um sich von anderen Musikern bzw. Komponisten zu unterscheiden. Das Studium am College dauerte nicht lange, denn Zappa beendete seine musikalische Ausbildung bereits nach einem Semester und brach das Studium ab.<sup>29</sup>

Während seiner musikalischen Laufbahn lernte Zappa zusätzlich zu Schlagzeug und Gitarre bzw. brachte sich Zappa selbst - genau konnte das nicht festgestellt werden - auch andere Instrumente wie zum Beispiel Klavier, Percussions, oder Bass, etc. bei. Auf seinen Schallplatten bzw. auf seinen CDs war er nicht nur als Gitarrist tätig, sondern spielt auch andere Instrumente und ist vor allem auf den meisten seiner musikalischen Werke auch als Sänger oder Sprecher zu hören.

Zappa war den größten Teil seines Lebens Autodidakt bzw. ließ sich nur Elementarkenntnisse von Lehrern erklären (wie am Beispiel Harmonielehre gezeigt), um dann alleine weiter zu experimentieren; dies betrifft sowohl Komposition, aber auch das Erlernen von Instrumenten, von neuer Studientechniken, etc. Für traditionellen Unterricht scheint Zappa keine Geduld aufgebracht zu haben; meistens beschäftigte sich Zappa so lange mit einem Thema bis er verstand, wie es für ihn zufriedenstellend funktionierte. Dies zeigt, dass Zappa trotz mangelhaftem Schulbesuch ein durchaus gebildeter und intelligenter Mensch war, der sich mit viel Fleiß und Aufopferung der Musik widmete. Kritisch muss jedoch angemerkt werden, dass gerade bei Musikern in der Protestbewegung der späten 60 und 70er Jahre es Teil der Ablehnung des Establishments war, alles Schulische (als Teil der Normengesellschaft) abzulehnen und vorzugeben, sich sein Wissen ausschließlich autodidaktisch erworben zu haben. Wie weit und in welchen Bereichen Zappa in seinen Anfangsjahren eine musikalische Ausbildung genossen hatte, kann mit Sicherheit noch nicht gesagt werden. Doch im Laufe seines Schaffens begann Zappa, wenn

---

<sup>29</sup> Vgl. Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin 2006, S. 41.

er gerade nicht auf Tournee war oder Konzerte gab, sich in seinem Studio gleichsam in Klausur zu setzen und dort alleine und unter hoher Konzentration den ganzen Tag bis in die Nacht hinein an seiner Musik zu arbeiten und zu feilen.

### 1.3 Einflüsse auf Zappas musikalisches Schaffen

Die musikalischen Einflüsse auf Zappas Schaffen reichen von arabischer Musik<sup>30</sup> über Rhythm & Blues bis hin zur zeitgenössischen Musik und deren unterschiedlichen „avantgardistischen“<sup>31</sup> Strömungen, für die Zappa eine besondere Vorliebe hegte.<sup>32</sup> Vor allem der Komponist Edgar Varèse<sup>33</sup>, der für Zappa als das größte musikalische Vorbild überhaupt galt<sup>34</sup>, faszinierte ihn. Aber auch Igor Stravinsky und auch Pierre Boulez<sup>35</sup> zählten zu den Tondichtern, mit denen sich Zappa intensiv auseinandersetzte.<sup>36</sup>

Eine weitere Musikgattung, die für Zappa von großem Interesse war, war schon von Jugendzeit an der schwarze Rhythm & Blues. Hier begeisterte ihn vor allem die

---

<sup>30</sup> Vgl. Miles, Barry [Hg.]: *Frank Zappa - in his own words*. London, New York, Rosebery 1993, S. 13:

„I didn't listen to music until I was about fifteen years old because my parents weren't too fond of it and we didn't have a radio or a record player or anything. I think the first music I heard that I liked was Arab music and I don't know where I ever ran into it, but I heard it some place and that got me off right away [...]“

<sup>31</sup> Ich meine nicht damit „avantgardistisch“ im engen Wortsinn, sondern dass Zappa Komponisten unterschiedlicher Richtungen der sogenannten E-Musik bewunderte, deren verbindendes Charakteristikum ist, dass sie auf unterschiedliche Weise versuchten, in ihren Werken neue Wege zu entwickeln und zu gehen.

<sup>32</sup> Vgl. Meyer, Ingo: *Frank Zappa*. Stuttgart 2010, S. 13.

<sup>33</sup> Vgl. Nanz, Dieter A.: Artikel „Varese, Edgar“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil, Bd. 16 (2006) Sp. 1328–1339, zur kompositorischen Entwicklung Sp. 1334–1337: „Auch Varese experimentierte mit vielen Stilelementen und vollzog in seiner langen Zeit des Wirkens zahlreiche Entwicklungen.“

<sup>34</sup> Vgl. Schröder, Daniel: *Der Komponist Frank Zappa - Über die Aktualität der »Neuen Musik«*. Darmstadt 2012, S. 34 - 42.

<sup>35</sup> Vgl. Bösche, Thomas: Artikel „Boulez, Pierre“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil, Bd. 3 (2000) Sp. 530–545. Auch bei Boulez fällt eine eindeutige Zuordnung seines Schaffens schwer (ebenda, Sp. 537), und er tritt ebenfalls als Komponist und Interpret in Erscheinung.

<sup>36</sup> Vgl. Meyer, Ingo: *Frank Zappa*. Stuttgart 2010, S. 13.

Spieltechnik der Gitarristen dieser Musikgattung.<sup>37</sup> Eine Aussage von Frank Zappa aus dem Jahre 1970, die in *Frank Zappa in his own words* von Barry Miles zitiert wird, spiegelt Zappas Begeisterung für diese beiden konträren musikalischen Stilrichtungen, den Haupteinflüssen für Zappas Musikschaffen, wider: „Most of the stuff that I heard when I was in high school was rhythm and blues, and I liked Johnny Guitar Watson and Clarence Gatemouth Brown and Lightnin’ Slim, Muddy Waters and Howlin’ Wolf, and all the group vocals. And the first classical, or serious music record I ever had was ‘The Complete Works of Edgar Varèse Volume 1’ and the second album that I had was a chapeo release of ‘The Rite of Spring’, by Stravinsky. And I listened to those albums for about two years before I owned any others. And I liked them equally as well as rhythm and blues, so my whole background is just those elements [...].“<sup>38</sup> Ein weiteres Zitat illustriert Zappas fast wahllos zu nennenden Konsum unterschiedlichster Musikgattungen und Stilrichtungen: „Da ich keinerlei formelle Ausbildung hatte, machte es für mich keinen Unterschied, ob ich nun Lightnin’ Slim oder eine Vocalband namens The Jewels [...] oder Webern oder Varèse oder Strawinsky hörte. Für mich war das alles gute Musik.“<sup>39</sup>

Rhythm & Blues und die zeitgenössische Musik zählten zu den Haupteinflüssen Zappas, wie sich auch in seinem musikalischen Schaffen widerspiegelt. Dennoch beschäftigte sich Zappa - wie auch das obige Zitat belegt - mit weitaus mehr musikalischen Stilen, die mehr oder minder auch Einfluss auf sein kompositorisches Schaffen nahmen.

---

<sup>37</sup> Vgl. Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S.15.

<sup>38</sup> Miles, Barry [Hg.]: *Frank Zappa - in his own words*. London, New York, Rosebery 1993, S. 15-16.

<sup>39</sup> Zappa, Frank - Occhiogrosso, Peter: *Frank Zappa - I am the American Dream*. München 1991, S. 37.

### 1.3.1 Rhythm & Blues

Während Zappa auf die High School ging, lag sein besonderes, musikalisches Interesse, neben zeitgenössischer Musik, auf dem schwarzen Rhythm & Blues<sup>40</sup>, den er vor allem wegen seiner Direktheit und Aufrichtigkeit der Texte wie auch wegen der hohen Emotionalität, mit der die Blues-Musiker ihre Musik dem Publikum vermittelten, schätzte<sup>41</sup>: „Ich glaube, dass ein Haupteinfluss - und vielleicht das, was mir wirklich die Ohren öffnete - Rhythm and Blues ist. R & B ist einfach etwas Besonderes. Der früheste, primitivste Rhythm and Blues. Alle möglichen Stilrichtungen vom Delta-Zeugs bis zu den Doo-Wop-Sängern. Nicht wegen der Nostalgie, die dabei hochkommt, sondern musikalisch, wegen des Klangs und wegen der Gefühle, die die Künstler zu jener Zeit ausdrückten. Das hat mir wirklich etwas gesagt. Ich habe das immer bewundert, und diese musikalische Tradition sollte weiterhin bewahrt werden. Ich hasse es zu sehen, wie sie verschwindet.“<sup>42</sup> Zappa bemühte sich tatsächlich dieses musikalische Vermächtnis nicht aussterben zu lassen und pflegte in seinem Leben als Komponist diese afroamerikanische Rocktradition weiter - jedoch nicht indem er sie in der traditionellen Form übernahm, sondern in dem er sie veränderte und weiterentwickelte.<sup>43</sup>

Barry Miles sieht in der besonderen Vorliebe, die Zappa für den Rhythm & Blues hegte, auch eine Spiegelung von Zappas eigener Gefühlswelt. Er betont in seiner Zappa-Biographie, dass die Lieder des Rhythm & Blues der emotionalen Welt des jungen Zappa wohl sehr entsprochen haben müssten, sodass er immer wieder auf diese Stilrichtung zurückkam.<sup>44</sup> Miles ist der Meinung, dass diese Musik auch der Auslöser für Zappas

---

<sup>40</sup> Vgl. Miles, Barry [Hg.]: *Frank Zappa - in eigenen Worten*. Heidelberg 2004, S. 22: „In der Highschool habe ich vor allem Rhythm & Blues gehört [...]“

<sup>41</sup> Vgl. Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 42.

<sup>42</sup> Miles, Barry: *Zappa*. Berlin 2005, S. 36.

<sup>43</sup> Vgl. Rebell, Volker: *Frank Zappa - Freak - Genie mit Frack-Habitus*. Hamburg 1977, S. 233.

<sup>44</sup> Miles, Barry: *Zappa*. Berlin 2005, S. 39.

musikalische Sensibilität wäre.<sup>45</sup>

Die Sensibilisierung für diese Musik fand im Alter von ungefähr dreizehn Jahren statt, als Zappa zum ersten Mal im Radio das Lied *Gee* von den *Crows* und gleich im Anschluss I von den *Velvets* hörte.<sup>46</sup> Zappas Liebe zu dieser Musikrichtung war geboren. Schon als Jugendlicher begann er, jede Schallplatte, auf der sich R & B Musik befand, und die ihm in die Hände fielen, zu kaufen.<sup>47</sup> Seine Leidenschaft für die Musik des Rhythm & Blues zeigt sich daher besonders deutlich am Umfang von Zappas Sammlung von R & B-Schallplatten, die eine Größenordnung von etwa 7000 Singles annahm.<sup>48</sup>

In seinen Teenagerjahren schloss sich Zappa zunächst der R & B-Band *The Ramblers* an und gründete schließlich, nachdem er die Band wieder verlassen hatte bzw. nachdem er die Band verlassen musste, die *Blackouts*<sup>49</sup>, eine weitere Rhythm & Blues-Band, deren Mitglieder verschiedenster ethnischer Herkunft waren, was in der Zeit, als in den USA noch Rassentrennung herrschte, ein mutiges Zeichen des Protestes war.

Zu Zappas favorisierten Rhythm & Blues-Interpreten zählten vor allem nach Ludwig Johnny Otis, Willi Mae Thornton, Joe Houston, Hank Ballard (and the *Mightighters*), Richard Berry, Muddy Waters und Howlin' Wolf.<sup>50</sup> Zappa selbst erweitert diese Liste laut Miles' *Frank Zappa in eigenen Worten* mit Johnny Guitar Watson, Clarence Gatemouth Brown und Lightnin' Slim.<sup>51</sup> Insbesondere dem Gitarristen Johnny „Guitar“ Watson galt Zappas große Bewunderung: „Das ist wahrscheinlich eines der bedeutendsten musikalischen Statements, die ich je in meinem Leben gehört habe. Was Watson machte, das waren nicht einfach pentatonische Tonleitern. Eines der Dinge, die ich an ihm

---

<sup>45</sup> Vgl. Ders. S. 35.

<sup>46</sup> Vgl. Ders. S. 35.

<sup>47</sup> Vgl. Ders. S. 39: „Also lief ich los und versuchte, jede dieser Platten zu bekommen, die ich nur auftreiben konnte.“

<sup>48</sup> Vgl. Miles, Barry: *Zappa*. Berlin 2005, S. 92.

<sup>49</sup> Zu dieser Zeit tranken einige der Bandmitglieder gerne und oft auch zu viel Pfefferminzschnaps - daher der Name.

<sup>50</sup> Vgl. Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 42.

<sup>51</sup> Vgl. Miles, Barry [Hg.]: *Frank Zappa - in eigenen Worten*. Heidelberg 2004, S. 22.

bewunderte, war der Klang, dieser borstige, irgendwie grässliche, aggressive und durchdringende Klang. Und die unvermittelten Rhythmusattacken über dem gleichmäßigen Begleittakt waren das zweite.“<sup>52</sup> Die Musik von Johnny „Guitar“ Watson hatte wohl großen Einfluss auf Zappas eigene Musik (zum Beispiel im Hinblick auf die rhythmische Gestaltung, siehe auch Kapitel 2.1.1.2 *Rhythmische Strukturen*), aber auch seine Art, das Instrument Gitarre zu behandeln, prägte Zappas Zugang zu diesem Instrument, sodass Watson auch als „Gitarre-Lehrer“ - wengleich im übertragenen Sinne - für Zappa wirkte.<sup>53</sup>

Rhythm & Blues war, wie Miles es ausdrückt, Zappas „erste und seine größte Liebe“<sup>54</sup>, die jedoch konsequent sein gesamtes musikalisches Schaffen durchzog.

---

<sup>52</sup> BBC-TV-Interview von Nigel Leigh zitiert in: Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin 2006, S. 30.

<sup>53</sup> Vgl. Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 43.

<sup>54</sup> Vgl. Miles, Barry: *Zappa*. Berlin 2005, S. 35.

### 1.3.2 Zeitgenössische Musik

Zappas zweite große Leidenschaft neben dem Rhythm & Blues galt der zeitgenössischen Musik, die unter anderem auch sein musikalisches Schaffen prägte. Er verspürte insbesondere eine Leidenschaft für die Komponisten Edgar Varèse und Igor Strawinsky, aber auch mit dem musikalischen Werk von Pierre Boulez setzte sich Zappa auseinander. Alle drei Komponisten wurden durch Zappa in Hinblick auf ihre musikalische Einflussnahme auf sein Werk direkt angesprochen.<sup>55</sup> Ebenso setzte sich Zappa mit Anton (von) Webern auseinander, dessen kompromisslose „Konstruktion“ von Musik ihn offenbar faszinierte.<sup>56</sup>

Besonderes Gefallen fand Zappa an den „avantgardistischen Tendenzen“ dieser Komponisten, die auf unterschiedliche Weise versuchten, sich von den üblichen Kompositionstechniken loszulösen und neue Wege einzuschlagen.<sup>57</sup> Diese Richtung verfolgte Zappa auch in seinen eigenen Kompositionen, indem er gebräuchliche Musikformen heranzog und diese in veränderter Art und Weise wiedergab. Jedoch kümmerte sich Zappa nicht um musiktheoretische Regeln. Ali N. Askin, ein langjähriger Mitarbeiter von Zappa, meinte dazu: „He is also influenced very much by European composers, but he doesn't care about what comes after what. He uses the ›Louie Louie‹.<sup>58</sup> progression and goes straight into a cluster which could be written by Ligeti, and he doesn't care, as long as it sounds good. There is no ›theorie‹ about what could be used, like ›could I use a C - major chord in the 12 - tone context‹, or something like that. The last judge is the

---

<sup>55</sup> Vgl. Schröder, Daniel: *Der Komponist Frank Zappa - Über die Aktualität der »Neuen Musik«*. Darmstadt 2012, S. 11.

<sup>56</sup> Vgl. Zappa, Frank - Occhiogrosso, Peter: *Frank Zappa - I am the American Dream*. München 1991, S. 37: „Ich liebte Strawinsky fast so sehr wie Varèse. Der andere Komponist, der mich mit Ehrfurcht erfüllte [...] war Anton Webern.“

<sup>57</sup> Vgl. Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 15.

<sup>58</sup> Vgl. Fisher Lowe, Kelly: *The Words and Music of Frank Zappa*. Nebraska 2007, S. 8: *Louie Louie* ist ein Amerikanischer Song im Rock n'Roll - Stil, der 1955 von Richard Berry geschrieben wurde; die Musik des Song wird in mehreren Alben von Frank Zappa eingebaut.



ear. This fresh way to work with all those colours and textures, I think, is striking.“<sup>59</sup>

In Zappas musikalischen Schaffen finden sich vor allem Hinweise auf den Einfluss von Igor Strawinsky. Meyer erwähnt zum Beispiel die Verwendung von Strawinsky-Zitaten in dem Album *Absolutely Free* aus dem Jahre 1967<sup>60</sup>, und Kelly Fisher Lowe erkennt in dem Album *200 Motels* von 1971 einen Einfluss von Strawinsky: „Stravinsky seems to be the biggest influence, making the music recognizable but not boring.“<sup>61</sup> Weitere Beweise auf Strawinskys Einfluss sieht Fisher Lowe in dem Album *Cruising With Ruben & The Jets* aus dem Jahr 1968, in dem Zappa den Stil von Strawinsky neoklassizistischer<sup>62</sup> Phase nachahmt<sup>63</sup>, und im Album *Burnt Weeny Sandwich* von 1970: „The series of songs are a goos tribute to one of Zappa’s heroes, Igor Stravinsky.“<sup>64</sup> Schröder gibt mit den Stücken *Invocation And Ritual Dance Of The Young Pumpkin* aus dem Album *Absolutely Free* von 1967, *Igor’s Boogie* aus *Burnt Weeny Sandwich* von 1970 und *Royal March From L’Histoire Du Soldat* aus *Make a Jazz Noise Here* von 1992 konkrete Beispiele an.<sup>65</sup> Zappa erklärte dazu: „Dann gibt es auf »Duke of Punes« eine Stelle, wo das »Berceuse« von Strawinskys *Feuervogel* durch ein anderes, rhythmischeres Thema von *Frühlingserwachen* überlagert wird. »I’m Losing Status at the High School« springt in die Eröffnungstakte von *Petruschka*. Das Bandarrangement von 1971 zitierte die Eröffnungsfanfane aus Strawinskys *Agon*.“<sup>66</sup>

Auch Einflüsse von Anton von Webern, jedoch wesentlich indirekter als

---

<sup>59</sup> Liner Notes zu *Yellow Shark* zitiert in Schröder, Daniel: *Der Komponist Frank Zappa - Über die Aktualität der »Neuen Musik«*. Darmstadt 2012, S. 28.

<sup>60</sup> Vgl. Meyer, Ingo: *Frank Zappa*. Stuttgart 2010, S. 29.

<sup>61</sup> Fisher Lowe, Kelly: *The Words and Music of Frank Zappa*. Nebraska 2007, S. 94.

<sup>62</sup> Vgl. Michels, Ulrich: *dtv-Atlas Musik*. München 2001, S. 499: „Der Neoklassizismus, eine Art neue Klassik, entstand um 1920 als Reaktion auf die (Spät-) Romantik einschließlich Impressionismus und Expressionismus: auf die Metaphysik einer Kunstauffassung mit subjektivem Ausdruck und tieferer Bedeutung, auf die Esoterik einer hoch entwickelten Spätzeit.“

<sup>63</sup> Vgl. Fisher Lowe, Kelly: *The Words and Music of Frank Zappa*. Nebraska 2007, S. 59.

<sup>64</sup> Ders. S. 79.

<sup>65</sup> Vgl. Schröder, Daniel: *Der Komponist Frank Zappa - Über die Aktualität der »Neuen Musik«*. Darmstadt 2012, S. 85.

<sup>66</sup> Zappa, Frank - Occhiogrosso, Peter: *Frank Zappa - I am the American Dream*. München 1991, S. 189.

beispielweise von Strawinsky, finden sich in Zappas musikalischem Schaffen. Zappa beschäftigte sich anfangs mit Anton von Webern und der Zwölftonmusik, an der ihn wohl das „Konstruierte“ der Musik und das strenge Regelwerk faszinierten (als Kontrafolie zu seinen eigenen Kompositionsprinzipien?), ließ die Arbeit daran bald wieder fallen, da ihm der Klang dieser Musik missfiel<sup>67</sup> und daher auch eine weitere Anwendung von Zwölftonmusik für ihn in seiner Musik undenkbar war.<sup>68</sup> Miles weist aber nichtsdestotrotz auf einen bemerkbaren Einfluss dieser Musik auf Zappa hin.<sup>69</sup> Mit diesem Widerspruch, dass er zwar Webern sehr schätze, Zwölftonmusik aber nicht ausstehen könne, lässt Zappa sein Gegenüber alleine, Erklärungen zu dieser Diskrepanz gibt es von seiner Seite keine. Wahrscheinlich ist, dass Zappa die Verwendung von Zwölftonmusik verneinte, um seinem Ruf als „Regelbrecher“ nicht zu widersprechen.

Schröder deutet auf einen möglichen Einfluss von Boulez auf Zappa aufgrund ähnlicher Arbeitsweisen beider Komponisten an. In der Musik beider findet sich die Tendenz zur Verwendung von älterem Material, das modifiziert, überlagert oder nochmals in einem neuen Kontext gebraucht wird. Schröder nennt dies „ein *work in progress*“, das „in Kombination mit der Konstruktion von werk-übergreifenden Verbindungen“ verwendet wird.<sup>70</sup> Weitere Gemeinsamkeiten der Komponisten sind der Gebrauch von Computern in ihrer Musik sowie eine „Nähe zu Zappas Projekt/Objekt-Theorie“ bei Boulez, der - wie auch Zappa - die Geschichte, wie seine Werke entstanden mit Kommentaren überfrachtete.<sup>71</sup>

---

<sup>67</sup> Vgl. Miles, Barry: *Zappa*. Berlin 2005, S. 59: „Als ich schließlich diese Musik hörte, mochte ich den Klang einfach nicht, und ich hörte auf, mich damit zu beschäftigen.“

<sup>68</sup> Vgl. Zappa, Frank - Occhiogrosso, Peter: *Frank Zappa - I am the American Dream*. München 1991, S. 211-213.

<sup>69</sup> Vgl. Miles, Barry: *Zappa*. Berlin 2005, S. 59.

<sup>70</sup> Vgl. Schröder, Daniel: *Der Komponist Frank Zappa - Über die Aktualität der »Neuen Musik«*. Darmstadt 2012, S. 90/91.

<sup>71</sup> Vgl. Ders. S. 90.

### 1.3.3 Edgar Varèse (1883-1965)

Zappas erstmaliger Kontakt mit zeitgenössischer sogenannter E-Musik basierte auf einem Zufall: Als Zappa als junger Teenager von ungefähr 13 Jahren in der Zeitschrift *Look* einen Bericht über das Plattengeschäft *Sam Goody's Record Store*, das sich in New York befand, las, wurde er auf die Musik von Varèse aufmerksam gemacht. Dieses Geschäft wurde in dem Artikel besonders angepriesen als eine Verkaufsstelle für Musik, die es fertig brächte, jede Art von Musik verkaufen zu können, sogar auch ein Album, auf dem sich Kompositionen befanden, die als scheußlich empfunden wurden und voller Dissonanzen waren. Bei dem im Artikel erwähnten Album handelte es sich um das musikalische Werk *The Complete Works of Edgar Varèse Volume 1*. Fälschlicherweise wurde es von dem Autor des Artikels mit *Ionisation*, das aber tatsächlich nur ein Stück des Albums war, betitelt.<sup>72</sup> Bei *Ionisation* handelte es sich um eine sechsminütige Komposition voller Trommelgeräusche und Dissonanzen, die für 13 Schlagzeuger und 37 Instrumente komponiert ist.<sup>73</sup> Da in dem Artikel erwähnt wurde, „dass wohl niemand auf die Idee kommen würde, es besitzen zu wollen“<sup>74</sup>, regte dies Zappas Widerspruchsgeist an, sodass er genau aus diesem Grund diese Schallplatte erwerben wollte. Nach einjähriger Suche entdeckte er schließlich *The Complete Works of Edgar Varèse Volume 1* bei einem R & B-Single Sonderverkauf in einem Hi-Fi-Geschäft in La Mesa, einem Vorort von San Diego. Aufmerksam auf das langgesuchte Album wurde Zappa durch dessen Cover, das Varèse mit zerzausten, grauen Haaren zeigte und Zappa an einen verrückten Wissenschaftler denken ließ.<sup>75</sup> Dieser Kauf hatte weitreichende Konsequenzen für Zappa, denn die Musik

---

<sup>72</sup> Vgl. Zappa, Frank - Occhiogrosso, Peter: *The Real Frank Zappa Book*. New York 1999, S. 31.

<sup>73</sup> Vgl. Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin 2006, S. 25.

<sup>74</sup> Vgl. Ders. S. 25.

<sup>75</sup> Vgl. Schröder, Daniel: *Der Komponist Frank Zappa - Über die Aktualität der »Neuen Musik«*. Darmstadt 2012, S. 34: „On it there was a picture of a man with grey fizzy hair. He looked like a mad scientist. I thought it was great that somebody had finally made a record of a mad scientist.“ Man denkt bei dieser Beschreibung unwillkürlich an das berühmte Bild von Albert Einstein.

von Varèse wurde zu einem wichtigen Antrieb für Zappas musikalische Entwicklung.<sup>76</sup> Was Zappa an dem Album besonders reizte, war das „Anarchische“ dieser Musik: „Diese Dissonanzen, diese Akkorde waren schon ziemlich brutal, so empfand ich das. Ich mag solche Akkorde. In dieser Musik sind die Trommeln sehr laut und man hört sie sehr oft, was man in anderen Formen klassischer Musik nicht erlebt.“<sup>77</sup> Zappa hörte dieses Werk nun immer wieder und versuchte, alles über Varèse und die musikalische Technik, mit der der Komponist arbeitete, herauszufinden. Sein Wissen über *The Complete Works of Edgar Varèse Volume 1* und auch über die Musiktheorie erweiterte er unter anderem durch das Lesen der Platten-Covers, die mit Begleittexten versehen waren, aber auch durch Bücher, wie zum Beispiel *Counterpoint: Strict and Free* von H. A. Clarke aus dem Jahre 1929.<sup>78</sup> Weitere Recherchen über den Komponisten Varèse selbst stellten sich als ziemlich schwierig heraus, da es zu dieser Zeit noch kaum Literatur über ihn gab.<sup>79</sup> Zappa schilderte voll Unmut die Schwierigkeiten seiner Varèse-Studien: „When I was going to school [...] I could never get enough information about Varèse and I thought he was the greatest composers I’d ever heard. His writing was so far beyond anything which these other punks had ever attempted and he was getting little things like that in a book. One time I actually saw a picture of him in a book when he was a young man [...] I couldn’t understand. If throughout musical history there have been people as great as Varèse with that little exposure somebody ought to go out there and dig them up and find out what we’ve been missing, for all the reams and reams that have been written about Mozart and Mendelssohn and the rest of the nice composers.“<sup>80</sup>

Wie groß seine Verehrung für Varèse war, lässt sich daran ablesen, dass sich Zappa zu seinem fünfzehnten Geburtstag als Geschenk von seinen Eltern wünschte, ein

---

<sup>76</sup> Vgl. Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin 2006, S. 27.

<sup>77</sup> BBC-TV-Interview von Nigel Leigh zitiert in: Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin 2006, S. 27.

<sup>78</sup> Vgl. Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin 2006, S. 27.

<sup>79</sup> Vgl. Schröder, Daniel: *Der Komponist Frank Zappa - Über die Aktualität der »Neuen Musik«*. Darmstadt 2012, S. 34/35.

<sup>80</sup> Walley, David: *No Commercial Potential - The Saga of Frank Zappa*. New York 1980, S. 28.

Ferngespräch nach New York führen zu dürfen. Er wollte mit dem Komponisten Edgar Varèse persönlich sprechen, erreichte aber nur dessen Frau Louise, da Varèse sich gerade in Brüssel bei Arbeiten für das Stück *Poème Electronique* befand. Zappa blieb aber hartnäckig, und das Telefonat mit Varèse konnte einige Wochen später doch noch stattfinden. In dem Gespräch erzählte ihm der Komponist von seiner gegenwärtigen Arbeit an einem neuen Stück, das den Namen *Désert* trug<sup>81</sup>. Zappa war davon überzeugt, dass Varèse das Stück über die Stadt Lancaster, in der er zu dieser Zeit lebte und somit als seine Heimatstadt bezeichnete, schrieb und äußerte sich darüber voller Begeisterung: „When you’re fifteen and living in the Mojave Desert, and find out that the World’s Greatest Composer (who also looks like a mad scientist) is working in a secret Greenwich Village laboratory on a ‘song about your hometown’ (so to speak) you can get pretty excited.“<sup>82</sup>

Leider war es Zappa nicht vergönnt, sein großes Idol persönlich zu treffen, da Varèse am 6. November 1965 starb.<sup>83</sup> Das Andenken von Varèse ließ Zappa aber in seiner Musik weiterleben, und auch auf zahlreichen Booklets seiner Platten, wie zum Beispiel *Freak Out!* aus dem Jahre 1966, ist der Komponist mit dem Zitat *The present - day composer refuses to die!*, das irrtümlicherweise fehlerhaft von Zappa wiedergegeben wurde, verewigt worden.<sup>84</sup> Schröder charakterisiert diese besondere Beziehung: „Auch wenn sich die beiden Komponisten persönlich nie begegnet sind, ist Varèse zweifellos die Persönlichkeit, die den prägendsten Einfluss auf sein kompositorisches Schaffen ausgeübt hat.“<sup>85</sup> Dem stimmt Miles zu und meint im Detail: „Der Einfluss von Varèse (und besonders Ionisation) ist selbst für den gelegentlichen Hörer von Zappas Musik eindeutig. Die Verwendung von Klangbögen, das Primat von Klangfarbe gegenüber Tonlage sowie

---

<sup>81</sup> Vgl. Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin 2006, S. 28.

<sup>82</sup> Zappa, Frank - Occhiogrosso, Peter: *The Real Frank Zappa Book*. New York 1999, S. 33.

<sup>83</sup> Vgl. Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 39.

<sup>84</sup> Vgl. Meyer, Ingo: *Frank Zappa*. Stuttgart 2010, S. 28.

<sup>85</sup> Schröder, Daniel: *Der Komponist Frank Zappa - Über die Aktualität der »Neuen Musik«*. Darmstadt 2012, S. 8.

variierende Taktzahlen, all das sind Kennzeichen von Varèses Schaffen.“<sup>86</sup> Zappa selbst gibt keinen direkten Verweis auf den Einfluss von Varès in seinem eigenen musikalischen Werk - war für ihn das ohnehin offensichtlich? -, doch sind sich alle Zappa-Biographen in der großen Einflußnahme Varèses auf Zappas Kompositionsstil einig.<sup>87</sup> In *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa* kommt Ludwig zu derselben Schlussfolgerung, weist jedoch darauf hin, dass sich in der Musik Zappas kein konkreter Nachweis über die musikalischen Einflüsse von Varèse finden lässt.<sup>88</sup> Doch Ludwig deutet an, dass Zappas besondere Vorliebe für Edgar Varèse auf das musikästhetische Empfinden des Komponisten zurückzuführen ist. Was Zappa besonders an Varèse gefiel, waren „das Negieren der traditionellen Kompositionsregeln, das Suchen nach radikal neuen Klangmöglichkeiten und Klangstrukturen (liberation of sound) und damit in Zusammenhang die Einbeziehung natürlicher beziehungsweise konkreter Klänge (Bruitismus, Musique concrète) in die Komposition.“<sup>89</sup>

Meyer sieht aber durchaus Gemeinsamkeiten von Zappa und Varèse: im Hinblick auf die Verwendung von Schlaginstrumenten, die bei beiden Komponisten eine Gleichbewertung gegenüber den Melodieinstrumenten erfahren, aber auch bei der Verwendung von elektronischer Musik.<sup>90</sup>

Schröder erkennt in Zappas Bekenntnis zu Edgar Varèse eine beabsichtigte Stellung „in die Tradition eines verkannten musikalischen Außenseiters.“<sup>91</sup> Zappas Verehrung für Varèse hätte demnach eine Ursache im Selbstbild Zappas, da sich Zappa in vielen Dingen mit seinem Idol identifizieren konnte. Varèse würde, nach Zappas Meinung, nicht genügend geschätzt und zähle aus diesem Grunde auch nicht zu den arrivierten

---

<sup>86</sup> Miles, Barry: *Zappa*. Berlin 2005, S. 40/41.

<sup>87</sup> Vgl. Schröder, Daniel: *Der Komponist Frank Zappa - Über die Aktualität der »Neuen Musik«*. Darmstadt 2012, S. 85.

<sup>88</sup> Vgl. Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 39.

<sup>89</sup> Vgl. Ders. S. 39

<sup>90</sup> Vgl. Meyer, Ingo: *Frank Zappa*. Stuttgart 2010, S. 126.

<sup>91</sup> Vgl. Schröder, Daniel: *Der Komponist Frank Zappa - Über die Aktualität der »Neuen Musik«*. Darmstadt 2012, S. 36.

Komponisten der Welt.<sup>92</sup> Auch Zappa sah sich v.a. in seinen Versuchen als E-Musik-Komponist unbedankt und verkannt und kämpfte sein Leben lang um Anerkennung in dieser Sparte des Musiklebens.<sup>93</sup>

In den 80er Jahren bekam Zappa schließlich eine Chance, seinem verstorbenen Idol Edgar Varès nicht nur in seiner eigenen Musik ein Denkmal zu setzen, sondern dem Werk dieses Komponisten auch als Dirigent seine Huldigung auszusprechen. Am 9. Februar 1983 stand Zappa beim *Edgar Varèse Memorial Concert* anlässlich des 100. Geburtstags des Komponisten auf dem Dirigentenpodium, von dem aus er die Stücke *Ionisation* und *Intégrales* dirigierte.<sup>94</sup>

### 1.3.4 Weitere musikalische Einflüsse

Nachdem Zappa das Haus seiner Eltern verlassen hatte, musste er mit zahlreichen Gelegenheitsarbeiten seinen Lebensunterhalt verdienen. Er spielte unter anderem in den unterschiedlichsten Musikformationen, wie zum Beispiel *The Boogie Men* oder *Joe Perrino & The Mellowtones*, die in Bars oder Clubs auftraten. Dort kam er in Berührung mit „Cocktailmusik, geglätteter Soulmusik und schnulzigen Teenagerballaden“, die Zappa später dazu verwendete, um sie parodistisch und gesellschaftskritisch in sein Schaffen einzubauen.<sup>95</sup> Anschließend folgte die Arbeit mit Bands wie *The Muthers*, *The Soots* oder die *Soulgiants*, die am Muttertag 1964 den Namen *The Mothers* annahmen.<sup>96</sup> Während Zappa mit seinen Bands zunächst nur Musik spielte, die das Publikum hören wollte, nahmen die *Mothers* nach und nach auch Stücke von Zappa in ihr Repertoire auf, bis Zappa

---

<sup>92</sup> Vgl. Ders. S. 36

<sup>93</sup> Vgl. Meyer, Ingo: *Frank Zappa*. Stuttgart 2010, S.18.

<sup>94</sup> Vgl. Schröder, Daniel: *Der Komponist Frank Zappa - Über die Aktualität der »Neuen Musik«*. Darmstadt 2012, S. 40.

<sup>95</sup> Vgl. Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 46.

<sup>96</sup> Vgl. Ders. S. 47.

schließlich zum Leader der Band wurde. Für Zappa hatte diese Band-Erfahrung nicht nur Konsequenzen für seine Kompositionen und seine Bühnenshows, Ludwig sieht sie auch als Lernprozess für „Routine im Zusammenspiel mit anderen, im direkten Umsetzen musikalischer Ideen und im Improvisieren“.<sup>97</sup>

Ali N. Askin, Zappas Assistent bei *Yellow Shark*, fasst zusammen: „I think Frank’s music is unique in this way: I don’t know any composer who is mixing or switching between all those influences and musical dialects he uses. Somehow he managed to work with these many, many influences since the very beginning in his musical career. And I think for many composers this would be a really big danger, to get lost in all those things you could do – like a child gets lost in a toy store. But he is really original at using all these influences.“<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> Vgl. Ders. S.46.

<sup>98</sup> Liner Notes zu *Yellow Shark* zitiert in: Schröder, Daniel: *Der Komponist Frank Zappa - Über die Aktualität der »Neuen Musik«*. Darmstadt 2012, S. 107.



## 2. Frank Zappas vielfältiges Schaffen

Zeit seines Lebens hat Frank Zappa 62 Alben veröffentlicht, die sich eher in den Bereich der populären Musik eingliedern lassen, 6 Alben mit „ernster“ Musik bzw. Orchestermusik, und weitere 27 Veröffentlichungen folgten, die vom *Frank Zappa Family Trust* nach Zappas Tod herausgebracht wurden.<sup>99</sup> Jedoch ist Zappas umfangreiches, musikalisches Werk nicht so einfach in bestimmte Musikstile einzuordnen. Die oben genannte Eingliederung versteht sich als grober Raster, um die Musikalben strukturieren zu können. Zappas Vermischung unterschiedlichster musikalischer Stile, sein Changieren zwischen U- und E-Musik lässt keine klare Kategorisierung zu. Und obwohl Zappas Musik eher der Rockmusik zugeteilt wird, war sie doch weitaus mehr als das.

Neben dem Komponisten Frank Zappa gab es noch den ausführender Musiker auf der Bühne, der seine Musiker „dirigierte“ und selbst Schauspieler, Sänger und Instrumentalist in einer Person war - zu dieser Zeit durchaus etwas Besonderes in der Musikszene.

### 2.1 Zappa, der Komponist

Frank Zappas umfangreiches kompositorisches Schaffen ist durch einen schwer zuordenbaren Stilpluralismus gekennzeichnet (wenngleich Zappa meist unter die Rock-Komponisten subsummiert wird). Volker Rebell findet für die unterschiedlichen Stile, die Zappa während seiner musikalischen Karriere in seine Musik einbaute, eine Aufzählung: „Musique concrète und ungarische Folklore, Anton Webern, und Rhythm & Blues, absurdes Theater und Musical, Dancing Hall-Atmosphäre und Free Jazz, Lateinamerikanisches und Abendländisches, Klassizistisches und Neutöner Avantgarde,

---

<sup>99</sup> Vgl. [http://en.wikipedia.org/wiki/Frank\\_Zappa\\_discography](http://en.wikipedia.org/wiki/Frank_Zappa_discography) in Schröder, Daniel: *Der Komponist Frank Zappa - Über die Aktualität der »Neuen Musik«*. Darmstadt 2012, S. 10.

Blues und Elektronik, Sentimentalschnulzen der 50 er Jahre und Politsong, Edgar Varèse und Rock 'n' Roll, Varieté und Filmkunst, Spike Jones-Ulk und Igor Strawinsky-Ernsthaftigkeit, Vaudeville und Dadaismus, Jazzrock und John Cage, Comedy-Show und Cabaret, Charleston und Folkmusic, Easy listening-Schlagerhaftes und Heavyrock-Durchschlagendes.<sup>100</sup>

Ergänzend zum Stilpluralismus zählt auch Zappas Lust am musikalischen Experiment zu den Charakteristika seiner Werke (ob die Erfahrungen mit Chemikalien in der Kindheit (siehe Kapitel 1.1), Spieltrieb oder die Lust am Regelverstoß dafür verantwortlich waren. muss offen bleiben - wahrscheinlich war es eine Mischung aus alledem. Als Beispiel sei Zappas erster Fernsehauftritt, als er 1963 zu Gast in der Steve-Allen-Show war, angeführt, bei dem er mit durchaus ernstern Absichten eine Komposition für Peformer und Fahrrad aufführte. Er veranschaulichte das konzertante Bestreichen der Speichen mit einem Geigenbogen<sup>101</sup> sowie das Zupfen und das Betrommeln selbiger und demonstrierte, „welch erstaunliche Töne man erzeugen kann, wenn man kräftig genug durch den Lenker bläst.“<sup>102</sup> Mit diesem Auftritt bewies Zappa unter anderem auch seine avantgardistischen Ambitionen, die sich in seiner Musik allgemein widerspiegeln, und vor allem auch seinen Humor.<sup>103</sup>

Regeln, gebräuchlichen Formen und Normen, sei es in der Musik oder aber auch in seinem privaten Leben, versuchte Zappa möglichst zu ignorieren und zu brechen (oder zumindest dieses nach außenhin so darzustellen); formalen wie auch inhaltlichen Begrenzungen sind bei ihm nicht zu finden. Für Zappa galt stets die Formel: *Anything, Anytime, Anyplace For No Reason At All.*<sup>104</sup> Durch die Verkündung dieser Formel nahm sich Zappa die Möglichkeit heraus, frei entscheiden zu können, welche musikalischen

---

<sup>100</sup> Rebell, Volker: *Frank Zappa - Freak-Genie mit Frack - Habitus*. Hamburg 1977, S. 251.

<sup>101</sup> Vgl. Meyer, Ingo: *Frank Zappa*. Stuttgart 2010, S. 12.

<sup>102</sup> Vgl. Ders. S. 24.

<sup>103</sup> Vgl. Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 41.

<sup>104</sup> Vgl. Schröder, Daniel: *Der Komponist Frank Zappa - Über die Aktualität der »Neuen Musik«*. Darmstadt 2012, S. 27.

Materialien er verwendete und in welcher Art und Weise. Dies spiegelte sich vor allem in seinen Live-Auftritten wider, in denen es üblich war, Stücke spontan zu verändern und dadurch neue Kompositionen entstehen zu lassen.<sup>105</sup>

Für Zappa war das wichtigste an seiner Musik, dass sie ihm persönlich gefiel. Somit baute er alles, was ihn inspirierte oder an dem er subjektiv Gefallen fand, in seine Musik mit ein. Schröder spricht in diesem Zusammenhang von einem sogenannten „Primat des Ohres“.<sup>106</sup> Ein wichtiger Grundsatz für Zappa lautete: „Wenn es dir gefällt ist es super; und wenn es dir nicht gefällt, ist es Mist.“<sup>107</sup> Kompromisslos sich und seinen Ideen treu zu bleiben, zeichneten Zappas Leben und sein künstlerisches Schaffen aus: „[...] I think the basic idea of being a composer is if you’re going to be true to yourself and write what you like, you write what you like without worrying whether it’s going to be academically suitable or wheter it’s going to make any mark in history or not. My basic drive for writing anything down is I want to hear it [...].“<sup>108</sup>

Für Zappa war es wichtig, Musik zu hören, nicht zu lesen, ein Grundsatz, der auch Niederschlag in seiner Kompositionsweise fand und Schröders Theorie vom „Primat des Ohres“ erhärtet: „Nur Leute, die sich mit den Notenblättern und einem Vergrößerungsglas hinsetzen, finden heraus, wie prächtig du diese Noten durchlaufen hast. Und das ist ziemlich öde. Also bewege ich mich hin zu einem eher zufallsgenerierten, überraschenden Stil. Für mich hört sich das gut an; ob da nun heftige Dissonanzen vorkommen oder seltsame Akkordwechsel in einem netten Stück mit gleichmäßigem Beat.“<sup>109</sup>

Das Argument „Hauptsache es hört sich gut an“ wurde von Zappa in Interviews zu einer Hauptaussage, wenn nicht sogar zu einer Trademark. Aber auch in seinen Stücken, wie am Beispiel von *Joe’s Garage* gezeigt werden wird, ist dieser Moment der auditiven Kontrolle vorrangig und wird bei Zappa zur letztlich entscheidenden Qualitätskontrolle: „`Cause it sounded good to me!“

---

<sup>105</sup> Vgl. Ders. S. 30.

<sup>106</sup> Vgl. Ders. S. 28.

<sup>107</sup> Zappa, Frank - Occhiogrosso, Peter: *Frank Zappa - I am the American Dream*. München 1991, S. 211.

<sup>108</sup> Miles, Barry [Hg.]: *Frank Zappa - in his own words*. London, New York, Rosebery 1993, S. 33.

## 2.1.1 Charakteristische Stilmittel in Zappas Musik

Dass das Werk Frank Zappas aufgrund der vielfältigen Verwendung unterschiedlicher Stilmittel aus einem breiten Spektrum musikalischer Felder (der Begriff „crossover“ wurde bereits in diesem Zusammenhang genannt) sich nur schwer einer Richtung zuordnen lässt, wurde bereits an mehreren Stellen erwähnt. Es stellt sich nun die Frage, ob Zappa aus diesem Mix heraus für ihn typische Stilmittel entwickelt hat, die er als „Trademark“ immer wieder in seinen Werken verwendete und die es berechtigt erscheinen lassen, von einem unverkennbareren Zappa-Stil zu sprechen.<sup>110</sup>

### 2.1.1.1 Metrik, Takt und Rhythmik

Zappas Musik galt als äußerst anspruchsvoll und ist durch komplexe, rhythmische Pattern geprägt, die wesentlich komplizierter sind, als es der durchschnittliche Hörer von populärer Musik gewohnt war. Zappa verwendete in seinen Stücken neben den gebräuchlichen 4/4- und Dreiertakten, auch die eher in dieser Art von Musik ungewohnten, Taktarten wie 5/4-Takte, 5/8-Takte, 7/4-Takte und 7/8-Takte. Die Vorliebe für komplexe rhythmische Strukturen kommentierte Zappa kurz und lapidar mit: „Mein besonderes Interesse gilt den unüblichen Taktarten.“<sup>111</sup> Rebell bestätigt diese Aussage ohne konkreter zu werden: „Es gibt kaum eine Taktart - und sei sie noch so verschoben -, die bei Zappa nicht schon ausgetrommelt worden wäre.“<sup>112</sup> Ludwig bestätigt diesen Hang für ungerade, „asymmetrisch“ wirkende Taktarten, die vom Rezipienten schwer nachzuklopfen waren, betont jedoch, dass bei „der Mehrzahl aller Zappa-Kompositionen gebräuchlichere

---

<sup>109</sup> Meyer, Ingo: *Frank Zappa*. Stuttgart 2010, S. 23.

<sup>110</sup> Vgl. Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 89.

<sup>111</sup> Rebell, Volker: *Frank Zappa - Freak-Genie mit Frack - Habitus*. Hamburg 1977, S. 252.

<sup>112</sup> Ders S.252

Taktarten zugrunde liegen“.<sup>113</sup>

Als Beispiel für Zappa-typische rhythmische Strukturen kann das Lied *Rubber Shirt* aus dem Album *Sheik Yerbouti* dienen. Dieses Lied besteht aus zwei überlagerten Spuren, die beide in einem unterschiedlichen Grundmetrum aufgezeichnet wurden. Während der Bassspur ein 4/4-Takt zugrunde liegt, spielt das Schlagzeug in einem 11/4-Takt.<sup>114</sup> Das Stück *Rubber Shirt* bietet aber nicht nur komplexe Polyrhythmik, sondern wurde auch in einer von Zappa entwickelten besonderen Studiotchnik aufgenommen, die den Namen *Xenochronie* trägt (siehe dazu in Kapitel 2 (2.1.4 *Studiotechnik*)).

Charakteristisch für Zappa ist auch, dass ein gewählter Rhythmus selten als Grundrhythmus beibehalten wurden, sondern Zappa fast in Permanenz den Takt innerhalb eines Musikstücks wechselte (vielleicht auch, um sich von der „Heilen-Welt-Musik“ von Gruppen wie den Beachboys abzugrenzen?).<sup>115</sup> Die Taktarten werden von Zappa einzelnen Phrasen und Motiven zugeordnet - wechseln diese, wechselt auch die Taktart. Als Beispiel hierfür möchte ich das Stück *Son Of Suzy Creamcheese* aus dem Album *Absolutely Free* angeben. In diesem Stück finden sich, bei nur insgesamt 67 Takten Gesamtlänge 37 Taktwechsel zwischen 4/4-, 4/8-, 5/8-, 6/8- und 9/8-Takten.<sup>116</sup> Hier mag Zappa, bewusst oder unbewusst, sich an seinem Vorbild Igor Strawinsky orientiert haben, dessen Rhythmik ihn offenkundig sehr gefesselt hat; auch bei Strawinsky (v.a. im oben von Zappa erwähnten „*Sacre du printemps*“) finden sich diese komplexen rhythmischen Strukturen und eine gewissen Vorliebe für häufiger Taktwechsel „auf engem Raum“.<sup>117</sup>

Sieht man sich nun die rhythmisch-metrischen Beziehungen zwischen Begleitstimmen und Soli an, lassen sich folgende Charakteristika feststellen: Selten spielen in seiner Musik gleichbleibende Rhythmen in den Neben- oder Begleitstimmen eine Rolle,

---

<sup>113</sup> Vgl. Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 109.

<sup>114</sup> Vgl. Liner notes zum Album *Sheik Yerbouti*.

<sup>115</sup> Vgl. Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 89.

<sup>116</sup> Vgl. Ders. S. 90.

<sup>117</sup> Vgl. Schröder, Daniel: *Der Komponist Frank Zappa - Über die Aktualität der »Neuen Musik«*. Darmstadt 2012, S. 86.

außer bei Riffbildungen oder Grundpatterns, die sich rhythmisch wiederholen. Vor allem aber zeichnen sich bei den Soli eine große Anzahl von Rhythmuswechseln ab, um maximalen Ausdruck zu ermöglichen.<sup>118</sup> Für das Publikum stellen die polyrhythmischen Patterns der Zappaschen Musik eine große Herausforderung dar, wie Rebell pointiert meint: „Dem Tanzpublikum verknoteten sich die Beine bei den Takt - und Tempowechseln, Stolperrhythmen und verwirrenden Breaks der Zappa-Musik.“<sup>119</sup>

Als wären die komplexen Taktarten und deren häufige Wechseln nicht genug, sind auch noch häufig Synkopen, Hemiolen und auf die schwere Zeit gesetzte Pausen sowie Asymmetrien des Rhythmus durch verschobene Akzentbildungen, zusätzlich zahlreiche Triolen und Quartolen in Zappas Stücken anzutreffen, die ein Spielen von Noten schon aufgrund des komplexen Notenbildes sehr erschweren. Sie sind offenbar das Ergebnis von Zappas „auditivem Komponieren“, das ungeglättet in die Notierung übernommen wurde. Auch Augmentation und Diminution, eigentlich Stilmittel der traditionellen Komposition, sind sowohl in Bezug auf rhythmische Strukturen, als auch von Phrasen und Motiven bei Zappa mehrfach anzutreffen.<sup>120</sup>

Zappas rhythmisch-metrische Strukturen zeigen ihn als Komponisten zwischen Pop und den avantgardistischen Strömungen innerhalb der sogenannten E-Musik und haben die Einordnung seines Werkes erschwert, nicht aber die Rezeption - hier haben sie seine, von ihm durchaus beabsichtigten, Ruf als Außenseiter bzw. Rebell bekräftigt, wie auch Rebell treffend anmerkte: „Je vertrackter und gebrochener das Metrum, je ver Stolperter und verschachtelter das Rhythmusgefüge, umso lieber wird damit gearbeitet.“<sup>121</sup>

---

<sup>118</sup> Vgl. Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 112 bzw. 126.

<sup>119</sup> Rebell, Volker: *Frank Zappa - Freak-Genie mit Frack - Habitus*. Hamburg 1977, S. 237.

<sup>120</sup> Vgl. Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 126.

<sup>121</sup> Rebell, Volker: *Frank Zappa - Freak-Genie mit Frack - Habitus*. Hamburg 1977, S. 252.

### 2.1.1.2 Melodik

Als ein markantes Merkmal in der Melodiebildung tritt bei Zappa eine Vorliebe für größere Intervallsprünge hervor; am meisten favorisiert wird die Quarte, die bei Zappa ungefähr ein Drittel aller Intervallsprünge ausmacht.<sup>122</sup> , weiters die Quinte .<sup>123</sup> Auch eine Tendenz zu leiterartigen Fortschiebungen (in unterschiedlichen Tonarten) kann festgestellt werden sowie zu Dreiklangszerlegungen, Sequenzen und zum Teil auch zu Elementen kontrapunktischer Techniken.<sup>124</sup> Diese Elemente können nicht einzelnen Phasen seines Schaffens zugeordnet werden, sondern ziehen sich durch das Gesamtwerk.

### 2.1.1.3 Harmonik

Zappa übte Zeit seines Lebens Kritik an den gebräuchlichen Formen, was mehr seiner demonstrativ gelebten Protesthaltung entsprach, da er sich durchaus an Vorbildern und Normen orientierte, jedoch bestrebt war, darüber hinaus zu gehen. So kritisierte er beispielsweise die Harmonik, wie sie unter anderem im Jazz und im Popbereich verwendet wird: „[...] Tin Pan Alley Songs and jazz standards thrive on II-V-I. To me, this is a hateful progression. [...]“<sup>125</sup> Und weiter: „Es gibt bestimmte Muster, die ich grundsätzlich vermeide Eine Sache, die man niemals in meinen Kompositionen hören wird, ist der Dominant-Septakkord - den hasse ich wie die Pest. Ich verwende ihn höchstens in Parodien, oder wenn ich das Blues-Schema verwende. Außerdem arbeite ich niemals mit den üblichen harmonischen Rückführungen, etwa mit der Kadenz, wo von der V. Stufe zur I. Stufe zurückgekehrt wird. Die V. Stufe in Verbindung mit der Septime musste für mich

---

<sup>122</sup> Vgl. Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 127.

<sup>123</sup> Vgl. Ders.S. 142.

<sup>124</sup> Vgl. Ders. S. 201.

<sup>125</sup> Zappa Frank - Occhiogrosso, Peter: *The Real Frank Zappa Book*. New York 1999, S. 187.

immer anders aufgelöst werden, z. B. mit der II. Stufe. [...].“<sup>126</sup> Wer so genau Kritik üben kann, muss viel über Harmonielehre wissen; und nur dann - und das war Zappa durchaus bewusst - kann man sich von den vorgegebenen Formen lösen. Parallel dazu bzw. beeinflusst von der Entwicklung der zeitgenössischen Avantgarde ist auch bei Zappa eine Bevorzugung von Clustern und Dissonanzen zu bemerken, in hartem Kontrast zur vorwiegenden Dur-Moll-Welt der Popmusik.<sup>127</sup>

#### 2.1.1.4 Instrumentierung

Auch in der Besetzung ging Zappa über die für gewöhnlich in einer Rock-Band verwendete Besetzung (mit Gitarre, Schlagzeug, Bass) hinaus, sondern erweiterte sie, zum Beispiel durch die Einbindung einer Vielzahl von Perkussionsinstrumenten oder auch Bläser.

Eine besondere Vorliebe, die Zappa mit seinem Vorbild Varèse teilte, stellte die Verwendung für Schlaginstrumente unterschiedlichster Art in seinen Kompositionen dar.<sup>128</sup> Metallstabspiele wie das Xylophon und das Vibraphon und auch Holzstabspiele wie das Marimbaphon finden sich in Zappas gesamtem musikalischem Schaffen.<sup>129</sup> Unter den zahlreichen anderen Perkussionsinstrumenten, die bei Zappa Verwendung finden, seien hier noch der Gong und die, unter dem Begriff Aufschlagröhren zusammengefassten, Instrumente wie zum Beispiel die Röhrenglocken erwähnt, die beispielsweise bei *Joe's Garage* gegen Ende des Liedes *Watermelon In Easter Hay* zum Einsatz kommen<sup>130</sup>, (ein weiteres Beispiel für den vermehrten Einsatz von Percussionsinstrumenten bildet der Song

---

<sup>126</sup> Rebell, Volker: *Frank Zappa - Freak-Genie mit Frack - Habitus*. Hamburg 1977, S. 252.

<sup>127</sup> Vgl. Schröder, Daniel: *Der Komponist Frank Zappa - Über die Aktualität der »Neuen Musik«* Darmstadt 2012, S. 81.

<sup>128</sup> Vgl. Meyer, Ingo: *Frank Zappa*. Stuttgart 2010, S. 21: „[...] Varèse Faible für möglichst zahlreiche Perkussionsinstrumente [...].“

<sup>129</sup> Vgl. Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 148.

<sup>130</sup> Vgl. Ders. S. 149.



*Outside Now*, ebenfalls aus dem Album *Joe's Garage*).<sup>131</sup>

Tastensinstrumente wie E-Piano und Orgel finden sich ebenfalls im gesamten Werk Zappas; als Beispiele wären für die Verwendung des E-Pianos die Lieder *Lucille Has Messed My Mind Up* und *Sy Borg* und für die Orgel das zuletzt genannte Lied.<sup>132</sup>

Blasinstrumente, an sich traditionell in der Besetzung der meisten Jazz- und Pop-Bands vorhanden, werden bei Zappa in erweiterter Formation und in neuen Rollen eingesetzt, wie dies auf zahlreichen seiner Schallplattenveröffentlichungen zu hören ist; besonders markant sticht das Bass-Saxophon in *Joe's Garage Act I* hervor.<sup>133</sup>

### 2.1.1.5 Textbehandlung

Da die Texte bei gesellschaftspolitisch engagierten Musikern wie Zappa eine wichtige Rolle als Träger der Botschaften einnehmen, ist deren Verständnis und Interpretation durch die Musik von hohem Stellenwert. Zappa verstand es hervorragend, die Handlung eines Textes in Sprache und Musik umzusetzen. Ein musikalisch anspruchsvolleres Lied wurde mit weniger Text unterlegt, und für Stücke, bei denen der Text im Vordergrund stand, verwendete Zappa eine einfachere musikalische Struktur, um das Sprachverständnis nicht zu gefährden.<sup>134</sup> Zappa selbst bekannte sich zu diesen beiden Kategorien: „Einiges von dem Zeug, das ich schreibe, gehört in die Kategorie ›*musikalisch-kompromißlos-und-teuflisch-schwer-zu-spielen*‹. Dann gibt es noch die andere Kategorie - Songs, bei denen die ›*Faszination*‹ im Text liegt statt in der Musik.“<sup>135</sup> Rebell hebt die enge Wort-Ton-Beziehung bei Zappa hervor: „Eine weitere außergewöhnliche Qualität des Autor Zappas ist das adäquate Verhältnis der Musik zum Text. In optimaler Wechselbeziehung stehen

---

<sup>131</sup> Vgl. Ders. S. 150/151.

<sup>132</sup> Vgl. Ders. S. 150.

<sup>133</sup> Vgl. Ludwig, S. 153/154

<sup>134</sup> Vgl. Zappa, Frank - Occhiogrosso, Peter: *The Real Frank Zappa Book*. New York 1999, S. 34.

<sup>135</sup> Zappa, Frank - Occhiogrosso, Peter: *Frank Zappa - I am the American Dream*. München 1991, S. 205.

### 2.1.1.6 weitere charakteristische Stilmittel

In Zappas musikalischem Schaffen finden sich noch weitere charakteristische Stilmittel. Eines ist die menschliche Stimme (oft von Zappa selbst interpretiert), die er in ihrer gesamten Breite an Ausdrucksmöglichkeiten einsetzte: nicht nur als Gesangsstimme per se, sondern auch als Sprechstimme oder im Sprechgesang, aber auch stimmliche Äußerungen wie Lachen, Unterhaltungen, Schnarchen, Grunzen, Rülpsen, Schreien sind in Zappas Musik enthalten.<sup>137</sup> Ebenso verwendete Zappa elektronisch erzeugte Töne, wie Rauschen, Pfeifen, Sinustöne, etc.<sup>138</sup> wie auch Geräusche des täglichen Lebens, sowie „gepiffene und gesungene Musikfetzen aus Schlager - und Rockmusik, Imitationen von Mädchen- und Männerchören“<sup>139</sup>.

### 2.1.2 Musikalischer Stil im Wandel

Frank Zappas musikalisches Schaffen zeichnet sich während seiner gesamten Tätigkeit als Komponist vor allem durch die Mischung unterschiedlichster Musikstile aus, deren Einfluss in verschiedenen Phasen seines Lebens und Schaffens unterschiedlich groß ist. Der Anfang von Zappas musikalischem Wirken um die Mitte der 1950er ist vor allem geprägt vom Interesse für zeitgenössische Komponisten der sogenannten E-Musik, v.a. aus unterschiedlichen avantgardistischen Strömungen, sowie dem schwarzen Rhythm & Blues.

---

<sup>136</sup> Rebell, Volker: *Frank Zappa - Freak-Genie mit Frack - Habitus*. Hamburg 1977, S. 254.

<sup>137</sup> Vgl. Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 56.

<sup>138</sup> Vgl. Ders. S. 56.

<sup>139</sup> Vgl. Mueller-Delin, Rainer: *Frank Zappa: Ein Typ aus Utopia*. Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1985, S. 68.

Die sich entwickelnde Undergroundbewegung war für Zappa vor allem ab der Mitte der 60er Jahre eine gute Voraussetzung, um sich von traditionellen musikalischen Formen loszulösen.<sup>140</sup> Mit den *Mothers of Invention* bewegte sich Zappa auf einem musikalischen Terrain, das es bis dahin nicht in der Rockmusik gegeben hat. Die *Mothers* kombinierten „ernste Musik, Jazz und gesprochenes Material des absurden Theaters“ miteinander und unterlegten diese Kombination mit einer Rock ‘n’ Roll-Basis.<sup>141</sup>

In den 70er Jahren widmete sich Zappa vermehrt dem Jazzrock<sup>142</sup>, der sich vor allem durch eine Bevorzugung von rein Instrumental gespielter Musik gegenüber der gesungenen Musik, gedehnten solistischen Improvisationen und variierenden musikalischer Themen auszeichnet<sup>143</sup>, und dem Comedy Rock, in dem vor allem sprachliche und performative Elemente in die Musik übernommen wurden.<sup>144</sup>

Ab den 80er Jahren ist in Zappas musikalisches Schaffen eine Hinwendung zu kommerziell orientierter Rockmusik bemerkbar. Elemente des Rock, verbunden mit gängigen Klischees der Szene finden Einzug in die Musik Zappas.<sup>145</sup> Das Album *Joe’s Garage*, das im vorletzten Kapitel näher beschrieben wird, fällt in diese Zeit. Im selben Zeitraum widmete sich Zappa vermehrt auch seinen Orchester- und Kammermusikwerken und begann unter Verwendung des Synclaviers (siehe Kapitel 2.1.4.2 *Das Synclavier*) zu komponieren.<sup>146</sup> Die letzten Jahre vor seinem Tod benützte Zappa vor allem dazu, um mit bereits aufgenommenen Materialien zu arbeiten. Ein weiteres Augenmerk lag aber auch weiterhin auf der Arbeit mit dem Synclavier und der damit verbundenen Schaffung von

---

<sup>140</sup> Vgl. Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 15.

<sup>141</sup> Vgl. Kaiser, Rolf-Ulrich: *Das Buch der neuen Pop Musik*. Düsseldorf, Wien 1970, S. 124. in: Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 55.

<sup>142</sup> Jazzrock: Verbindung von Elementen aus Jazz und Rock

<sup>143</sup> Vgl. Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S.71.

<sup>144</sup> Vgl. Ders. S.15/77: Comedy Rock: Rockmusik mit Einbezug von sprachlichen und theatralischen Elementen.

<sup>145</sup> Vgl. Ders. S.78.

<sup>146</sup> Vgl. Ders. S.16.

Computermusik.

Betont werden muss, dass diese Phasen keine abgeschlossenen Entwicklungen darstellen, sondern Tendenzen und Akzenturierungen aufzeigen; grundsätzlich blieb Zappa keinem Stil wirklich treu, sondern wechselte und kombinierte unentwegt<sup>147</sup> Auch die Zeiteinteilung ist ein ungefährender Richtwert.

### 2.1.3 Orchesterwerke

In seiner musikalischen Laufbahn als Komponist war Frank Zappa neben seiner Musik, die er für seine unterschiedlichen Musikformationen schrieb, sehr um die Anerkennung seiner Orchesterwerke bemüht, die er unter dem Einfluss von Komponisten wie Edgar Varèse, Anton von Webern und Igor Strawinsky schrieb. Vor allem ab Beginn der 80er Jahre widmete sich Zappa vermehrt diesem Schaffen.<sup>148</sup> Er überarbeitete unter anderem älteres, bereits vorhandenes Material und versuchte dieses nun auszuarbeiten, um es einspielen und zur Aufführung bringen zu können.

Zappas Erfahrungen in der Zusammenarbeit mit „klassischen“ Symphonie-Orchestern waren bis dato eher negativ verlaufen. Obwohl Zappa mehrmals Anfragen von unterschiedlichen europäischen Orchestern bekam, kam es nie zu einer Realisierung der Projekte, was für Zappa, der endlich an einen Durchbruch als E-Komponist glaubte, oft große finanzielle Verluste zur Folge hatte.<sup>149</sup> Aber auch Projekte, die von Zappa selbst in die Wege geleitet wurden, waren oft zum Scheitern verurteilt oder fanden nicht den von Zappa gewünschten Ausklang. Als Beispiel dafür können die Aufnahmen zu *200 Motels* im Jahre 1971 mit dem L.A. Philharmonic Orchestra unter Zubin Mehta dienen. Für die Proben wurde nur sehr wenig Zeit zu Verfügung gestellt und die Musiker unterschätzten das Material, das ihnen von Zappa vorgelegt wurde. Schröder erwähnt, dass sogar einige

---

<sup>147</sup> Vgl. Ders. S. 18.

<sup>148</sup> Vgl. Ders. S. 85.

<sup>149</sup> Vgl. Zappa, Frank - Occhiogrosso, Peter: *The Real Frank Zappa Book*. New York 1999, S. 146-152.

der Musiker davon ausgegangen waren, dass sie nicht einmal Noten vorgelegt bekommen würden; nun mussten sie schnell erkennen, dass Zappas Musik (v.a. in notierter Form) sehr komplex und schwierig zu lesen wie zu spielen war.<sup>150</sup>

Viele Orchesterprojekte wurden aber auch deshalb nicht realisiert, da man Zappa als einen Vertreter der Rockmusik nicht genügend Ernsthaftigkeit im Hinblick auf seine „ernste“ Musik entgegen brachte und crossover-Projekte, die aktuell sehr populär sind, zu dieser Zeit erst im Experimentierstadium steckten. Man erwartete von ihm, dem Rockkomponisten, einfache, simple Musik, musste aber feststellen, dass diese nicht nur ein komplexes Notenbild wie die zeitgenössische Avantgarde aufwies, sondern auch fast ebenso schwer zu spielen war. Zappa resignierte schließlich und nahm für längere Zeiträume von Orchesterprojekten Abstand.<sup>151</sup> Seine Meinung über Orchester und Orchestermusiker war: „The thing about orchestras is, I like the way they sound but the experience in working with them is invariably depressing. Orchestra musicians are concerned with one thing: their pension. They don't give a fuck about music [...]. If you've got two more bars of music to record and the contractor's watch goes to zero, that's it! I've got tapes of a contractor yelling: that's it with two bars to go in the session. And if you play those two bars, it'll cost you \$ 5,000. Enough to spiol a recording.“<sup>152</sup>

Ein weiteres Problem bestand in Zappas auditiv geprägter „Kompositionstechnik“; seine Werke entstanden, bevor er das Synclavier zur Verfügung hatte, ausschließlich auf der Gitarre und wurden durch das Gehör als Qualitätskontrolle geprüft. Nun klangen die Orchesterinstrumentierungen jedoch ganz anders als das im Studio mit der Gitarre Imaginierte, was zu zusätzlicher Frustration führte: „I think of myself as a composer who happens to have the guitar as his main instrument. Most composers used to play the piano. Well, I'm not a piano player, so obviously because of the technical limitations of the guitar versus the piano - in terms of multiple notes and so on - the stuff I write is determined by my interest in the guitar. And consequently, it provides difficulties for other instruments. If

---

<sup>150</sup> Vgl. Schröder, Daniel: *Der Komponist Frank Zappa - Über die Aktualität der »Neuen Musik«*. Darmstadt 2012, S. 23.

<sup>151</sup> Vgl. Zappa, Frank - Occhiogrosso, Peter: *The Real Frank Zappa Book*. New York 1999, S. 146-152.

<sup>152</sup> Miles, Barry [Hg.]: *Frank Zappa - in his own words*. London, New York, Rosebery 1993, S. 71-72.

I hear something in my head that's guitar based - bends, and stuff like that - a lot of times, those things can't be executed on other instruments. So it provides a slight element of frustration when you hear your lines played on instruments other than what they were intended to be played on.<sup>153</sup>

Erst ab den 80er Jahren bis zu seinem Tod war es ihm möglich, gemeinsam mit dem Ensemble Modern, das auf die Interpretation avantgardistischer Kompositionen spezialisiert ist, Erfolge als Orchesterkomponist zu erzielen.<sup>154</sup> Das Ensemble, das bereits 1987 die Stücke *Dupree's Paradise* und *The Perfect Stranger* aus dem gleichnamigen Album von 1984 in sein Repertoire aufnahm, engagierte Zappa anfangs der 90er Jahre für eine Auftragskomposition. Es entstand die Musik zum Album *The Yellow Shark*, die im Jahre 1992 auf mehreren Konzerten vom Ensemble Modern aufgeführt wurde. Die Konzerte wurden mit Begeisterung aufgenommen und brachten, laut Schröder, Zappa „endgültig den Respekt der Kritiker“ ein.<sup>155</sup>

---

<sup>153</sup> Miles, Barry [Hg.]: *Frank Zappa - in his own words*. London, New York, Rosebery 1993, S. 71.

<sup>154</sup> Vgl. Schröder, Daniel: *Der Komponist Frank Zappa - Über die Aktualität der »Neuen Musik«*. Darmstadt 2012, S. 48.

<sup>155</sup> Vgl. Ders. S. 24.

## 2.1.4 Studiotchnik

### 2.1.4.1 Xenochronie

Gegen Ende der Siebziger Jahre begann Zappa sich intensiv mit einer speziellen Studiotchnik zu beschäftigen, die in der Folge in seinem musikalischen Schaffen eine wichtige Rolle einnahm: die von Zappa so genannte *Xenochronie*<sup>156</sup> oder *Strange Synchronizations*<sup>157</sup>. Meyer beschreibt diesen Begriff mit „exzessives Overdubbing<sup>158</sup> von Basisaufnahmen“<sup>159</sup> und in Kelly Fisher Lowes Buch *The Words and Music of Frank Zappa* ist folgende Definition zu finden: „Xenochrony: the melding together of various performances to make a complete piece of music.“<sup>160</sup> Die *Xenochronie* wurde im Laufe seiner Musikkarriere von Zappa perfektioniert und zu einem Markenzeichen seiner Musik.

Mit der Technik der *Xenochronie* schnitt Zappa Live- und Studioaufnahmen für den Hörer (meist) unbemerkt ineinander<sup>161</sup>. In dem Lied *Friendly Little Finger* aus dem Album *Zoot Allures* aus dem Jahre 1976 findet sich zum ersten Mal ein Beweis für die Verwendung der *Xenochronie* bei Frank Zappa.<sup>162</sup> Zappa entnahm das Gitarrensolo des Stückes *Inca Roads* aus dem Album *One Size Fits All*, das bei einer Liveaufnahme im September 1974 entstanden war, und setzte es mit der Albumaufnahme des gleichen Stückes, das im August 1974 aufgezeichnet wurde, zusammen.

Zappa perfektionierte diese Technik weiter und begann Aufzeichnungen

---

<sup>156</sup> Vgl. Walley, David: *No Commercial Potential - The Saga of Frank Zappa*. New York 1980, S. 186:  
Aus dem Griechischen: xenos = strange.

<sup>157</sup> Vgl. Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin 2006, S. 258.

<sup>158</sup> Vgl. San Segundo, Carlos: *Overdub/ Overdubbing: Was ist es und wofür ist es gut?*. In: <http://www.delamar.de/faq/overdub-overdubbing-11454/>. 04.09.11, abgerufen am 13.11.12.  
„Ein Overdub ist eine zusätzliche Aufnahme (Spur), die über ein bereits bestehendes Recording aufgesetzt wird.“

<sup>159</sup> Vgl. Meyer, Ingo: *Frank Zappa*. Stuttgart 2010, S. 143.

<sup>160</sup> Fisher Lowe, Kelly: *The Words and Music of Frank Zappa*. Nebraska 2007, S. 6.

<sup>161</sup> Vgl. Meyer, Ingo: *Frank Zappa*. Stuttgart 2010. S. 36.

<sup>162</sup> Vgl. Fisher Lowe, Kelly: *The Words and Music of Frank Zappa*. Nebraska 2007. S. 126.

unterschiedlicher Lieder miteinander zu kombinieren. Er produzierte damit einzigartige Musikstücke, die aus Aufnahmen zweier, unterschiedlicher Lieder bestand, zu einem unterschiedlichen Zeitpunkt aufgenommen und später zusammengefügt. Als Beispiel sei *Rubber Shirt* aus dem Album *Sheik Yerbouti* genannt: Hier kombinierte Zappa eine Schlagzeugspur von einer Aufnahme mit Terry Bozzio mit einer Bassspur von Patrick O'Hearn und setzte sie in einer dritten Aufnahme zusammen.<sup>163</sup> Da alle Spuren im Tempo und Metrum unterschiedlich waren, musste Zappa sehr lange daran arbeiten, bis die verschiedenen Teile zusammenpassten.<sup>164</sup> Im Begleittext zu diesem Lied schrieb Zappa: „All of the sensitive, interesting interplay between the bass and drums never actually happened.“<sup>165</sup> Bei Walley findet sich eine exaktere Beschreibung des Vorgangs durch Zappa selbst: „The drummer was instructed to play along with this one particular thing in a certain time signature, eleven-four, and that drum set part was extracted [...].The bass part which was designed to play along with another song at another speed, another rate in another time signature, for-four, that was removed from the master tape [...]. Then the two were sandwiched together [...].The musical result is of two musicians who were never in the same room at the same time, playing at two different rates in two different modes for two different purposes, when blended together, yielding a third result which is musical and synchronizes in a strange way. That's xenochrony, and I've done that on a number of tracks.“<sup>166</sup> Selbst Stücke mit unterschiedlicher Tonart fügte Zappa mittels dieser Technik zusammen; durch die Verwendung eines Oszillators konnten die unterschiedlichen Tonarten von Zappa angepasst werden.<sup>167</sup>

Diese Studioteknik prägte Zappas Stil v.a. in den späten Siebzigern und frühen Achtzigern und bestimmte einen Großteil seiner Arbeit, z.B. in *Joe's Garage*. Für dieses Album entnahm Zappa unterschiedliche Gitarrensoli verschiedener, bereits live aufgenommener Stücke und setzte sie mit neuen Aufnahmen zusammen; alle Soli,

---

<sup>163</sup> Vgl. Ders. S. 147.

<sup>164</sup> Vgl. Miles, Barry: *Zappa*. Berlin 2005. S. 315.

<sup>165</sup> Fisher Lowe, Kelly: *The Words and Music of Frank Zappa*. Nebraska 2007, S. 147.

<sup>166</sup> Walley, David: *No Commercial Potential - The Saga of Frank Zappa*. New York 1980, S. 186.

<sup>167</sup> Vgl. Reichert, Carl Ludwig: *Frank Zappa*. München 2000, S. 96.



ausgenommen von *Watermelon in Easter Hay*, sind auf diese Weise entstanden.<sup>168</sup>

#### 2.1.4.2 Das Synclavier

Ab dem Jahr 1982 begann Zappa in seiner Arbeit als Komponist vermehrt das Synclavier zu verwenden. Schröder nennt dies „die wohl wichtigste Demarkationslinie in seinem [Zappas] kompositorischen Schaffen“.<sup>169</sup>

Das Synclavier, das von der Firma New England Digital angefertigt wurde, diente den Komponisten als Hilfswerkzeug, mit dem es möglich war, Melodieverläufe und unterschiedliche Arrangements zu testen und auch anzuhören.<sup>170</sup> Mithilfe dieses Instruments konnte Zappa seine kompositorischen Ideen in eine Maschine einprogrammieren, die es dann sofort möglich machte, das Eingegebene auch anzuhören - ein entscheidender Aspekt für einen „nach dem Gehör“ komponierenden Musiker wie Zappa. Zappa musste keine Musiker mehr dafür bezahlen, um zu wissen, wie seine Kompositionen klangen. Daher war er von dieser Maschine sehr begeistert, wie aus dem nachstehenden Zitat hervorgeht: „Alles, was man sich nur erträumen kann, lässt sich in das Synclavier eingeben oder einspielen. Ich benutze es unter anderem, um ganze Blocks komplizierter Rhythmen zu schreiben und sie durch ein ganzes Sortiment von Instrumenten ausführen zu lassen. Mit dem Synclavier kann man von jeder denkbaren Instrumentengruppierung die schwierigsten Passagen spielen lassen [...]. Das Synclavier erlaubt dem Komponisten nicht nur, sein Werk mit äußerster Präzision aufzuführen, sondern auch die Aufführung zu stylen - er kann sein eigener Dirigent sein und die Dynamik sowie alle anderen Parameter kontrollieren. Er kann dem Publikum seine Ideen in

---

<sup>168</sup> Vgl. Watson, Ben: *The complete guide to the Music of Frank Zappa*. London, New York, Rosebery 1998, S. 102.

<sup>169</sup> Vgl. Schröder, Daniel: *Der Komponist Frank Zappa - Über die Aktualität der »Neuen Musik«*. Darmstadt 2012, S. 110.

<sup>170</sup> Vgl. Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin 2006, S. 352.

reinsten Form präsentieren [...]. Zweifellos gibt es Dinge, die man mit Live-Musikern machen kann, aber nicht mit dem Synclavier, und vice versa [...].“<sup>171</sup>

Ein weiterer Aspekt, der Zappa am Synclavier zusagte, war die Möglichkeit, dass er mithilfe des Geräts sofort die Noten ausdrucken konnte. Zuvor hatte er seine Ideen auf Manuskriptpapier festgehalten, danach Arrangements daraus angefertigt und diese schließlich einem Kopisten übergeben. Das Synclavier erledigt das Ganze allein, und Zappa brauchte dafür nur den Arbeitsschritt des Eingebens.

Die Unabhängigkeit von Musikern, um seine Werke anhören zu können, entledigte Zappa mit einem Schlag von allen bisher erlebten Problemen mit Studiomusikern, die nur selten seine Musik so wiedergeben konnten, wie er sie sich vorgestellt hatte; v. a. bei größeren Orchesterwerken war die Enttäuschung offenbar groß gewesen: „Dann ist der Musiker an der Reihe. Unter dem Taktstock des Dirigenten versucht er, deine Ideen zu interpretieren. Und diese Interpretation ist davon abhängig, wie viel Zeit man für die Proben hat, was wiederum davon abhängt, wie viel Geld man zu verlieren hat, und es ist abhängig von der Akustik des Saals, in dem die Sache dann aufgeführt wird. Die Chancen, dass deine Ideen exakt ausgeführt werden, stehen für dich als Komponisten, der für Menschen schreibt, deshalb wirklich nicht besonders gut. Überhaupt nicht gut, es sei denn, du schreibst simple Musik, was meine aber nicht ist.“<sup>172</sup> Mit dem Synclavier bekam Zappa die Möglichkeit, seine Vorstellungen von Musik in seinem Sinne zu verwirklichen und konnte außerdem Musik schreiben, die für einen Menschen unmöglich zu spielen ist.<sup>173</sup> Zusätzlich zu einer einwandfreien Ausführung seiner Musik bedeutete die Arbeit mit dem Synclavier für Zappa eine unglaubliche Zeit- und auch Geldeinsparung. Schröder betont außerdem, dass das Synclavier ein wunderbares Hilfsmittel für den Komponisten Frank

---

<sup>171</sup> Zappa, Frank - Occhiogrosso, Peter: *Frank Zappa - I am the American Dream*. München 1991, S. 194/195.

<sup>172</sup> *Music Technology*, Februar 1987, „Father Of Invention“, Interview von Rick Davis. zitiert in: Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin 2006, S. 352.

<sup>173</sup> Vgl. Zappa, Frank - Occhiogrosso, Peter: *The Real Frank Zappa Book*. New York 1999, S. 172.

Zappa war, um „seinen musikalischen Perfektionismus auszuleben.“<sup>174</sup>

Wie schnell Zappa das Synclavier als sein Hauptinstrument rezipierte, zeigt, dass sich auf dem Album *The Perfekt Stranger* aus dem Jahr 1984 schon drei Stücke befinden, bei denen Zappa das Synclavier verwendete. Bei dem darauffolgenden Album *Francesco Zappa* aus demselben Jahr und *Jazz From Hell*, das 1986 veröffentlicht wurde, verzichtete Zappa sogar gänzlich auf den Einsatz von Studiomusikern; diese Alben sind reine Synclavierwerke.<sup>175</sup>

## 2.1.5 Musikalische Konzepte Zappas

### 2.1.5.2 Project/Object

Schon ab dem Jahr 1962 entstand bei Frank Zappa der Gedanke eines künstlerischen Gesamtkonzeptes, für das er den Begriff Project/Object benutzte.<sup>176</sup> Darin inkludierte Zappa sein gesamtes Werk: Nicht nur seine Musik, sondern auch Filme, Interviews, politische Aussagen, etc. sind Teil dieses Konzeptes<sup>177</sup>; sich selbst als stilisierte Kunstfigur hat Zappa in dieses Konzept mitaufgenommen. Somit kann gesagt werden, dass Zappa sein komplettes künstlerisches Schaffen als Gesamtkunstwerk angesehen hatte, in das auch außermusikalische Aspekte mit einfließen.<sup>178</sup> Neil Slaven verdeutlicht dies: „Das bedeutete, dass jede einzelne Platte und jeder Auftritt, jeder Musiker und jedes einzelne Mitglied im Publikum, jede kritische Reaktion auf jeden Auftritt, jede Platte, jedes Video

---

<sup>174</sup> Vgl. Schröder, Daniel: *Der Komponist Frank Zappa - Über die Aktualität der »Neuen Musik«*. Darmstadt 2012, S. 24.

<sup>175</sup> Vgl. Ders. S. 24.

<sup>176</sup> Zappa, Frank - Occhiogrosso, Peter: *Frank Zappa - I am the American Dream*. München 1991, S. 158.

<sup>177</sup> Vgl. Fisher Lowe, Kelly: *The Words and Music of Frank Zappa*. Nebraska 2007, S. 207.

<sup>178</sup> Vgl. Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 49.

und jedes Interview als integrales Ganzes betrachtet wurde.<sup>179</sup> Zappa selbst findet eine durchaus philosophische Erklärung für den Inhalt seines Project/Object-Konzepts: „The project/object contains plans and non-plans, also precisely calculated event-structures designed to accomodate the mechanics of fate and all bonus statistical improbabilities attendant thereto [...]. [It] incorporates any available visual medium, consciousness of all participans (including audience), all perceptual deficiencies, God (as energy), THE BIG NOTE<sup>180</sup> (as universal basic building material), and other things. We make a special art in an environmental hostile to dreamers.“<sup>181</sup>

Zur Verbindung von Project und Object meinte Zappa: „Jedes Projekt [...], oder ein damit verbundenes Interview, ist ein Teil eines größeren Objektes, [...].“<sup>182</sup> Anders ausgedrückt: eigentlich lässt sich alles in ein „Gesamtkunstwerk Zappa“ einordnen. Zappa verdeutlicht dies an einem Beispiel: „Ein Schriftsteller entwickelt einen Charakter. Wenn es ein guter Charakter ist, gewinnt er ein eigenes Leben. Warum sollte er nur einmal verwendet werden? Er kann jederzeit in einem zukünftigen Roman wieder auftauchen.“<sup>183</sup> Auch Zappa greift immer wieder auf Aussagen, musikalische Themen, Figuren etc. in Alben, Videos, Filmen, und weiterem zurück. Diese Wiederholungen haben bei Zappa den Sinn, sein Gesamtkonzept/Gesamtkunstwerk abzurunden.<sup>184</sup> Das Wissen um dieses Konzept ist für den Konsumenten von Zappas Musik wichtig, um die einzelnen Werke aus ihren Verbindungen untereinander besser verstehen zu können.<sup>185</sup>

---

<sup>179</sup> Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin 2006, S. 57.

<sup>180</sup> Vgl. Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 30: Erklärung zu dem Konzept „THE BIG NOTE“ in Chevalier, Dominique: *Viva! Zappa*. Omnibus Press, London, New York, Sydney, Köln 1986; S. 93: „[...] everything in the universe is composed basically of vibrations – the light is a vibration, sound is a vibration, atoms are composed of vibrations – and all these vibratons just might be harmonics of some incomprehensible fundamental cosmic tone.“

<sup>181</sup> Walley, David: *No Commercial Potential - The Saga of Frank Zappa*. New York 1980, S. 122/123.

<sup>182</sup> Zappa, Frank - Occhiogrosso, Peter: *Frank Zappa - I am the American Dream*. Münschen 1991, S. 158.

<sup>183</sup> Dies. S. 158

<sup>184</sup> Vgl. Dies. S. 158

### 2.1.5.2 Conceptual continuity

Neben dem verwendeten Project/Object als Gesamtkonzept, verwendete Zappa ein weiteres Konzept, die *Conceptual continuity* bzw. die *fortlaufende Kontinuität*, die wiederum Teil des Gesamtkonzeptes Project/Object ist.

Zappa griff alte Themen, die er zum Beispiel bei anderen Alben schon einmal verwendet hatte, wieder auf und überarbeitete diese. Die veränderte Version setzte Zappa dann in einer neuen Komposition wieder ein. Auch die Verwendung von Percussionsinstrumenten zieht als *conceptual continuity*, ähnlich seinem großen Vorbild Varèse, beginnend mit *Uncle Meat* durch Zappas Gesamtschaffen.<sup>186</sup>

Eine Wiederverwertung oder ein Wiederkehren bestand aber nicht nur aus musikalischen Komponenten, wie bestimmte Tonfolgen oder Klängen, oder dem vermehrten Gebrauch von Schlaginstrumenten, sondern auch aus Stilelementen, bestimmten Charakteren, etc..<sup>187</sup> Ein Beispiel für Zappas *fortlaufende Kontinuität* ist das dadaistische<sup>188</sup> Konzept von *Suzy Chreamcheese*<sup>189</sup>, eine Figur, die an vielen Stellen im Schaffen Zappas auftritt.<sup>190</sup> Die fiktive Figur *Suzy Chreamcheese* basiert auf der realen Person von Pamela Zarubica, die eine Freundin Zappas aus der Freakszene von Los

---

<sup>185</sup> Vgl. Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 48.

<sup>186</sup> Vgl. Meyer, Ingo: *Frank Zappa*. Stuttgart 2010, S. 21.

<sup>187</sup> Vgl. Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 49.

<sup>188</sup> Bibliographisches Institut GmbH: *der Dadaismus*. In: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Dadaismus>. Undatiert, abgerufen am 12.01.13.

Dadaismus = „Internationale revolutionäre Kunst- und Literaturrechtung um 1920, die jegliches künstlerisches Ideal negiert und absolute Freiheit der künstlerischen Produktion sowie einen konsequenten Irrationalismus in der Kunst proklamiert.“

<sup>189</sup> Vgl. Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin, S. 72.

<sup>190</sup> Vgl. Mueller-Delin, Rainer: *Frank Zappa: Ein Typ aus Utopia*. Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1985, S. 59: „Suzy war ein Dada-Konzept, ein Unsinn Ausdruck, der so oft wiederholt wurde, bis sich der Pawlowsche Reflex einstellte.“

Angeles war.<sup>191</sup> *Suzy Chreamcheese* wurde den Hörern von Zappas Musik das erste Mal auf dem Album *Freak Out* im Jahre 1966 vorgestellt und tritt im darauffolgenden Jahr im zweiten Album Zappas *Absolutely Free* im Lied *The Return of Suzy Chreamcheese* sowie im Album *Uncle Meat* aus dem Jahre 1969 wieder in Erscheinung.<sup>192</sup>

Ein weiterer „roter Faden“, als welchen man die *conceptual continuity* auch definieren kann, bei Zappa ist die Verwendung von Staubsaugern beziehungsweise Robotern und Maschinen, die Zappa mit Vorliebe in seine musikalischen Geschichten einbaute. Zappa selbst hatte in seinem Studio, wie er öfters in Interviews betonte, einen Lieblingsstaubsauger<sup>193</sup>, und auch in den Alben *Joe's Garage*, *Chunga's Revenge* wie auch in *The Perfekt Stranger*<sup>194</sup> taucht der Staubsauger bzw. die Maschine wieder auf. In dem im Oktober 1970 erschienenen Album *Chungas Revenge* trat zum ersten Mal der Industriestaubsauger *Chunga* auf und 9 Jahre später die Charaktere von *The Central Scrutinizer* und *Sy Borg*. Slaven verweist sogar auf die Verwandtschaft zwischen Sy Borg und Chunga, dem Industriestaubsauger<sup>195</sup>, dem Zappa 1970 ein ganzes Album widmete.

Bereits bei den *Mothers of Invention* wandte Zappa das Konzept der Kontinuität an: „Der einmaligste Aspekt im Werk der Mothers ist der geplante Zusammenhang (die Konzeption der Kontinuität) in der Makrostruktur der Produktion dieser Gruppe. Das ist und war schon immer eine bewusste Kontrolle über die thematischen und strukturellen Elemente, die sich über jedes Album, jeden Auftritt und jedes Interview erstreckt.“<sup>196</sup> In gewisser Weise spiegelt sich hier Zappas Hang zum Perfektionismus und seine Kontrollsucht wider, sicherlich zwei seiner zentralen Charaktereigenschaften, die sein Werk wesentlich beeinflusste.

---

<sup>191</sup> Vgl. Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 22.

<sup>192</sup> Vgl. Walley, David: *No Commercial Potential - The Saga of Frank Zappa*. New York 1980, S. 126.

<sup>193</sup> Vgl. Miles, Barry: *Zappa*. Berlin 2005, S. 322.

<sup>194</sup> Vgl. Schröder, Daniel: *Der Komponist Frank Zappa - Über die Aktualität der »Neuen Musik«*. Darmstadt 2012, S. 60.

<sup>195</sup> Vgl. Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin, S. 302.

<sup>196</sup> Rebell, Volker: *Frank Zappa - Freak-Genie mit Frack - Habitus*. Hamburg 1977, S. 249.

Das Konzept der Kontinuität findet sich in zahlreichen Beispielen in Zappas Werk und quer durch die gesamte Schaffensperiode und kann als ein Stilmerkmal Zappas angesehen werden, mit dem sich Zappa von anderen Musikern der Rockszene unterscheidet.

## 2.2 Zappa, der Musiker

### 2.2.1 The Mothers of Invention

Ein sehr wichtiges Kapitel in der musikalischen Karriere von Frank Zappa bildete die Zeit mit den *Mothers of Invention*. Ihre Musik war in den 60er Jahren, in der die Band vor allem Erfolg in der Undergroundszene hatte, etwas völlig Neues. Mit ihren Texten kritisierten sie die US-amerikanische Gesellschaft und Politik, was sich besonders auch in der Bühnenshow der *Mothers* widerspiegelte. Sie sind die Formation, mit der Zappa sein internationaler Durchbruch gelang

Mit den *Mothers*, wie die Band in kurzer Form auch genannt wird, konnte Zappa seine musikalischen Vorstellungen verwirklichen und bekam die Möglichkeit, die Musik spielen zu können, die ihm persönlich gefiel. Durch die aggressiv-provokativen Bühnenshows mit Zappa als Mittelpunkt der „Inszenierungen“ formierte er in dieser Zeit seinen (von ihm durchaus beabsichtigten) Ruf als „Bürgerschreck“ und (linker) Provokateur. Ein Zitat, das einem am 31. Januar 1996 im Kölner Stadtanzeiger veröffentlichten Bericht entnommen ist, zeigt, wie gut Zappa das gelungen war: „Mit Erschrecken vermerkte die bürgerliche Gesellschaft der USA und Europas in den vergangenen zwei Jahren das Anwachsen einer Bewegung, die ihre Dynamik durch Musik und Texte, durch Pop-, Polit-, Porno-, und Psychedelic-Shows der Schock-Bands erhält. Underground, Beatniks, Hippies, Yippies, Rocker, Säureköpfe, Provos, Gammler und Black Power geben der Bewegung Leben, Frank Zappa von den Mothers of Invention gab ihre Devise: Freak Out (Tob dich aus!)!“<sup>197</sup>

---

<sup>197</sup> Mueller-Delin, Rainer: *Frank Zappa: Ein Typ aus Utopia*. Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1985, S. 75.

Im Jahre 1964 gründete Zappa die Band *The Mothers*, die ihren Namen schließlich in *The Mothers of Invention* änderten.<sup>198</sup> Die Band schlug eine völlig neue und eher unbekanntere Musikrichtung ein und wurde daher vom Publikum zunächst mit Unverständnis aufgenommen. Im Jahre 1965 stiegen die *Mothers*, während sich in Los Angeles die Freak-Szene<sup>199</sup> entwickelte, zu einer gefeierten Band des Underground auf und zogen die Augen der Öffentlichkeit mit ihrer ungesitteten Musik und ihrer „wilden musikalischen Show“<sup>200</sup> auf sich. Im November desselben Jahres bekamen die *Mothers of Invention* schließlich einen Plattenvertrag bei *MGM*. Herb Cohen, der späterer ihr Manager wurde, hatte die Band auf einer Party spielen gehört und organisierte ihnen einen Auftritt in einer Bar mit dem Namen *Whiskey A Go-Go*, wo sie schließlich von Tom Wilson, einem Produzenten, gehört wurden, der ihnen zu dem Plattenvertrag verhalf.<sup>201</sup> Im Juni 1966 veröffentlichten sie endlich ihr erstes Album mit dem Namen *Freak Out*<sup>202</sup>, und von November 1966 bis zum Herbst 1967 bespielten die *Mothers of Invention* unter anderem das *Garrick Theater* in New York mit sehr großem Erfolg, worauf anschließend Tourneen durch Europa folgten. Die gemeinsame Zeit der *Mothers of Invention* dauerte aber nicht lange, da sich die Gruppe im Oktober 1969 auflöste.<sup>203</sup> 1970 kam es zu einer Neugründung der *Mothers* in neuer Besetzung durch Zappa, um die Musiker zu unterschiedlichen Bands für seine Plattenproduktionen und Tourneen formieren zu können.<sup>204</sup> Ab 1972 tourte Zappa erneut mit den *Mothers of Invention* durch die Welt. 1977 legten die Musikformationen um Frank

---

<sup>198</sup> Vgl. Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 22.

<sup>199</sup> Vgl. Ders. S. 50: Szene, in der sich Menschen bewegten, die eine Befreiung von gesellschaftlichen Zwängen anstrebten.

<sup>200</sup> Vgl. Ders. S. 47.

<sup>201</sup> Vgl. Rebell, Volker: *Frank Zappa - Freak-Genie mit Frack - Habitus*. Hamburg 1977, S. 238.

<sup>202</sup> Vgl. Hephaestus Books [Hg.]: *Frank Zappa Albums, Including: We're Only In It For The Money, Joe's Garage, The Grand Wazoo, Absolutely Free, Freak Out!, Uncle Meat, Civilization Phase III, Hot Rats, Them Or Us, Waka/Jawaka, Chunga's Revenge, Apostrophe ('), Over - Nite Sensation*. o.O. 2011, S. 23.

<sup>203</sup> Vgl. Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 71.

<sup>204</sup> Vgl. Schröder, Daniel: *Der Komponist Frank Zappa - Über die Aktualität der »Neuen Musik«*. Darmstadt 2012, S. 23.



Zappa schließlich den Namen *Mothers of Invention* ab und spielten fortan nur noch unter dem Namen *Zappa*.

Die ursprüngliche Besetzung der *Mothers of Invention* war für viele Kritiker wie Mitglieder der sogenannten gutbürgerlichen Gesellschaft (nicht nur in den USA) der Inbegriff des Bösen und Verderbten in den 1960er Jahre. „Das Bizarre, Skurrile, Hässliche und Ausgeflippte“ war laut Rebell das Markenzeichen dieser Band.<sup>205</sup> Die *Mothers* machten es sich zur Aufgabe, die Menschen in ihrer Umgebung zu schockieren und zu provozieren, um sie so zum Nachdenken und zu Kritik an der Gesellschaft anzuregen - was ihnen sichtlich mit ihren Schallplatten, aber auch ihren Bühnenshows gelang.

Die Musik der *Mothers of Invention* fand besonderen Anklang in der musikalischen Undergroundszene<sup>206</sup> und wurde zum „Inbegriff von Underground-Musik“<sup>207</sup>; sicherlich gehörten die *Mothers* zu den Musikern, die den meisten Profit aus dieser Szene zogen.<sup>208</sup> Der Underground stellte sich herausfordernd gegen das bürgerliche System und dessen Moral. Die Verachtung für diese Ordnung äußerte sich bei den *Mothers of Invention* vor allem in ihren Texten, in ihrer Gestaltung der Plattencovers und auch in der Art und Weise, wie sie ihre Konzerte gestalteten.<sup>209</sup>

Zappa war der Kopf der Band und stand immer im Mittelpunkt. Im Grunde bestanden die *Mothers of Invention* nicht aus gleichberechtigten Musikern, sondern Zappa inszenierte sich gekonnt im Vordergrund und der Rest der Musiker fungierte als begleitende Band.<sup>210</sup> Zappa war außerdem der Arbeitgeber der Gruppe und bezahlte sie. Den monatlichen Lohn bestritt er von dem Geld, das die *Mothers of Invention* mit ihren Konzerten und Plattenverkäufen verdienten. Als Geldgeber wie als Chef der Band diktierte

---

<sup>205</sup> Vgl. Rebell, Volker: *Frank Zappa - Freak-Genie mit Frack - Habitus*. Hamburg 1977, S. 238.

<sup>206</sup> Vgl. Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 23: Die Bezeichnung *Underground* beschreibt das kulturelle Milieu, „aus dem Protestaktionen linker Studentengruppen, der eher passive Protest der Hippies und die auf Schockwirkung bedachte anarchische Kunst hervorgingen.“

<sup>207</sup> Vgl. Ders. S. 23.

<sup>208</sup> Vgl. Ders. S. 15.

<sup>209</sup> Vgl. Ders. S. 15.

<sup>210</sup> Vgl. Rebell, Volker: *Frank Zappa - Freak-Genie mit Frack - Habitus*. Hamburg 1977, S. 234.

er, was und wie Musik gespielt werden sollte - die Musiker mussten spielen, was Zappa ihnen auflegte oder die Band verlassen. Auch in den Bühnenshows inszenierte sich Zappa als Mittelpunkt und übernahm die Rolle des Gitarristen bzw. Sängers/Sprechers. Dass er in Personalunion alle zentralen Agenden in sich vereinte (Autor der Texte, Dirigent, Arrangeur, Solist, Produzent) kam seinem Kontrollzwang und seinem Perfektionismus sehr entgegen.<sup>211</sup> Volker Rebell bringt es auf den Punkt: „er ließ [...] sich von niemanden reinreden.“<sup>212</sup> Die Anliegen seiner Musiker spielten für Zappa eine eher untergeordnete bzw. gar keine Rolle, mit allen Konsequenzen, wie Rebell treffend formuliert: „Zappas Führungsanspruch muss akzeptiert werden. Die Individualität und Persönlichkeit des einzelnen Musikers - selbst solistischer Expression - hat sich Zappas Konzept unterzuordnen.“<sup>213</sup> Möglicherweise lässt sich durch dieses Zitat auch erklären, warum die *Mothers of Invention* einen großen „Verschleiß“ an Musikern hatten.

Ab 1970, als Zappa die *Mothers of Invention* wiederbelebte, formierte er die unterschiedlichsten Besetzungen seiner Band ganz nach seinem Geschmack und holte sich dazu die besten Musiker, die fortan seine Musik spielen sollten. Walley schreibt dazu: „Frank now wanted to expand the sound of his group and branch out into more complex, electrified chamber music. He needed people who could read music, who had the right feel for his free-form-ideas, who could fit into his concept of the band ethic.“<sup>214</sup> Obwohl für viele Musiker die Zusammenarbeit mit Zappa das Sprungbrett für eine Musikkarriere war, wurde wegen seines diktatorischen Auftretens und seiner „künstlerischen Maßlosigkeit“ nicht selten Kritik innerhalb der Band laut. Ihm wurde oft „geistiger Diebstahl“<sup>215</sup> vorgeworfen und er wurde beschuldigt, die Ideen seiner Bandkollegen in seinen Kompositionen zu verwenden und als die seinen zu verkaufen. In gewisser Weise waren die

---

<sup>211</sup> Vgl. Zappa, Frank - Occhiogrosso, Peter: *Frank Zappa - I am the American Dream*. München 1991, S. 199: [...] Ganz gleich, wie viel wir geprobt haben, während der Show muss ich den Überblick haben. [...].“

<sup>212</sup> Rebell, Volker: *Frank Zappa - Freak-Genie mit Frack - Habitus*. Hamburg 1977, S. 234.

<sup>213</sup> Ders. S. 243.

<sup>214</sup> Walley, David: *No Commercial Potential - The Saga of Frank Zappa*. New York 1980, S. 97.

<sup>215</sup> Vgl. Rebell, Volker: *Frank Zappa - Freak-Genie mit Frack - Habitus*. Hamburg 1977, S. 253.

Vorwürfe nicht unbegründet, da Zappa unter anderem Materialien in seinen Alben verwendete, die bei Jamsessions mit seinen Musikern entstanden sind. Artie Tripp, ein ehemaliges Mitglied der *Mothers of Invention* gibt ein explizites Beispiel: „Ich sagte, hey, Frank, hör dir diese Sache (von mir) mal an, und er murmelte irgendwas wie ›ja, ja, ganz gut‹, aber er hat es eigentlich nie richtig akzeptiert. Aber später höre ich dann etwas von ihm und stelle fest, dass meine ganzen Ideen benutzt wurden.“<sup>216</sup> Da Zappa alles seinem Gesamtkunstwerkbegriff unter- und einordnete, sah er auch eher unbedeutende Aufnahmen<sup>217</sup>, wie die von Jamsessions mit seinen Musikern, als Eigentum an, das er berechtigt wiederverwerten konnte. Bezeichnet ist seine Aussage, konfrontiert mit den Vorwürfen seiner Bandmitglieder: „Good artists adapt, great artist steal.“<sup>218</sup> Zappa hatte die Musiker bezahlt, daher war - für ihn - alles, was seine Musiker an musikalischem Material herausbrachten oder zu seinem eigenen hinzusteuernten, sein Eigentum. Zudem könnten sie doch stolz sein, wenn er, der „geniale Künstler“, sich ihrer Ideen bediene und sie für würdig hielte – an selbstbewusstsein scheint es Zappa nicht gemangelt zu haben.

Da die *Mothers of Invention* Zappa fast sein ganzes musikalisches Leben über begleitet hatten, trugen die Musiker sicher einen großen Teil zu Frank Zappas musikalischer Entwicklung wie zu der Herausbildung des „Mythos Zappa“ bei.

### 2.2.2 Auf der Bühne

Der Erfolg von Frank Zappa als Bühnenmusiker (oder wohl besser als Performer) ist seit den 60er Jahren untrennbar mit den *Mothers of Invention* verbunden, mit denen Zappa seinen Höhepunkt an internationaler Aufmerksamkeit bei Kritikern sowie dem Publikum

---

<sup>216</sup> Rebell, Volker: *Frank Zappa - Freak-Genie mit Frack - Habitus*. Hamburg 1977, S. 253.

<sup>217</sup> Vgl. Meyer, Ingo: *Frank Zappa*. Stuttgart 2010, S. 13/15: „Alles auch musste zu Musik gemacht werden: von Aufnahmen spontaner Dialoge oder bloßer, gern skurriler Geräuscherzeuger über das Besingen leckerer Brötchen neben harten politischen Attacken auf Fernsehprediger und bornierte Konservative der republikanischen Partei bis zur Tonsetzung der Software-Parameter seines Synclavier [...]“

<sup>218</sup> Walley, David: *No Commercial Potential - The Saga of Frank Zappa*. New York 1980, S. 211.

erreichte. Markenzeichen waren dabei seine ausgefallenen Bühnenshows, die „den Charakter eines multimedialen Manifests“ besaßen.<sup>219</sup> Die Band verband Musik mit Tanz und wurde dabei von einer bemerkenswerten Lichtershow unterstützt. Die Musiker standen nicht nur auf der Bühne, um den Zuhörern ihre Musik bzw. Zappas Musik näher zu bringen, sondern wurden von Zappa auch zu schauspielerischen Höchstleistungen aufgefordert und verkörperten etliche Male wichtige Rollen, die Teil der Komposition waren.<sup>220</sup> Außerdem waren die Bühnenshows der *Mothers of Invention* gespickt mit Überraschungs- und Schockeffekten; Schock als Mittel der „Heilung der Gesellschaft“. Nicht selten wurde das Publikum auch in die Inszenierungen miteinbezogen. Ludwig betont in seiner Arbeit *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa* vor allem die musikalischen Aspekte, die die Konzerte zu einem besonderen Erlebnis machten: „Ihre Musik, eine Montage aus Rock ‘n’ Roll- und Pop- Parodien, Zitaten aus der klassischen Musik sowie Mixturen aus konkreten und elektronisch verfremdeten Klängen, hervorgebracht auf unterschiedlichen Instrumenten, vervollkommnete das Spektakel auf der Bühne zu einem unablässigen aufpeitschenden Happening.“<sup>221</sup>

Die Auftritte von Frank Zappa gemeinsam mit den *Mothers of Invention* in New York in der *Balloon Farm* und im *Garrick Theater* in den Jahren 1966/1967 galten als legendär und setzten Maßstäbe bzw. regten zur Nachahmung an.<sup>222</sup> Bei diesen Konzerten beteiligte sich unter anderem auch der Beleuchter der *Mothers of Invention* direkt an dem Geschehen auf der Bühne, indem er ein System aus Drahtseilen entworfen hatte, mithilfe derer er die Möglichkeit besaß, die unterschiedlichsten Utensilien, wie zum Beispiel eine aufgeschnittene Puppe oder eine Salami, auf die Bühne zu schicken, die die Musiker dann in ihre Show miteinbeziehen konnten. Die Hauptattraktion bei vielen der Konzerte war aber eine ausgestopfte Giraffe, die mit einem Schlauch, der das männliche Genital symbolisieren

---

<sup>219</sup> Vgl. Mueller-Delin, Rainer: *Frank Zappa: Ein Typ aus Utopia*. Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1985, S. 70.

<sup>220</sup> Vgl. Schröder, Daniel: *Der Komponist Frank Zappa - Über die Aktualität der »Neuen Musik«*. Darmstadt 2012, S. 29.

<sup>221</sup> Vgl. Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 53.

<sup>222</sup> Vgl. Ders. S. 53.

sollte, ausgestattet war, aus dem Schlagsahne auf das Publikum gespritzt wurde.<sup>223</sup> Diese Giraffe wurde zum Signet der damaligen *Mothers of Invention*, deren Anliegen es war, das Publikum mit ihrem Verhalten und ihren dafür gebrauchten Gegenständen auf der Bühne in Schock zu versetzen und ihnen durch das gezielte Brechen von Normen und Regeln deren Fragwürdigkeit vorzuführen.

Einmal geriet die Situation auf der Bühne aber völlig außer Kontrolle, als Zappa ein Konzert im *Garrick Theater* mit folgenden Worten, eröffnete: „Hey, Ladies and Gentlemen, die Marinesoldaten werden jetzt *'Everybody Must Get Stoned'* singen, und wir werden zusammen an einer Grundausbildung teilnehmen. Hier sehen sie ein niedliches Baby. Die Matrosen werden es jetzt vor Ihren verehrten Blicken verstümmeln.“<sup>224</sup> Zappa übergab daraufhin drei Marinesoldaten, die sich zuvor freiwillig gemeldet hatten, eine Plastikpuppe. Vor den Augen des Publikums wurde diese von den Marinesoldaten völlig zerstört und in zahlreiche Stücke zerrissen. Diese Szenen bestürzte das Publikum zutiefst, aber für Zappa war das ein Mittel, um seinen Unmut über die Zustände in Vietnam ausdrücken zu können, wo junge Männer von der Regierung dazu veranlasst wurden, Menschen (auch Frauen und Kinder) umzubringen.<sup>225</sup> Mit diesem gezielten Schock brachte Zappa den Krieg im fernen Vietnam in die Realität seines Publikums und konnte gleichzeitig Kritik an der US-amerikanischen Regierung und deren Kriegsmaschine ausüben, auch wenn nicht ein jeder im Publikum vielleicht soweit dachte wie Zappa.

Eine Rezension der Zeitung *New York Post* bringt weitere Details der Bühnenshows der *Mothers of Invention*: „Die Show enthält miniberockte Nummerngirls, psychedelische Lightshow, reichlich Fäkal-Späße und Brechmittel-Humor, Angriffe gegen den Präsidenten, Parodien der Supremes, oberflächliche Kenntnis von Strawinsky, Kauen von Zwiebeln, achtloses Wegwerfen von Zigarettenkippen und eine geschmacklose Romanze zwischen einer Plastikpuppe und einer hinlänglich bekannten Tropenfrucht. Dessen

---

<sup>223</sup> Vgl. Mueller-Delin, Rainer: *Frank Zappa: Ein Typ aus Utopia*. Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1985, S. 71.

<sup>224</sup> Ders., S. 71.

<sup>225</sup> Vgl. Ders. S. 71.

ungeachtet sind die Musik und das Können der Musiker brillant bis phantastisch.<sup>226</sup> Die *New York Post* ist sich einig, dass Show wie Können der Musiker hervorragend waren, versuchte aber deren plakativ-provokante Kritik in das Reich der Absonderlichkeiten abzuschieben, um sich nicht auf das gefährliche Terrain der Regierungs- und Gesellschaftskritik begeben zu müssen.

Zappa selbst nahm auf der Bühne die Rolle des Conférencier ein, der durch die Show führte. Er entschied, was auf der Bühne passierte, auch wenn er es (zu seinem Leidwesen) nicht immer kontrollieren konnte. Wie erwähnt, spielte auch das Publikum eine wichtige Rolle und wurde von Zappa (wie im oben genannten Beispiel mit den Matrosen) in das Geschehen miteingebunden. Zappa beschreibt diese Interaktion wie folgend: „They are part of the act. They’re the reason why we’re there. You see my function on the stage is that of middle man between audience and the musicians. [...] I act as a referee during that show. We have many thousands of kids in that hall who are waiting to be entertained. They want to get their rocks off. I’m the ring-master to help them get their rocks off at this little festival [...].“<sup>227</sup>

Die Bühnenshow veränderte sich mit den Jahren: mit dem Ende der *Mothers of Invention* trat auch ein Ende der spektakulären Bühnenshows ein. Zwar beinhalteten diese in den nachfolgenden Jahren immer noch Zappas Witz und seine Gesellschaftskritik, doch waren sie nicht mehr ganz so ausgefallen und provokant wie in den Sechziger Jahren.<sup>228</sup>

### 2.2.3 Die Gitarre

Frank Zappa erlangte einen gewissen Ruhm nicht nur durch seine Kompositionen, sondern auch durch sein herausragendes Spiel auf der Gitarre, für das er von der Hörschaft

---

<sup>226</sup> Ders. S. 71.

<sup>227</sup> Miles, Barry [Hg.]: *Frank Zappa - in his own words*. London, New York, Rosebery 1993, S. 50.

<sup>228</sup> Vgl. Mueller-Delin, Rainer: *Frank Zappa: Ein Typ aus Utopia*. Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1985, S. 71: „Zappas totales Musiktheater auf der Bühne war in der Tat ein Spektakel voll guter Laune, visuellem und musikalischem Humor, großer Spontanität, Unsinn und Zaubertricks-aber leider früher mehr als heute.“

seiner Musik gefeiert wurde. Miles bezeichnet ihn sogar als „echten Gitarrenheld der Sixties“, der es mit Hendrix, Beck und Clapton aufnehmen konnte.<sup>229</sup>

Zappa erlernte in seinen Jugendjahren zuerst das Spielen auf dem Schlagzeug und, obwohl Zappas Vater selbst Gitarrist war und somit ein Instrument im Haus zur Verfügung stand, zeigte sein Sohn Frank zunächst keine großen Ambitionen für dieses Instrument.<sup>230</sup> Durch die Musik der Blues-Gitarristen wie *Johnny „Guitar“ Watson* und *Clarence „Gatemouth“ Brown*, die Zappa besonderes faszinierten, begann er schließlich auch ein Interesse für die Gitarre zu entwickeln.<sup>231</sup>

Da Zappa seinen Vorbildern nacheifern wollte, erstand er mit ungefähr achtzehn Jahren seine erste akustische Gitarre auf einer Auktion.<sup>232</sup> Als er dann mit dem Gitarrespielen begann, begnügte er sich zunächst damit, die Melodiestimme zu spielen, während sein Bruder Bobby ihn mit Akkorden begleitete. Zappa äußerte sich über seine Fortschritte: „Als ich erst einmal herausgefunden hatte, dass sich die Tonhöhe änderte, wenn man den Finger auf den Bund drückte, war ich nicht mehr zu halten.“<sup>233</sup> Nun war es um Zappa geschehen. Er gab das Schlagzeugspielen auf und widmete sich fortan dem Saiteninstrument.

Die Gitarre war auch das Medium, mit Hilfe dessen Zappa seine Kompositionen schrieb. Er selbst hob sein Können auf der Gitarre niemals hervor, sondern sagte lediglich - wohl bewusst sein Können herunterspielend - zu diesem Thema: „I’m a composer who plays guitar.“<sup>234</sup> Diese Kompositionsweise brachte jedoch, wie bereits beschreiben,

---

<sup>229</sup> Vgl. Miles, Barry: *Zappa*. Berlin 2005, S. 436.

<sup>230</sup> Vgl. BBC-TV-Interview von Nigel Leigh in: Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin 2006, S. 38/39: „Mein Vater hatte immer eine Gitarre im Haus, die aber im Schrank blieb. Seit ich ein kleines Kind war, bin ich immer dort hingegangen und habe auf diesem Ding herumgeklimpert. Aber ich konnte mir nicht vorstellen, dass etwas anderes als der Ton, den man beim Zupfen der Saiten hört, dabei herauskommen könnte. Ich kam einfach nicht darauf, wozu der Bund da war[...].“

<sup>231</sup> Vgl. Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin 2006, S. 38.

<sup>232</sup> Vgl. Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 43.

<sup>233</sup> BBC-TV-Interview von Nigel Leigh zitiert in: Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin 2006, S. 39.

<sup>234</sup> Walley, David: *No Commercial Potential - The Saga of Frank Zappa*. New York 1980, S. 8.

Probleme mit sich, da der von Zappa imaginierte Klang nie mit dem realen Klang des ausinstrumentierten Stückes übereinstimmen konnte. Problematisch war auch, dass die Kompositionen auf der Gitarrentechnik beruhten, und die spieltechnischen Anforderungen und Gegebenheiten der anderen Instrumente von Zappa wenig Berücksichtigung wurden. Auch jedes Gitarrensolo, das Zappa auf seinen Konzerten (teilweise improvisierend) spielte, stellte für Zappa eine eigene Komposition dar, und Zappa ließ seine Zuhörerschaft an dem kompositorischen Prozess teilhaben.<sup>235</sup>

So ist es nicht verwunderlich, dass Zappa nicht für seine besonderen Fähigkeiten im Komponieren mit der Gitarre gelobt wurde, sondern v.a. für die Art und Weise, mit der er seine Gitarrensoli zum Besten gab. Miles hebt in seiner Biographie über Zappa einige seiner Gitarrensoli hervor (z.B. *Watermelon in Easter Hay*), deren Interpretation so hervorragend war, dass manche Zuhörer bei Zappas Konzerten in Tränen ausbrachen.<sup>236</sup> Wie Zappa dieses perfekte Gitarrespiel erlernt hat, bleibt rätselhaft; er gibt zwar an, Autodidakt zu sein, doch scheint er in seinem Bruder, in Bandmitgliedern, durch Beobachtung anderer Gitarristen doch verschiedene „Lehrmeister“ gehabt zu haben.

Außergewöhnlich war auch die Dauer von Zappas Gitarrensoli. Während Gitarrensoli in der Rockmusikszene eher kurz gehalten wurden, dauerten sie bei Zappa ziemlich lang und werden bis hin zu großen Solostücken gedehnt. Die Alben *Shut up 'N' Play Yer Guitar* von 1981 und *Guitar* aus dem Jahr 1987 bestehen z.B. ausschließlich aus exzerpierten Gitarrensoli von Liveauftritten.<sup>237</sup>, wobei das kürzeste - *Beat It With Your Feast* - knapp zwei Minuten dauert, das längste - *Canard Du Your* - fast zehn Minuten;<sup>238</sup> diese Alben dokumentieren die ungewöhnliche Länge von Zappas Gitarrensolis und sind, laut Miles, auch Zeugnisse für Zappas perfektem Spiel auf der Gitarre.<sup>239</sup>

Im Jahre 1988 gab Zappa das Gitarrespiel auf, da er begann mit dem Synclavier zu

---

<sup>235</sup> Vgl. Miles, Barry: *Zappa*. Berlin 2005, S. 335.

<sup>236</sup> Vgl. Ders. S. 436.

<sup>237</sup> Vgl. Fisher Lowe, Kelly: *The Words and Music of Frank Zappa*. Nebraska 2007. S. 4.

<sup>238</sup> Vgl. Wonneberg, Frank: *Grand Zappa - Internationale Frank Zappa Discology*. Berlin 2010, S. 120.

<sup>239</sup> Vgl. Miles, Barry: *Zappa*. Berlin 2005, S. 335.



komponieren, das ihm viel mehr Möglichkeiten bot als das Komponieren mit der Gitarre.<sup>240</sup>

## 2.3 Zappa, der Dirigent

Frank Zappa fungierte während seiner musikalischen Laufbahn nicht nur als Komponist bzw. als ausführender Musiker, sondern übernahm auch die Funktion eines Dirigenten.

Zappas Art des Dirigats zeichnete sich durch ein spezielles, „zappa-typisches“ Vorgehen aus, das mit der „klassischen“ Dirigierkunst wenig gemeinsam hatte. Bei der gemeinsamen Arbeit mit dem Ensemble Modern verwendete Zappa unter anderem die Methode der „dirigierten Improvisation“.<sup>241</sup> Dabei bediente er sich unterschiedlicher Handzeichen, die er einzelnen Musikern oder einer bestimmten Gruppe zuwies. Jedes Handzeichen beschrieb unterschiedliche, musikalische Aspekte, wie zum Beispiel gewisse Motive, Harmoniestrukturen oder auch Akkordfolgen, die in der Probenphase mit den Musikern vor einer Aufführung einstudiert wurden. Wolfgang Stryi, ein Mitglied des Ensemble Modern, mit dem Zappa mehrere Konzerte vor seinem Tode aufführte, beschrieb das Erlernen „von Zappas musikalischer Sprache und deren Vermittlung durch Handzeichen“ als sehr zeitintensiv.<sup>242</sup> Durch das Zuwerfen von Handzeichen an die Musiker hatte Zappa die Möglichkeit, seine Komposition spontan zu verändern und Neues entstehen zu lassen. Somit gleicht keine Aufführung eines Werkes der anderen. Diese Vorgehensweise erinnert an improvisatorische Konzepte der Avantgarde und kann als weiterer Beleg für Zappas Annäherung an diese Richtung verstanden werden. Auch der berühmte Komponist und Dirigent *Leonard Bernstein* verwendete in seinem Stück *Four Improvisations for Orchestra* das Prinzip der *dirigierten Improvisation*.<sup>243</sup>

---

<sup>240</sup> Vgl. Ders. S. 437.

<sup>241</sup> Vgl. Schröder, Daniel: *Der Komponist Frank Zappa - Über die Aktualität der »Neuen Musik«*. Darmstadt 2012, S. 95.

<sup>242</sup> Vgl. Ders. S. 95.

<sup>243</sup> Vgl. Ders. S. 96.

Eine Anwendung von Handzeichen kommt bei Zappa nicht nur bei der Arbeit mit Orchestern zum Einsatz, sondern fand schon in der Zeit der *Mothers of Invention* statt. Auf der Bühne bestimmte Zappa den Verlauf des Programmes und leitete seine Musiker nicht nur durch das Konzert, sondern führte sie mithilfe von Handzeichen durch die Musik, da die komplexe Struktur seiner Arrangements nach einem Koordinator verlangten, der „den musikalischen Ablauf, Breaks, Übergänge, Takt- und Tempiwechsel, etc“ regelte.<sup>244</sup> Folgendes Zitat soll die Vorgehensweise Zappas verdeutlichen: „Während jedem Song, ganz gleich, in welchem Stil er einstudiert wurde, kann ich mich aus einer Laune heraus umdrehen und der Band ein Zeichen geben, und sie wird den Stil entsprechend ändern [...] Jeder in der Band weiß, welche Normen und ›notwendigen Manierismen‹ für den jeweiligen Musikstil gültig sind, und wird sofort einen Song in diesen ›musikalischen Dialekt‹ übersetzen.“<sup>245</sup> Beispielsweise war das Vorgeben vom „Rastalocken um den Fingerwickeln“ auf der rechten Seite seines Kopfes ein Zeichen für die Band, das Stück in einem Reggae-Stil weiterzuspielen.<sup>246</sup>

Wie die Handzeichen, Gesten und Signale, die Zappa seinen Musikern gab, entstanden, schildert Zappa so: „Die Signale resultierten zum einen aus einer Laune, die ich gerade damals hatte, zum anderen aus dem Wunsch, musikalische Kompositionen unmittelbar auf der Bühne schaffen zu können.“<sup>247</sup>

Die Handzeichen und der Wunsch Zappas, den Verlauf der Musik im wahrsten Sinn des Wortes in der Hand haben zu wollen, zeigt Zappas Hang zum Perfektionismus und seine Angst vor Kontrollverlust auf: „Es gibt notierte Teile, und andere Teile sind vorher genau festgelegt. Einige der Sachen, die sehr spontan aussehen, zum Beispiel die koordinierten Geräusche, sind abgesprochen, und zwar durch Fingersignale. Die Band ist darauf trainiert, dass sie diese Geräusche, die schon vorher geprobt wurden, spielen und in jeder gewünschten Reihenfolge zusammenbringen kann.“<sup>248</sup> Nur so konnte Zappa bei

---

<sup>244</sup> Vgl. Rebell, Volker: *Frank Zappa - Freak-Genie mit Frack - Habitus*. Hamburg 1977, S. 242.

<sup>245</sup> Zappa, Frank - Occhiogrosso, Peter: *Frank Zappa - I am the American Dream*. München 1991, S. 189.

<sup>246</sup> Vgl. Dies. S. 189.

<sup>247</sup> Mueller-Delin, Rainer: *Frank Zappa: Ein Typ aus Utopia*. Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1985, S. 61.

<sup>248</sup> Ders. S. 62.

seinen Musikern weiterhin alle Fäden in der Hand halten und den Verlauf seiner Musik selbst bestimmen.

Da Zappa aber nicht nur ein Musiker der *Mothers of Invention* war, sondern auch das Oberhaupt der Band und die Funktion des musikalischen Leiters übernahm, bekam er den Beinamen *Karajan der Popmusik*.<sup>249</sup> Passend beschreibt Rebell Zappa als Menschen mit einem „fracklosen Dirigentenhabitus und imposanten Maestro-Posen“<sup>250</sup>.

## 2.4 Zappas Auflehnung gegen das Establishment

Durch Frank Zappas gesamtes Schaffen zieht sich als roter Faden seine permanente Kritik am Establishment, v.a. an den Idealen des „American way of life“ und der katholischen Kirche mit ihrem Universalitätsanspruch und ihrer Doppelmoral. Entsprechende Äusserungen sind vor allem in Zappas Texten, aber auch in Interviews, seinen Bühnenshows und auch in seinen Kommentaren zu den unterschiedlichen Alben, die in die beigefügten Booklets eingeflossen sind, belegt.<sup>251</sup> In der zahlreichen Literatur über Zappa findet man daher Betitelungen für den Musiker, die Mueller-Delin zusammenfasst mit: „ein Revolutionär, Bürgerschreck, Rebell, Bilderstürmer, der mit Noten und Worten zum Bombardement gegen die Mauern des Establishments antritt und diese zum Einstürzen bringen will [...]. Frank Zappa der „Wertezertrümmerer“ vom Dienst.“<sup>252</sup>

Schon in seinen Teenagerjahren gibt es Zeugnisse für Zappas Ablehnung gegenüber der geltenden Ordnung. Ernie Tossi, der damalige Vizepräsident von Zappas High School erinnerte sich an Zappas rebellische Haltung: „Frank war ein Vorläufer der militanten Studenten und ein Vorläufer der Beatniks. Er trug Koteletten und einen Schnurrbart und

---

<sup>249</sup> Vgl. Ders. S. 80.

<sup>250</sup> Vgl. Rebell, Volker: *Frank Zappa - Freak-Genie mit Frack - Habitus*. Hamburg 1977, S. 242.

<sup>251</sup> Vgl. Schröder, Daniel: *Der Komponist Frank Zappa - Über die Aktualität der »Neuen Musik«*. Darmstadt 2012, S. 33.

<sup>252</sup> Mueller-Delin, Rainer: *Frank Zappa: Ein Typ aus Utopia*. Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1985, S. 52.

gab sich als ungebärdiger Denker, der die festgefahrenen Regeln des Establishments nicht akzeptieren wollte. Wenn Frank mit irgendetwas nicht einverstanden war, stand er auf, um sich zu widersetzen. Manchmal gebrauchte er unanständige Wörter [...].<sup>253</sup> Das von Ernie Tossi im Zitat beschriebene Verhaltensmuster findet sich in gewisser Weise in zahlreichen Beispielen auch in Zappas Schaffen wieder. Wenn er seinen Unmut artikulieren wollte, dann tat er dies meist in seiner Musik und seinen Songtexten und scheute sich nicht davor, auch Wörter zu benutzen, die in der sogenannten gutbürgerlichen Gesellschaft als Tabu galten und den Anstand verletzen.

Auch Zappas Vater erkannte die Protesthaltung seines Sohnes und bestärkt Tossis Aussage: „I was very much aware of what his activities were in school and Frank didn't like the damn situation at all. As you know, the Establishment is the Establishment. They do not like anybody to make waves because in making waves it means that these people have to think and try to ameliorate the situation [...] so Frank gave them hell from one end to the other [...] he just revolted against the Establishment.“<sup>254</sup>

Ebenfalls bereits in seiner Jugendzeit zeigte sich, dass Zappa sich nichts aus für ihn sinnlosen Normen machte, in dem er sich zusammen mit anderen Teenagern unterschiedlicher, ethnischer Herkunft noch in der Zeit der Rassentrennung in den USA zu einer Band mit dem Namen *Blackouts* (siehe auch Kapitel 1.3.1 *Rhythm & Blues*) zusammenschloss. In den biedereren 50er Jahren war diese Art Revolution eher unüblich.<sup>255</sup> Zappa, der sich mit seiner Rolle als Außenseiter abgefunden hatte und diese zu stilisieren begann, waren die Meinungen der anderen egal: er wollte Rythm & Blues spielen und fand in den Musikern der *Blackouts* geeignete Mitspieler.

Ein Ereignis, das mit den *Blackouts* zusammenhängt, ist sicher auch ein Grund, warum Zappas Gesellschaftskritik schließlich so dominant in seinem Schaffen wurde. Die *Blackouts* organisierten einen Tanz in einem Frauenverein, doch am Tag vor dem Auftritt der Band, nachdem alles bereits organisiert war, wurde Zappa wegen Landstreicherei über

---

<sup>253</sup> Ders S. 55.

<sup>254</sup> Walley, David: *No Commercial Potential - The Saga of Frank Zappa*. New York 1980. S. 20/21.

<sup>255</sup> Vgl. Zappa, Frank - Occhiogrosso, Peter: *The Real Frank Zappa Book*. New York 1999, S. 46: „[...] The fact that this was an ‚integrated‘ band disturbed a lot of people.“

Nacht ins Gefängnis gebracht.<sup>256</sup> Damit wurde ein Versuch unternommen, ein Konzert zu verhindern, auf dem von Teenagern unterschiedlicher ethnischer Herkunft Rhythm & Blues, der zu dieser Zeit als verpönt galt (also ein doppelter Tabu-Bruch), gespielt werden sollte. Das Konzert konnte jedoch trotzdem stattfinden.

Über das amerikanische Schulsystem, das eine der Ursachen und Ausgangspunkte für Zappas Gesellschaftskritik darstellt, äußerte er sich später: „Meiner Meinung nach wissen viele Leute nicht, was Highschool bedeutet- diejenigen eingeschlossen, die dort sind. Meine Musik soll da etwas Klarheit schaffen. Die Leute haben doch keine Ahnung. Die stellen niemals etwas in Frage. Nehmen alles so hin. Wo gibt's das schon – ein ganzes Land, in dem kein Mensch Cheerleader und Federbüsche in Frage stellt? In Lancaster hatten die Cheerleader eine enorme Bedeutung, ihr Getanze und Gehüpfe war ihnen nicht genug, sie hatten auch die Schülerverwaltung völlig in der Hand. Die waren wirklich saudumm. Das Ganze war zu amerikanisch für mich.“<sup>257</sup> Die Jugendjahre in amerikanischen Kleinstädten können als Prägephase für Zappa - nicht nur musikalisch, sondern auch sozial und politisch gesehen werden; die Erlebnisse aus dieser Zeit sind der Fundus, aus dem Zappa viele seiner Ideen schöpfte.

Zappas Auflehnung gegen das Establishment prägte auch die Arbeit mit den *Mothers of Invention*. Das erste veröffentlichte Album der Band, das den Titel *Freak Out!* trägt und 1966 erschien, handelt unter anderem von den „Plastic People“, die alles im Leben zu ernst nehmen; zusätzlich warnt Zappa vor der Kontrollfunktion der „Brainpolice“, und Schüler werden von Zappa dazu aufgefordert die Schule abzubrechen. Vor allem aber werden in den Liedern der *Mothers* Inhalte des alltäglichen Lebens dargestellt und kritisch seziert. Diese Themen werden von Zappa mit Witz, Spott, Sarkasmus und Ironie in parodistischer Art und Weise in die Musik eingebaut. Es verstand sich von selbst, dass daher zahlreiche Schallplatten der *Mothers of Invention* nicht in den Radiostationen gespielt oder von der Plattenfirma der Band zensuriert wurden. Auf dem Cover des Albums *Freak Out!* findet sich eine Erklärung Zappas, was die Band bzw. Zappa mit *Freak Out!* meinen:

---

<sup>256</sup> Vgl. Zappa, Frank - Occhiogrosso, Peter: *The Real Frank Zappa Book*. New York 1999, S. 46.

<sup>257</sup> Miles, Barry [Hg.]: *Frank Zappa - in eigenen Worten*. Heidelberg 2004, S. 25.

„Was bedeutet Freaking Out? Im persönlichen Bereich ist Freaking Out ein Prozess, in dessen Verlauf eine Person überlebte und hemmende Traditionen des Denkens, der Kleidung und sozialer Etikettierung ablegt, um in kreativer Weise die Beziehungen zu seiner nächsten Umgebung und der gesamten sozialen Struktur neu zu gestalten. Wir würden gerne jeden, der diese Musik hört, dazu ermutigen, Mitglied der United Mutations zu werden-Freak out.“<sup>258</sup> Zappa fordert die Hörer seiner Musik unverblümt auf, sich frei von üblichen Konventionen zu machen und die Welt neu zu gestalten und einfach das zu tun, was man selber möchte. Zappa lebte nach dieser Devise und stilisierte sich zum Vorbild seiner Fans. Ein wichtiger Part in dieser Vermittlungsarbeit kam dabei den Bühnenshows der *Mothers of Invention* zu (man erinnere sich an das Beispiel mit den Matrosen, die auf Zappas „Befehl“ hin eine Puppe zerstörten). Für Zappa waren die zum Teil verstörenden Bühnenshows aber harmlos zu dem, was im Namen der US-Regierung verübt wurde: „Music is always a commentary on society, and certainly the atrocities on stage are quite mild compared to those conducted in our behalf by our government.“<sup>259</sup>

---

<sup>258</sup> Mueller-Delin, Rainer: *Frank Zappa: Ein Typ aus Utopia*. Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1985, S. 75/76.

<sup>259</sup> Walley, David: *No Commercial Potential - The Saga of Frank Zappa*. New York 1980. S. 84.

## 3. Joe's Garage als Beispiel für Frank Zappas musikalisches Schaffen

### 3.1 Allgemeines zum Stück

Die Rock-Oper *Joe's Garage* entstand in den Monaten März bis Juni 1979 im Studio von *Village Recorders*, Studio B, und *Ken-Dun*, Studio D, in Los Angeles<sup>260</sup> - dies war das letzte Album Zappas, das in einem kommerziellen Studio entstand, bevor Zappa sich von der Platten-Industrie löste und sich sein eigenes Heimstudio, die *Utility Muffin Research Kitchen*, bauen ließ. Ursprünglich war geplant, das Titelstück, *Joe's Garage*, und nur ein weiteres Stück, *Catholic Girls*, aufzunehmen.<sup>261</sup> Es entstanden aber bei den Aufnahmen noch weitere Stücke, die Zappa ebenfalls verwerten wollte, sodass er innerhalb eines einzigen Wochenendes dazu eine Geschichte, um einen Zusammenhang zwischen den Songs herzustellen, die auf die CD kommen sollten, erfand. Betont flapsig schilderte er den Schaffensprozess: „Eigentlich war es nur ein Haufen Songs. Aber als Ganzes betrachtet ergab sich doch ein gewisser Zusammenhang. Also ging ich eines Nachts, mitten in einer Aufnahme, nach Hause, schrieb die Geschichte auf und machte eine Oper daraus. Es ist vielleicht die erste Oper, bei der man mitwippen kann und immer mal wieder einen guten Witz hört.“<sup>262</sup> Zur Geschichte von *Joe's Garage* wurde Zappa von der Iranischen Revolution inspiriert<sup>263</sup>. Iranische Mullahs<sup>264</sup> übernahmen im Jahre 1979 die Macht über das Land und verboten Musik vollkommen. Um die Geschichte von *Joe's Garage*

---

<sup>260</sup> Vgl. Hephaestus Books [Hg.]: *Frank Zappa Albums, Including: We're Only In It For The Money, Joe's Garage, The Grand Wazoo, Absolutely Free, Freak Out!, Uncle Meat, Civilization Phase III, Hot Rats, Them Or Us, Waka/Jawaka, Chunga's Revenge, Apostrophe ('), Over - Nite Sensation*. o.O. 2011, S. 8.

<sup>261</sup> Vgl. Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin, S.301.

<sup>262</sup> Miles, Barry: *Zappa*. Berlin 2005, S. 322.; interessant ist, dass Zappa den Terminus "Oper" für diese Produktion wählte, zählt die Oper doch zu den unangefochtenenen Gattungen der sogenannten E-Musik.

<sup>263</sup> Vgl. Meyer, Ingo: *Frank Zappa*. Stuttgart 2010, S. 67.

<sup>264</sup> Mullah = islamischer Lehrer, Prediger, Geistlicher

schreiben zu können, ersetzte Zappa sein mangelndes Wissen über totalitäre Staatsformen, durch seine Phantasie und seine Erfahrungen aus Science Fiction Filmen und reicherte sie mit einer Vielzahl an Obszönitäten an.<sup>265</sup>

Es entstand eine fiktive Geschichte, die in den Vereinigten Staaten spielt und von dem Gitarristen Joe handelt<sup>266</sup>, der in einer Gesellschaft lebt, in der Musik zunächst zwar toleriert ist<sup>267</sup>, aber gegen Ende der Geschichte vollkommen verboten wird, da sie „als Wurzel ökonomischen und finanziellen Übels“<sup>268</sup> angesehen wird. Joe wird von einer Art Roboter, der die Bevölkerung überwacht, mit dem Namen *The Central Scrutinizer* kontrolliert, der von der Regierung dazu befähigt ist, Gesetze, die zu einem Verbot von Musik führen, durchzusetzen.

Das Werk ist in drei Akte gegliedert (hier wird bewusst ein Terminus der Oper verwendet); zunächst wurde als Single-Album *Joe's Garage Act I* am 3. September 1979 veröffentlicht, und am 19. November 1979 folgte schließlich ein Doppelalbum *Joe's Garage Act II & III* mit den beiden letzten Teilen der Rock-Oper.<sup>269</sup> Eine Veröffentlichung als Dreifachalbum wäre schlicht und einfach für die Käuferschicht dieser Schallplatten zu teuer gewesen.<sup>270</sup>

Die meistens Songs sind in den Solopassagen ganzheitlich durch *Xenochronie* gekennzeichnet, ausgenommen (siehe Kapitel 2.1.4.1 *Xenochronie*) das Solo in *Watermelon In Easter Hay*. Zum Entstehungsprozess äußerte sich Zappa folgendermaßen: „Neunzig Prozent der Gitarrensoli auf *Joe's Garage* stammen von Live-Aufnahmen, mit denen Studiotracks unterlegt wurden. Im Studio nannte man das ‚Ampex Guitar‘<sup>271</sup> - ich

---

<sup>265</sup> Vgl. Meyer, Ingo: *Frank Zappa*. Stuttgart 2010, S. 67.

<sup>266</sup> Vgl. Miles, Barry: *Zappa*. Berlin 2005, S. 322.

<sup>267</sup> Vgl. Ders. Miles, S. 322.

<sup>268</sup> Vgl. Krihl, Antonia: „*Joe's Garage*“: *Das beste Album Frank Zappas? Eine Untersuchung zu Inhalt, Aussage, verwendeten Motiven und Hintergründen der „Rock-Oper“*. Studienarbeit. München 2011, S. 7.

<sup>269</sup> Vgl. Hephaestus Books [Hg.]: *Frank Zappa Albums, Including: We're Only In It For The Money, Joe's Garage, The Grand Wazoo, Absolutely Free, Freak Out!, Uncle Meat, Civilization Phase III, Hot Rats, Them Or Us, Waka/Jawaka, Chunga's Revenge, Apostrophe ('), Over - Nite Sensation*. o.O. 2011, S. 8.

<sup>270</sup> Vgl. Miles, Barry: *Zappa*. Berlin 2005, S. 322.

<sup>271</sup> Vgl. Ders. S. 325: „Mit Ampex ist hier der Hersteller von Tonbandgeräten gemeint.“



hatte alle Gitarrensoli der 79er Tour, die ich gut fand, auf ½-Inch-Band, bei denen habe ich geschaut, in welcher Tonart ein Solo gespielt worden ist, und dann mal versuchsweise ablaufen lassen und das Ganze auf einen Multitrack aufgespielt. [...]. Wir mussten die Tonhöhe zurechtruckeln, damit es auch die richtige Tonart wird.“<sup>272</sup>

Dass die Handlung keineswegs rein fiktiv ist, sondern hohe autobiographische Momente beinhaltet (wie auch die unvermeidliche Gesellschaftskritik und Provokation) erklärt Zappa selbst: „JOE`S GARAGE is a stupid story about how the government is going to try to do away with music (a primr cause of unwanted behaviour). It`s sort of like a really cheap high school play [...] the way it might have been 20 years ago, with all the sets made out of cardboard boxes and poster paint. It`s also like those lectures that local narks used to give (where they show you a display of all the different ways you can get wastet, with the pills leading to the weed leading to the needle,etc., etc.). If the plot of the story seems just a little bit preposterous, and if the idea of The Central Scrutinizer makes you giggle, just be glad you don`t live in one of the cheerful little countries where, at this very moment, music is either severely restricted [...] or, as it is in Iran, totally illegal.“<sup>273</sup>

Das Album *Joe`s Garage* zählt neben *Overnite Sensation*, *Apostrophe* und *Sheik Yerbouti* zu den bestverkauften Alben von Frank Zappa während der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts und läutete eine neue Ära im Musikschaffen Zappas ein, in der er verstärkt mit typischen Elementen und Klischees des Rock, arbeitete.<sup>274</sup> Dieses Album wurde so erfolgreich, dass es sogar in Norwegen Platz 1 der Albumcharts im Jahre 1979 erreichte.<sup>275</sup>

---

<sup>272</sup> Ders. S. 325.

<sup>273</sup> Zappa, Frank: *Joe`s Garage Act I, II & III*. Booklet zur CD RCD 10530/31, Rykodisc, New York, London 1979/1987, S. 5.

<sup>274</sup> Vgl. Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 78.

<sup>275</sup> Vgl. Schröder, Daniel: *Der Komponist Frank Zappa - Über die Aktualität der »Neuen Musik«*. Darmstadt 2012, S. 22.

## 3.2 Inhalt des Stücks und dessen Interpretation

### 3.2.1 Inhalt von Joe's Garage

In *Joe's Garage* wird das Leben des Gitarristen Joe erzählt. Er lebt in einer Gesellschaft, in der Musik als äußerst gefährlich angesehen wird. Der Zensor, Central Scrutinizer, versucht mit aller Macht neue Gesetze durchzubringen, um die Musik verbieten zu können. Gleichzeitig fungiert er als Erzähler von Joes Leben, das als schlechtes Beispiel gelten soll.

Die Geschichte spielt in einer amerikanischen Kleinstadt namens Canoga Park und beginnt mit Joe und seiner Band, die in Joes Garage proben. Mrs. Borg, eine Nachbarin, die sich von dem Lärm gestört fühlt, ruft die Polizei. Wenig später wird die Probe von einem SWAT Team, einer Spezialeinheit der Polizei, beendet, und die Musiker bekommen eine Anzeige wegen Ruhestörung. Dieses Ereignis ist der erste Kontakt Joes mit dem Gesetz. Ein Berater der Regierung rät Joe, sich mehr an der Kirche zu orientieren und an anderen sozialen Aktivitäten teilzuhaben.

Nachdem sich Joe's Band aufgelöst hat, verbringt er, genauso wie seine Freundin Mary, sehr viel Zeit in der Kirche bei Pater Riley. Dieser nötigt Mary, aber auch andere junge Mitglieder seiner Gemeinde, immer wieder zu sexuellen Handlungen. Joe und Mary treffen einander dort regelmäßig. Doch eines Tages, bei einem Treffen des Geselligkeitsvereins, wartet Joe vergebens auf Mary. Um auf ein Rockkonzert der Band Toad-O's gehen zu können und einen Backstage Pass zu bekommen, bietet sie Larry, einem früheren Mitglied aus Joes Band, der nun als Roadie arbeitet, sexuelle Gefälligkeiten an. Mary verlässt die Stadt und damit Joe, um mit der Band im Tour-Bus als Groupie durch Amerika fahren zu können.

Mary, die wochenlang mit den Musikern gereist ist und ihnen ihren Körper angeboten hat, wird, da die Männer ihrer überdrüssig werden, in Miami aus dem Bus geworfen. Mangels Geldes, aber und aufgrund des Wunsches, wieder nach Hause fahren zu können, versucht sie, bei einem Wet T-Shirt Contest in der Bar *The Brasserie* die Siegerprämie von fünfzig Dollar zu gewinnen. Der Contest wird von Pater Riley moderiert, der die Kirche verlassen hat, nach Miami gezogen ist und sich nun Buddy Jones nennt.

Mary erkennt ihn nicht, aber gewinnt den Contest. Buddy Jones, der sich von Mary immer noch anziehen fühlt und die Absicht hat, Mary abermals zu verführen, wird durch Warren, ebenfalls ein früheres Mitglied von Joes Band, der jetzt in Miami Gitarre spielt, von seinem Vorhaben abgebracht. Warren, der Mary erkennt, erkundigt sich bei ihr über das Leben auf Tour. Daraufhin sendet er Joe einen Brief und erzählt ihm darin von Marys Leben der letzten Wochen. Mary, um schlechte Erfahrungen und 50 Dollar reicher, kehrt schließlich nach Hause zurück.

Joe, enttäuscht von Mary, lässt sich von einem Mädchen, das in einem Tacco-Stand namens Jack-In-The-Box arbeitet, verführen. Dabei steckt er sich mit einer Krankheit mit unaussprechlichem Namen (oder einem, den man in guter Gesellschaft nicht aussprechen darf, wie den einer Geschlechtskrankheit), deren Bezeichnung im Stück nicht erwähnt wird, an.

Durch diese Krankheit um seinen Verstand gebracht tritt Joe aus lauter Verzweiflung einer Glaubensgemeinschaft namens *First Church of Appliantology*<sup>276</sup> bei und sucht Trost bei dessen Oberhaupt L. Ron Hoover. Damit Joe Antworten auf sein Problem bekommt, investiert er all sein Geld in die Sekte. Hoover gibt ihm den Rat, sich in einen Club namens *the Closet* zu begeben, wo sich spezielle Küchengeräte befänden, die ihm die sexuelle Erfüllung geben könnten.

Als Hausfrau verkleidet, da die Küchengeräte Gefallen daran finden, begibt sich Joe in den Club *the Closet* und lernt dort die Maschine Sy Borg, eine Kreuzung aus Industrie Staubsauger und einem Schwein, kennen. Joe geht zusammen mit Sy Borg in dessen Wohnung und zerstört ihn versehentlich beim Liebesakt.

Daraufhin wird Joe ins Gefängnis gesperrt, wo sich alle Verbrecher des Musikgeschäfts befinden. Er wird dort von Bald-Headed John, einem ehemaliger Werbefachmann einer bedeutenden Plattenfirma, und anderen Mitinsassen regelmäßig vergewaltigt. Dieser Teil der Geschichte erzählt wieder Pater Riley, der erneut in einer weiteren Identität als Pater Riley B. Jones, Geistlicher des Gefängnisses, auftritt.

Joe wird schließlich in die Freiheit entlassen, ist jedoch nach all den Jahren der

---

<sup>276</sup> Das Wort „Appliantology“ leitet sich von dem englischen Wort appliance = Haushaltsgerät ab.

ständigen Pein nicht mehr der Selbe. Er vernimmt Stimmen in seinem Kopf, sieht Mary als Vision vor sich und träumt von Gitarrennoten. Letztlich erkennt er, dass Marys Erscheinung und seine gedachten Gitarrennoten nur in seinem Kopf vorkommen, Halluzinationen sind und nicht real. Er wendet sich von der Musik ab und arbeitet in der Tageschicht der *Utility Muffin Research Kitchen*.<sup>277</sup>

### 3.2.2 Interpretation von Joe's Garage

Die Rock-Oper *Joe's Garage* ist ein Beispiel für Zappas harsche und provokante Gesellschaftskritik, seine Auflehnung gegen die heile Welt des *American Way of Life*.<sup>278</sup> Sie kann jedoch auch streckenweise als „Autobiographie“ gedeutet werden bzw. zeigt autobiographische Aspekte, die Zappa mit der Komposition von *Joe's Garage* offenbar bewältigen wollte. Stilmittel sind auch hier Parodie und krasse Überzeichnung.

An den Anfang der Geschichte stellte Zappa die Hypothese, dass die Möglichkeit bestehen könnte, dass Musik als „Quelle allen Übels“ tatsächlich von der Regierung abgeschafft werden könnte, und er nennt hier den US-Präsidenten, der Musik theoretisch als Auslöser für die Energiekrise und die Inflation sehen könnte, und daher sicherlich nicht abgeneigt wäre, Musik ausnahmslos zu verbieten.<sup>279</sup> Diese Hypothese zeigt Zappas Tendenz zu Verschwörungstheorien, doch waren diese Ideen in Hinblick auf die noch nicht lange zurückliegende McCarthy-Ära nicht so abwegig, wie sie aus heutiger Sicht erscheinen. Aus dieser Perspektive sind auch Theorien, wie jene, dass die Droge LSD von

---

<sup>277</sup> Vgl. Zappa, Frank: *Joe's Garage Act I, II & III*. Booklet zur CD RCD 10530/31, Rykodisc, New York, London 1979,1987

<sup>278</sup> Vgl. Mueller-Delin, Rainer: *Frank Zappa: Ein Typ aus Utopia*. Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1985, S. 53: „Es sind für ihn feste verkrustete und daher kritikwürdige Bestandteile des »American Dream« und den »American Way of Life« die er immer wieder angreift, entlarvt, lächerlich macht und verwirft.“

<sup>279</sup> Vgl. Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin, S. 301.

der Regierung hergestellt und an Teenagern ausprobiert würde<sup>280</sup>, und andere, die in der Literatur über Frank Zappa zu finden sind, zwar überzeichnet, aber in Erinnerung an diverse Großversuche der US-Armee (gerade mit Drogen oder Medikamenten), die in den 50er und 60er Jahren stattfanden, nicht so abwegig.

Zappa, der selbst im Stück mehrere Rollen, unter anderem Larry, L. Ron Hoover, Father Riley und Buddy Jones, übernimmt, spricht auch die Rolle des Central Scrutinizers, der als Kontrollorgan der Regierung fungiert und gewillt ist die Gesetze, die bis jetzt noch nicht in Kraft getreten sind, durchzubringen. Der Central Scrutinizer betont vor allem die Gefährlichkeit der Musik<sup>281</sup> und die damit verbundenen Konsequenzen, die auftreten, wenn man sich auf Musik einlässt. Er erzählt die Geschichte von Joe als negatives Beispiel dafür, was Musik aus einem Menschen machen könne. Zappa übernimmt in *Joe's Garage* vor allem negativ besetzte Rollen. Eine mögliche Erklärung dafür wäre, dass Zappa sich seines negativen Images bewusst war<sup>282</sup>, und dieses dadurch noch einmal verstärken wollte, um zu provozieren. Der einzige negative Charakter, den Zappa nicht übernimmt, ist der von Bald-Headed John, der Joe im Gefängnis vergewaltigt. Bald-Headed John wird vor allem als Stellvertreter für die Personen im Musikgeschäft gesehen, die aufgrund ihrer höhere Positionen darüber entscheiden können, was die Musiker zu tun haben oder was sie unterlassen sollen, und somit tagtäglich im übertragenen Sinn Musiker „vergewaltigen“. Daher hatte diese Gestalt kein Identifikationspotential für Zappa, der jahrelang mit seiner Plattenfirma Warner Brothers in Konflikt gestanden war, sondern er sah sich in einer Kontra-Position und wollte daher diese Rolle nicht übernehmen. Sieht man Joe als Alterego

---

<sup>280</sup> Vgl. Miles, Barry [Hg.]: *Frank Zappa - in his own words*. London, New York, Rosebery 1993, S. 61: „Now let's face it, LSD was manufactured by the CIA. We already know that; they were using it on people in the Army to test it and the connection that was dealing with people in San Francisco in those days was probably working for the Government and he was using the whole teenage population in order to test the drug. I believe that. I believe that part of that whole situation during the Sixties was government manufactured [...]“

<sup>281</sup> Vgl. Zappa, Frank: *Joe's Garage Act I, II & III*. Booklet zur CD RCD 10530/31, Rykodisc, New York, London 1979/1987, S. 6: „[...] a horrible force called MUSIC!“

<sup>282</sup> Vgl. Walley, David: *No Commercial Potential - The Saga of Frank Zappa*. New York 1980, S. 175: „[...] I've come into the popular folklore as an example of the negative and have been constantly used as that [...]“

von Zappa an, wird also hier (unter anderem) der Konflikt mit der Plattenfirma in *Joe's Garage* eingebaut.

Der Central Scrutinizer ist nicht nur das Kontrollorgan der Regierung, sondern fungiert auch als Erzähler der Geschichte. Vor jedem neuen Lied kommentiert er die Situation, die im Song dargestellt wird. Damit sichert Zappa, dass das Geschehen in *Joe's Garage* besser verstanden werden kann, die Botschaften auch wirklich beim Zuhörer „ankommen“, da der thematische Inhalt nicht ausschließlich in den Liedtexten wiedergegeben ist.<sup>283</sup> Das Instrument Stimme wird für den Central Scrutinizer in besonderer Weise verwendet: Im Verlaufe der Geschichte spricht Zappa als Central Scrutinizer durch ein Plastikmegaphon, um eine veränderte, entpersonalisierte Stimmqualität zu erreichen. Im letzten Lied mit dem Titel *A Little Green Rosetta*<sup>284</sup> legt Zappa dieses Plastikmegaphon weg und singt bzw. spricht als die Person Frank Zappa mit seiner eigenen Stimme weiter, da er hier (fast im Sinne der *Licenza* einer barocken Oper) den Bogen in die Realität schlägt und gegen Ende dieses Liedes seine Musiker lobt: „They are pretty good musicians, but it don't make no difference if they're good musicians, because anybody who would buy this record doesn't give a fuck if there's good musicians on it, because this is a stupid song - AND THAT'S THE WAY I LIKE IT!“<sup>285</sup> In diesen letzten Worten findet sich auch die Hauptaussage von Zappa: Zwar gibt Zappa vor, dass dieser Song Nonsens sei, doch gleichzeitig bringt er die Hauptaussage der Rock-Oper, die auch - man erinnere sich an das Konzept des Gesamtkunstwerkes - als Lebensmotto Zappas Geltung hat. Zappa verstört hier bewusst den Hörer, den er zuvor mit drei Akten intensiver Gesellschaftskritik den Spiegel seiner doppelbödig agierenden Normalität vorgehalten hat, indem er vorgibt, es sei alles nur Spass gewesen, um dann sofort sein Motto als abschließenden Stempel dem Ganzen aufzudrücken.

---

<sup>283</sup> Vgl. Krihl, Antonia: „*Joe's Garage*“: *Das beste Album Frank Zappas? Eine Untersuchung zu Inhalt, Aussage, verwendeten Motiven und Hintergründen der „Rock-Oper“*. Studienarbeit. München 2011, S. 8.

<sup>284</sup> Vgl. Miles, Barry: *Zappa*. Berlin 2005, S. 324: „A Little Green Rosetta - eine Spritzgusstüte, mit der man Verzierungen auf Keksen und Küchelchen anbringt; ein zappatypisch abstruser Gegenstand für eine aufwendig produzierte Nummer.“

<sup>285</sup> Vgl. Zappa, Frank: *Joe's Garage Act I, II & III*. Booklet zur CD RCD 10530/31, Rykodisc, New York, London 1979/1987, S. 22.

Neben dem Central Scrutinizer und dem Hauptprotagonisten Joe nimmt Mary eine wichtige Rolle in *Joe's Garage* ein. Im Laufe des Stücks zeigt sich, dass Joe's Freundin Mary ihr unschuldiges Image, das sie am Anfang des Stückes inne hatte und das sie als brave Katholikin darstellte, nicht lange beibehalten kann.<sup>286</sup> An ihr wird der „verderbliche Einfluss“ von Musik deutlich, sie verändert ihr Wesen oder zumindest ändert sich das Bild, das zu Beginn von Mary gemacht wurde. Mary „verkauft“ ihren Körper, um mit einer Band auf Tournee gehen zu können, und wird schließlich zur „Crew-Schlampe“<sup>287</sup>. Zappa beschreibt hier die negativen Seiten der Groupies, die nur, um mit ihren Idolen aus der Musikwelt zusammen sein zu können, alles tun würden; im Allgemeinen hatte Zappa aber nichts an Groupies auszusetzen, im Gegenteil er war ihnen sogar zugeneigt<sup>288</sup>, doch hier werden die Auswüchse von grenzenloser Fan-Begeisterung dargestellt. Die Entwicklung von Mary ins Negative wird vor allem in dem Lied *Crew Slut* verdeutlicht. Für Fisher Lowe ist dieser Song der einzig problematische auf dem Album<sup>289</sup>, da das „Fan-Sein“ durch den Begriff „Crew Slut“ eine deutliche Herabsetzung im Gegensatz zum ambivalenten Begriff „Groupie“ erfährt.

Die Hauptfigur Joe erlebt im Verlauf des Stückes einen sozialen, gesellschaftlichen und auch psychischen Abstieg, der durch „Mädchen, Drogen, Krankheit, Religion, eigenartigen Sexualpraktiken, Gefängnis und schlussendlich Wahnsinn“<sup>290</sup> verursacht wurde. Aus dem netten und vorbildlichen Nachbarsjungen<sup>291</sup> mit seiner Garagenband wird ein krankes Wrack. Als ob das noch nicht genug wäre, verfällt er einem Sekten-Guru, wird zum Fetischisten und schließlich in ein Gefängnis gesperrt, wo auch seine letzte Willenskraft gebrochen wird - der Central Scrutinizer hat „gewonnen“.

---

<sup>286</sup> Vgl. Krihl, Antonia: „*Joe's Garage*“: *Das beste Album Frank Zappas? Eine Untersuchung zu Inhalt, Aussage, verwendeten Motiven und Hintergründen der „Rock-Oper“*. Studienarbeit. München 2011, S. 7.

<sup>287</sup> Vgl. Miles, Barry: *Zappa*. Berlin 2005, S. 322.

<sup>288</sup> Vgl. Miles, Barry [Hg.]: *Frank Zappa - in his own words*. London, New York, Rosebery 1993, S. 57-59.

<sup>289</sup> Vgl. Fisher Lowe, Kelly: *The Words and Music of Frank Zappa*. Nebraska 2007, S. 152.

<sup>290</sup> Vgl. Ders. S. 150.

<sup>291</sup> Vgl. Zappa, Frank: *Joe's Garage Act I, II & III*. Booklet zur CD RCD 10530/31, Rykodisc, New York, London 1979/1987, S.20: „He was a very nice boy“ in „He Used To Cut The Grass“.

Der Titelsong *Joe's Garage*, von dem das Stück auch seinen Namen hat, hat starke autobiographischer Anklänge an Frank Zappas Leben. Miles weist in seiner Biographie über Zappa darauf hin, dass *Joe's Garage* „das am deutlichsten autobiographische Album“ seit *We're Only In It For The Money* sei.<sup>292</sup> Zapa möchte aber dennoch die Geschichte auf einer allgemeinen Ebene verstanden wissen, nicht nur rein autobiographisch, wenngleich er in *Joe's Garage* sich selbst die Möglichkeit eröffnete, seine Garagen-Zeit neu zu erleben und für sich zu erfinden: „Ich bin in einer Garage gewesen, aber das sind Tausend andere Leute auch. Weißt du, das ist eine hochgradig romantisierte Garage, ein Fantasiegebilde, da kommen die jungen Mädchen herein und klatschen mit und tanzen und so was. Also, in einer normalen Garage ist das anders. Egal wie viel Bier du trinkst, es klingt immer alles falsch, und du kannst nur ein paar Stunden am Tag diesen E-Akkord klimpern. Diese Garage hier ist eine idealisierte Garage, die vielleicht mehr den Vorstellungen anderer Leute von einer Garage entspricht. Wenn ich einen Song geschrieben hätte, wie es wirklich in den Garagen war, in denen ich gespielt habe, wäre das total daneben gewesen [...]. Ich erzähle hier von einer Figur namens Joe, und es gibt eine Menge Joes da draußen, die Probleme mit ihrer Plattenfirma und jeden Tag die ganze Scheiße um die Ohren haben.“<sup>293</sup> Der letzte Satz macht die autobiographischen Bezüge deutlich und zeigt, wie wenig Zappa zu dieser Zeit den Konflikt mit der ehemaligen Plattenfirma überwunden hatte<sup>294</sup>

Im Titelsong wird auch auf Elemente von Zappas Kompositionsprinzip angespielt, wenn hier zitiert wird: „We would play it again 'n' again 'n' again 'cause it sounded good to me [...]“<sup>295</sup> Zappas Erklärung „Für mich hört sich das gut an“<sup>296</sup>, seine letzte „Qualitätskontrolle“ einer Komposition, die Dominanz des Auditiven generell in seinem Schaffen, ist ja eines seiner Charakteristika (siehe dazu auch Kapitel 1.2 *Zappa als Komponist*). Zappa wurde oft dafür kritisiert, übliche musikalische Formen, wie auch

---

<sup>292</sup> Vgl. Miles 2005, S. 324

<sup>293</sup> Vgl. Miles, Barry: *Zappa*. Berlin 2005, S. 324.

<sup>294</sup> Vgl. Meyer, Ingo: *Frank Zappa*. Stuttgart 2010, S. 9.

<sup>295</sup> Zappa, Frank: *Joe's Garage Act I, II & III*. Booklet zur CD RCD 10530/31, Rykodisc, New York, London 1979/1987, S. 7.

<sup>296</sup> Vgl. Meyer, Ingo: *Frank Zappa*. Stuttgart 2010, S. 23.



Normen, die im alltäglichen Leben Gebrauch in der Gesellschaft fanden, strikt abzulehnen. Dieser Satz war Rechtfertigung nach innen und Verteidigung nach außen in einem. Das folgende Zitat von Kelly Fisher Lowe verdeutlicht noch einmal diese Position Zappas: „[...] ‘cause it soundet good to me.’ Zappa has often said, as a defence of his music, that he is the only real audience, that he writes and plays music for himself, and the line seems to let one peek into this subconscious.“<sup>297</sup>

Herber Spott traf die Katholische Kirche in dem Lied *Catholic Girls*. Dies war ein weiterer öffentlicher Schlag gegen eine Religion innerhalb eines Jahres. Nach der Veröffentlichung des Albums *Sheik Yerbouiti*, dem direkten Vorgänger von *Joe’s Garage Act I*, gab es heftige Proteste der Anti-Defamation League of B’nai B’rith, kurz ADL, einer der mächtigsten jüdischen Kulturorganisationen, gegen dieses Album. Zappa wurde vorgeworfen, dass das Lied *Jewish Princess* „vulgäre, sexuelle und antisemitische Bezüge“ besitze.<sup>298</sup> Zappas Antwort auf die Proteste lautete nur: „Ich bin ein Künstler, und ich habe das Recht, meiner Meinung Ausdruck zu verleihen. Ich bin kein Antisemit. Die jüdischen Prinzessinnen, denen ich den Song vorgespielt habe, fanden ihn lustig [...] es ist wirklich ein hoffnungsloses Unterfangen mit der Satire, weil die amerikanische Öffentlichkeit aus Analphabeten besteht.“<sup>299</sup> Dieses Zitat zeigt wieder einmal deutlich, dass Zappa das tat, was er seiner Meinung nach tun musste - ein Bürgerschreck und Anarchist war er in den Augen vieler ohnehin schon, was konnte schon passieren? Obwohl Zappa Zeit seines Lebens häufig in der Kritik stand und sich vielfach dagegen verteidigen musste, so konnte es Zappa trotzdem nicht unterlassen weiterhin, das was um ihn herum geschah kritisch zu betrachten, und wenn es ihm nicht gefiel in seiner Musik parodistisch wieder zu verwerten. So machte sich Zappa auch nichts aus den Protesten gegen das Lied *Jewish Princess* und verspottete gleich im darauffolgenden Album *Joe’s Garage* die Katholische Kirche. Zappa war selbst mit dem Katholischen Glauben aufgewachsen. Mit seinem 18. Lebensjahr entschied sich Zappa gegen die Katholische Kirche, doch die Abwendung von seinem Glauben fiel Zappa sichtlich schwer. Miles verdeutlicht dies: „[...] die psychologische

---

<sup>297</sup> Fisher Lowe, Kelly: *The Words and Music of Frank Zappa*. Nebraska 2007, S. 150.

<sup>298</sup> Vgl. Miles, Barry: *Zappa*. Berlin 2005, S. 317.

<sup>299</sup> Ders. S. 317.

Programmierung durch all die Jahre, die er zur Kirche gegangen war, begleitete ihn sein Leben lang. Man hatte ihn gelehrt zu glauben, dass Sex eine Sünde sei, Selbstbefriedigung eine Sünde sei, Sex außerhalb der Ehe und sogar in der Ehe eine Sünde sei, wenn er nicht auf die Zeugung eines Kindes abzielte. Jeder Gedanke an Sex, jede sexuelle Handlung verursachte ihm Schuldgefühle; man hatte ihm beigebracht, sich der natürlichen Bedürfnisse und Funktionen seines Körpers zu schämen.<sup>300</sup> In diesem Zitat wird verdeutlicht, welche Konsequenzen der Katholizismus mit seiner strengen Sexualmoral für Zappas weiteres Leben hatte. Zappa wurde immer wieder darauf hingewiesen, dass Sex etwas Unanständiges sei. Dieses ständige Hinweisen ist mit Sicherheit eine Erklärung dafür, weshalb bei Zappa das Thema Sex verbunden mit Obszönitäten (dazu später) ein enormes Ausmaß in seinen Werken, wie auch hier in *Joe's Garage*, annahm. Für Zappa war die Katholische Kirche v.a. folgende: „Dies war [...] ein auf Angst und Schrecken basierendes mittelalterliches Kontrollsystem, das die normalen Beziehungen zwischen den Geschlechtern kaputt machte und der Grund für endloses Elend und Leiden war.“<sup>301</sup>

*Crew Slut*, das nächste Lied, verdeutlicht die negativen Seiten des Groupie-Daseins, ist aber auch eine Parodie auf eine bekannte amerikanische Band. In *Crew Slut* wird eine fiktive Band erwähnt, die den Namen *Toad-O* trägt. Slaven sieht hier eine Verbindung zu der 1977 in Los Angeles gegründeten Band *Toto*, da beide Bandnamen nach Slavens Meinung ziemlich ähnlich klingen.<sup>302</sup> Das auf *Crew Slut* direkt darauffolgende Lied, das den Titel *On The Bus* trägt, hatte auf der originalen Schallplatte ursprünglich den Namen *Toad-O Line* und war angelegt als Parodie des Hits *Hold the Line* von *Toto*<sup>303</sup>.

Mit dem Lied *Wet T-Shirt Nite* bzw. in der originalen Schallplattenfassung *Fembot*

---

<sup>300</sup> Ders, S. 51. S. 51.

<sup>301</sup> Ders, S. 51. S. 51.

<sup>302</sup> Vgl. Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin 2006, S. 304.

<sup>303</sup> Vgl. Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin 2006, S. 304 und Hephaestus Books [Hg.]: *Frank Zappa Albums, Including: We're Only In It For The Money, Joe's Garage, The Grand Wazoo, Absolutely Free, Freak Out!, Uncle Meat, Civilization Phase III, Hot Rats, Them Or Us, Waka/Jawaka, Chunga's Revenge, Apostrophe ('), Over - Nite Sensation*. o.O. 2011, S. 11: „On the original vinyl release, ‚On The Bus‘ was titeld ‚Toad-O Line‘; this title is stil listed in the CD lyric booklet“

*In A Wet T-Shirt* zog Zappa den Ärger der feministischen Bewegung auf sich.<sup>304</sup> Nicht nur der Wet-T-Shirt-Wettbewerb an sich, der ursprüngliche Name des Liedes, sondern auch jenes Lokales, in dem der Wettbewerb stattfindet, *Brasserie...Home of THE TITS*<sup>305</sup>, sahen die Feministinnen als frauenverachtend und gegen ihren Kampf gerichtet an. Doch Zappa verteidigte sein Werk: „Bevor ihr lacht oder gar die Frage beantwortet, denkt sorgfältig darüber nach, ob der Typ, der den Wet-T-Shirt-Wettbewerb erfunden hat, damit einen schlechten Einfall hatte. `Wir brauchen mehr Leute in dieser Bar. Wie stellen wir das an? Oh, gebt doch dem Mädchen mit den größten Titten 50 Dollar, damit sie auf die Bühne geht und irgendein blöder Typ einen Eimer Wasser über ihr weißes T-Shirt schüttet. Dann verkaufen wir mehr Bier. [...]’. Ich meine, er wäre mit dieser Idee sicherlich nicht angekommen, wenn es in den Vereinigten Staaten nicht eine ganz besondere Spezies von Frauen gäbe, die sich gegenseitig umbringen würden, um an diesem Wettbewerb für 50 Dollar oder sogar weniger teilnehmen zu können und zu gewinnen. Sollten wir dieser Tatsache nicht ins Auge sehen? Als Amerikaner sollten wir das wohl.“<sup>306</sup> Interessant ist an diesem Zitat, dass Zappa sich hier nicht nur verteidigt, sondern sich selbst als Amerikaner bekennt, weshalb er es als seine patriotische Pflicht sähe, den Verfall des Landes durch seine Gesellschaftskritik aufzuhalten. Dies deutet auf Zappas persönliche Widersprüchlichkeit hin, ist doch sein ganzes Schaffen von der Kritik am „American way of life“ geprägt - nun aber das Bekenntnis zu Amerika? War das die Suche eines, der stets zwischen den Stühlen saß, nach einem Ort, einer Gesellschaft, wo man „dazu“ gehörte?

„*Why Does It Hurt When I Pee?*“ ist die Frage, die sich Joe stellt, als er sich durch Sex mit einer Krankheit ansteckt, und auch der Titel des nächsten Liedes. Laut Miles stammt diese Frage von Zappas Roadmanager Phil Kaufman, der während der Tourneen diese Frage des Öfteren in den Raum stellte, sodass sie zu einem „running gag“ wurde.<sup>307</sup> Die Verwendung dieser Frage, die in einem völlig anderen Kontext entstanden ist, verweist

---

<sup>304</sup> Vgl. Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin, S. 304.

<sup>305</sup> Vgl. Ders. S. 304.

<sup>306</sup> BBC-TV-Interview von Nigel Leigh zitiert in: Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin 2006, S. 304.

<sup>307</sup> <sup>307</sup> Vgl. Miles, Barry: *Zappa*. Berlin 2005, S. 324.

auf Zappas Konzept von Project/Object. Des Weiteren kann das Lied *Why Does It Hurt When I Pee?* auf auch auf die Gefahren des Tourneelebens umgelegt werden.<sup>308</sup> Zappa arbeitet dabei wieder mit einem Klischee, das dieses Mal den Musikern anhaftet. Im Falle der Musiker auf Tournee oder in Joe's Fall kann beide Male dieselbe Hauptaussage getroffen werden: Wer sich mit Musik einlässt, kann schnell untergehen!

Das Stück *A Token Of My Extreme* ist abermals als Satire auf eine Kirche zu sehen, in diesem Fall trifft es Scientology.<sup>309</sup> Eine deutliche Ähnlichkeit bei der Namensgebung des Anführers der *First Church of Appliantology*, *L.Ron Hoover*, mit dem Gründer von Scientology, *L. Ron Hubbard*, ist nicht abzustreiten. Wieder arbeitet Zappa mit einem Klischee. Scientology hat den Ruf, viel Geld von ihren Anhängern zu verlangen, und auch Joe gibt sein letztes Geld für die *First Church of Appliantology* aus.

Im Song *Stick It Out* wird unter anderem Zappas Vorliebe für die deutschen Sprache ersichtlich.<sup>310</sup> Der Refrain wird zuerst auf Deutsch gesungen und anschließend noch einmal in Englisch wiederholt. Fisher leitet dies zurück auf die jahrelangen Touren durch Europa, die Zappa in seiner Karriere unternahm. Dort entwickelte er eine gewisse Faszination für die Deutschen selbst, aber auch für ihre Kultur und ihre Gesellschaft.<sup>311</sup> *Stick It Out* dient als Darstellung des Geschlechtsaktes zwischen der Hauptfigur Joe und dem „Haushaltsroboter“/ Industriestaubsauger *Sy Borg*. Dieses Element tritt bei Zappa bereits in den Songs *Sofa No. 1*, einer Instrumentalversion des Stückes, und *Sofa No. 2*, der gesungenen Version, aus dem Album *One Size Fits All* aus dem Jahre 1975 auf. Im Original wurde es nach Flo & Eddie-Manier, einem Satire-Popduo bestehend aus Mark Volman und Howard Kaylan, gesungen und auf der Bühne aufgeführt. Ein Teil dieser Sofa-Routine findet sich auf dem Album *You Can't Do That On Stage Anymore, Vol. 1* wieder.

---

<sup>308</sup> Ders. S. 324.

<sup>309</sup> Vgl. Watson, Ben: *The complete guide to the Music of Frank Zappa*. London, New York, Rosebery 1998, S. 102.

<sup>310</sup> Vgl. Mueller-Delin, Rainer: *Frank Zappa: Ein Typ aus Utopia*. Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1985, S. 66: „Aufgrund seiner häufigen Tourneen nach Europa hielt Frank es für nötig, auch mal etwas Material in einer fremden Sprache zu schreiben. Das Deutsche entsprach seiner Feinfühligkeit am meisten: ‚Im Deutschen hörten sich auch noch die einfachsten Dinge offiziell und technisch an‘.“

<sup>311</sup> Vgl. Fisher Lowe, Kelly: *The Words and Music of Frank Zappa*. Nebraska 2007, S. 120.

Mark Volman gibt in dem Stück *Sofa* vor, ein großes Sofa zu sein.<sup>312</sup> In dem Lied *Sofa No. 2* geht es nun darum, dass Gott gemeinsam mit seinem Lieblings Hund Wendell, einem Bernhardiner, beschließt, einen nicht jugendfreien Film zu machen, der von einem kleinen Mädchen und einem Zauberschwein namens Plumpi handelt, die auf einem immensen Sofa, das schweben kann, miteinander intim werden, ohne dieses zu beschmutzen.<sup>313</sup> Das Sofa und weiterentwickelte Formen befinden sich also auf mehreren Alben Zappas; dies ist ein Hinweis auf Zappas Konzept der Kontinuität, gleichzeitig zeigt sich darin auch Zappas Arbeitsweise der Wiederbearbeitung von altem Material und Wiedereinführung in Neues.

Das Stück *Sy Borg* handelt von Joe's und Sy Borgs Geschlechtsakt, bei dem Sy Borg durch Joe zu Tode kommt. Dieses und eine Vielzahl der Lieder in *Joe's Garage*, aber auch generell in Zappas musikalischem Schaffen, handeln von Sex. Diese „Sex-Besessenheit“ taucht in Zappas Liedtexten immer wieder auf. Rebell bestätigt dies: „Sexualität ist das [...] herausragende Thema seiner Songs. Der erotischen Lust, Geilheit, Triebhaftigkeit, Sinnlichkeit widmet er den größten Raum in seinem Werk und Schaffen.“<sup>314</sup> Der Rockkritiker Karl Dallas, der in Miles' Biographie über Zappa herangezogen wird, stellt sich sogar die Frage, „ob Zappa all diese Dinge, die er besingt, auch selber ausprobiert habe.“<sup>315</sup> Zappas Antwort hierzu lautete: „Nein, nichts davon.“ Zappa beschreibt sein Sexualleben als nicht alltäglich, nicht banal, ohne „golden showers“ und ohne Sexspielzeuge.<sup>316</sup> Dennoch sind seinen Phantasien bei der Verwendung des Themas Sex in seinen Stücken keine Grenzen gesetzt. Über den Einfluss der Katholischen Kirche in diesem Zusammenhang wurde bereits geschrieben. Doch auch die amerikanische Gesellschaft würde, nach Zappas Meinung, zu sexueller Frustration führen die wiederum der Grund für die Handlungen des amerikanischen Establishments sei: „Weil ich glaube, dass

---

<sup>312</sup> Vgl. Ders. S. 120.

<sup>313</sup> Vgl. Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin 2006, S. 200/201.

<sup>314</sup> Rebell, Volker: *Frank Zappa - Freak-Genie mit Frack - Habitus*. Hamburg 1977, S. 247.

<sup>315</sup> Vgl. Miles, Barry: *Zappa*. Berlin 2005, S. 324.

<sup>316</sup> Vgl. Ders. S. 324.

hier die Wurzel des Übels ist, an dem die USA kranken. [...] Frustration und Gier sind die beiden wesentlichen Probleme. In amerikanischen Filmen ist der Sex von der Gewalt abgelöst worden. [...] Aber Gewalt ist akzeptabel. Zieht man sich aber aus oder geht es um irgendein sexuelles Problem in amerikanischen Filmen, wird das immer als etwas Ekelhaftes angesehen [...].<sup>317</sup>

Das Stück *Dong Work for Yuda* wurde für Zappas Bodyguard John Smothers geschrieben, der für seine fürchterliche Aussprache von Wörtern bekannt war.<sup>318</sup> Der Songtext des Liedes spielt u.a. mit Wörtern im „Thing-Fish“<sup>319</sup>-Dialekt<sup>320</sup> und zeigt Zappas Vorliebe für Nonsense-Texte. Ein Beispiel aus dem Text soll dies verdeutlichen. „He said Dong was Wong, 'N' Wong was Kong, 'N' Dong work for Yuda, 'N' John was wrong.“<sup>321</sup> In *Dong Work for Yuda* wird Joe ins Gefängnis gebracht. Im Gefängnisaufenthalt von Joe findet sich ein weiterer autobiographischer Bezug zu Zappa.<sup>322</sup> Zappa musste im Frühjahr 1965 eine Gefängnisstrafe von zehn Tagen verbüßen. Ob er ebenfalls wie Joe vergewaltigt wurde, ist nicht belegt, dennoch war die Haft für Zappa ein traumatisches Erlebnis. Zur Gefängnisstrafe kam Zappa unschuldig: Im Jahre 1964 nahm Zappa einen Auftrag eines Mannes an, der sich als Gebrauchtwagenhändler ausgegeben hatte. Für eine private Feier mit Freunden sollte Zappa ein Tonband mit Sexgeräuschen anfertigen und dafür einhundert Dollar bekommen. Gemeinsam mit Lorraine Melcher, einer Freundin, produzierte er das gewünschte Band in einer Nacht: „Also bin ich fast die ganze Nacht aufgeblieben, um

---

<sup>317</sup> Vgl. Kaiser, Rolf Ulrich: *Das Fundstück Interview mit Frank Zappa*. München 2005, S. 42.

<sup>318</sup> Vgl. Watson, Ben: *The complete guide to the Music of Frank Zappa*. London, New York, Rosebery 1998, S. 103.

<sup>319</sup> Vgl. Fisher Lowe, Kelly: *The Words and Music of Frank Zappa*. Nebraska 2007. S. 161: „Thing-Fish“ bezeichnet eine Art von afrikanisch-amerikanischem Dialekt, der Cartoon artig ist, eine Art Karikatur der „Schwarzen Rede“ und sich zum Teil aus dem Dialekt der Schauspieler aus „Amos 'n Andy“ entwickelt hat. Amos 'n Andy bezeichnet eine Situationskomik in der schwarzen Bevölkerung; sehr populär im Fernsehen und im Radio in Amerika zwischen 1920 und 1950.

<sup>320</sup> Vgl. Watson, Ben: *The complete guide to the Music of Frank Zappa*. London, New York, Rosebery 1998, S. 102.

<sup>321</sup> Zappa, Frank: *Joe's Garage Act I, II & III*. Booklet zur CD RCD 10530/31, Rykodisc, New York, London 1979/1987, S. 17.

<sup>322</sup> Vgl. Wonneberg, Frank: *Grand Zappa - Internationale Frank Zappa Discology*. Berlin 2010, S. 112.

diesen Schwindel zu produzieren: getürkte Sprungfedergeräusche, Quietschen und Grunzen. Das Ganze habe ich mit Musik unterlegt und Stunden damit verbracht, die Lacher aus dem Ding herauszuschneiden.“<sup>323</sup> Am nächsten Tag kam derselbe Mann wieder in Zappas Studio. Aber anstelle der Übergabe des ausgemachten Geldes, wurde Zappas Studio von der Polizei durchsucht, und es stellte sich heraus, dass der angebliche Gebrauchtwagenhändler, Sergeant Jim Willis war, der im Auftrag des Büros des Sherriffs von San Bernadino County Ermittlungen gegen den Verstoß gegen die Sittlichkeit machte. Zappa und Lorraine Melcher wurden aufgrund des Verdachtes auf Herstellung von Pornographie verhaftet. Zappa beteuerte seine Unschuld, denn er „hatte nie die Absicht, Pornographie zu machen, hatte noch nie Pornographisches gesehen und keine Ahnung, was das eigentlich war“<sup>324</sup>. Ob diese Aussage Zappas der Wahrheit entsprach, sei dahingestellt, jedenfalls wollte Zappa, der zu der Zeit unter schlechten Lebensbedingungen litt<sup>325</sup>, nur etwas Geld verdienen und sicher nicht in Konfrontation mit dem Gesetz geraten. Frank Zappa wurde zu einer sechsmonatigen Gefängnisstrafe mit drei Jahren auf Bewährung verurteilt und musste im Frühjahr 1965 für zehn Tage, anstelle der ganzen sechs Monate, in das County Jail in San Bernadino in Haft. Zappa schilderte seine Haft im folgenden Zitat: „Ich hatte nie im Leben vor kriminell zu werden, und deshalb war es für mich ein ziemlicher Schock, mich plötzlich im Gefängnis wiederzufinden. Man kann sich nicht vorstellen, was ein Gefängnis bedeutet und wie es darin aussieht, bevor man selber dort hineingesteckt wird. Ich glaube, irgendwie muss ich Detective Willis und der üblen Maschinerie des Rechtssystems von San Bernadino County dafür danken, dass sie mir die Chance gegeben haben, einen Einblick in den Strafvollzug dieses Landes aus dieser Perspektive zu bekommen, und [...] wie untauglich und dumm dieser ist.“<sup>326</sup> Barry Miles beschreibt die Konsequenzen für Zappas Schaffen: „Zelle C war ein Trauma fürs Leben,

---

<sup>323</sup> BBC-Interview von Nigel Leigh zitiert in: Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin 2006, S. 50.

<sup>324</sup> Ders. S. 51.

<sup>325</sup> Vgl. Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin 2006, S. 48.

<sup>326</sup> BBC-Interview von Nigel Leigh zitiert in: Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin 2006, S.52.

und in mancherlei Hinsicht war er den Rest seiner Karriere damit beschäftigt, sein pornografisches Tonband Amerika in den Rachen zu stopfen, immer und immer wieder. Er würde den Amerikanern schon zeigen, wie ihr Land wirklich war.<sup>327</sup> Mueller-Delin sieht in der Verhaftung Zappas auch eine mögliche „Ursache seines Kreuzzugs für Obszönität in Amerikas Sprache und Kultur.“<sup>328</sup>

Mit dem Lied *Keep It Greasy* verarbeitet Zappa nicht nur sein traumatisches Erlebnis im Gefängnis, sondern rechnet möglicherweise auch mit seiner früheren Plattenfirma und den Prominenten ab (Joes Mitinsassen sind Musiker, Plattenbosse und Prominente der Musikszene).<sup>329</sup> Slaven verweist auf einen möglichen Zusammenhang zwischen den Plattenbossen mit Warner Brothers sowie den Prominenten und dem Lied *Bobby Brown*<sup>330</sup>, in dem es in einer Zeile heißt: „Oh God I am the american dream“. Zappa hatte sich 1979, noch bevor *Joe's Garage* erschienen ist, von seiner Plattenfirma *Warner Brothers* nach längeren Streitigkeiten getrennt. Auch bei Watson findet sich ein möglicher Gegenschlag gegen Zappas „Feinde“: „Like Dante in the Inferno, was meting out imaginary revenge on all his enemies.“<sup>331</sup>

Auch die Musikjournalisten bleiben nicht ungeschoren. Sie werden in dem Lied *Packard Goose* beschimpft, indem Zappa sie als „den schlimmste Abschaum“ und „Hure der Regierung“ bezeichnet und auffordert, „sein Gesäß zu küssen“<sup>332</sup>. Musikjournalisten waren für Zappa „geistig äußerst beschränkte Menschen, die beschränkte Texte für ein

---

<sup>327</sup> Miles, Barry: *Zappa*. Berlin 2005, S. 110.

<sup>328</sup> Vgl. Mueller-Delin, Rainer: *Frank Zappa: Ein Typ aus Utopia*. Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1985, S. 80.

<sup>329</sup> Vgl. Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin 2006, S.303.

<sup>330</sup> Vgl. Phleps, Thomas: *Zwischen Adorno und Zappa - Semantische und funktionale Inszenierungen in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Berlin 2001, S. 217: „*Bobby Brown*, die mit den Statussymbolen der Erfolgsbesessenheit - ‚fast car‘, ‚famous school‘ und ‚Shiny teeth‘ - ausgestattete und zugleich auf die gesellschaftlich sanktionierten, aber allerorten praktizierten sexuellen Schiefwegen von Vergewaltigung bis schwulen Sado-Maso zurückgeworfene Verkörperung des ‚american dream‘ [...]“.

<sup>331</sup> Watson, Ben: *The complete guide to the Music of Frank Zappa*. London, New York, Rosebery 1998, S. 103.

<sup>332</sup> Vgl. Zappa, Frank: *Joe's Garage Act I,II & III*. Booklet zur CD RCD 10530/31, Rykodisc, New York, London 1979/1987, S. 20/21.



beschränktes Publikum verfertigen<sup>333</sup>. In der Geschichte selbst verfällt Joe nach den Vergewaltigungen in einen „halbkatatonischen Zustand“<sup>334</sup> und beginnt von imaginären Gitarrensoli zu träumen. Schließlich wird er aus dem Gefängnis in eine Welt ohne Musik entlassen. Joe denkt an Mary, und sie erscheint ihm als Vision. Diese Vision übermittelt „DIE BOTSCHAFT DES AUTORS“<sup>335</sup>:

*Information is not knowledge.*

*Knowledge is not wisdom.*

*Wisdom is not truth.*

*Truth is not beauty.*

*Beauty is not Love.*

*Love is not music.*

*Music is the BEST...<sup>336</sup>*

Für Zappa dürfte diese Botschaft eine der Wichtigsten in seinem Leben gewesen sein. Obwohl Zappa in dem Werk *Joe's Garage* in Form des Central Scrutinizers von Musik als einer „schrecklichen Kraft“ spricht und es am Ende der Geschichte zu einem totalen Verbot dieser kommt, spiegelt sich hier die eigentliche Hauptaussage des Stückes wider: Music is the Best!

Das Lied *Watermelon In Easter Hay* enthält das einzige authentische Gitarrensolo in *Joe's Garage*, das nicht xenochron ist. Slaven empfindet dieses Solo als untypisch für Zappa, da es nur eine einfachgehaltene, aufsteigende Melodie besitzt. Trotzdem ist es für

---

<sup>333</sup> Vgl. Meyer, Ingo: *Frank Zappa*. Stuttgart 2010, S. 9.

<sup>334</sup> Vgl. Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin 2006, S. 303.

<sup>335</sup> Vgl. Ders. S. 303.

<sup>336</sup> Zappa, Frank: *Joe's Garage Act I, II & III*. Booklet zur CD RCD 10530/31, Rykodisc, New York, London 1979/1987, S. 21.

Slaven der Höhepunkt von *Joe's Garage*.<sup>337</sup> Zappa verteidigt die Einfachheit des Songs: „Es sollte das letzte imaginäre Gitarrensolo dieser Figur sein, bevor sie mit dem Musikgeschäft Schluss macht. Ein trauriger Song also.“<sup>338</sup> Zappa wurde gerade für die Interpretation dieses Liedes als Gitarrist besonders hervorgehoben. Mit besonders viel Gefühl sagte Zappa damit in gewisser Weise aus, dass es doch schade wäre, Musik wirklich abzuschaffen.

Dass Joe sein letztes imaginäres Gitarrensolo träumt und nicht spielt, sieht Krihl in Hinblick auf Marys Aussage in dem Lied *Packard Goose*, das als eigentliche Bestärkung darin gilt, die Ausübung der Musik weiterhin zu verfolgen, als verwunderlich an: „Es bleibt nur zu vermuten, dass Joe Marys Ermutigung in Verbindung mit ihren vorigen moralischen Entgleisungen nicht mehr ernst nehmen kann oder will.“<sup>339</sup> Vielleicht ist Joe aber nach allem, was ihm in seinem Leben passiert ist, zu gebrochen, um noch weiterhin Musik zu machen. Wieder führt Zappa den Hörer auf das Glatteis und lässt ihn mit diesem Widerspruch alleine. Auf der einen Seite soll in *Joe's Garage* das totale Verbot der Musik als etwas Schlechtes im Vordergrund stehen, aber dennoch spiegelt Zappas Hauptaussage, das genaue Gegenteil wieder und sieht Musik als etwas Gutes, das Beste, an - wollte Zappa die Hauptaussage des Stückes verschleiern? Oder sollte es doch auf den Punkt gebracht heißen: Egal was auch passiert, Musik wird immer das Beste bleiben.

Zappa stand jahrelang in der Kritik von Journalisten oder Politikern, etc. Er hat sein Leben lang gekämpft und das gemacht, was er für richtig gehalten hat. Und hier unterscheiden sich der Hauptcharakter von *Joe's Garage* und Frank Zappa ganz entschieden: Joe gibt schließlich auf und hört damit auf Musik zu machen; Frank Zappa hingegen lässt sich von Rückschlägen im Leben nicht klein kriegen und macht bis zu seinem Tod mit seiner Musik weiter, denn: MUSIC IS THE BEST!

---

<sup>337</sup> Vgl. Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin 2006, S. 305.

<sup>338</sup> Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin 2006, S. 305.

## 3.4 Charakteristische Stilmittel Zappas in Joe's Garage

*Joe's Garage* entstand in einer Zeit, in der sich Zappa mit eher zum Rock hin orientierter Musik beschäftigte. Es entstanden Musikstücke, die in sich geschlossen waren, und die mehr oder weniger zu einer Einheit zusammengefügt werden konnten. Diese Stücke erlaubten viel Platz für Improvisationen und konnten leichter von Zuhörern verstanden und nachvollzogen werden. Zappa verwendete zu einem Großteil einfache melodische und harmonische Strukturen, gleichbleibende Metren und simple Liedformen, wie die Strophenformen.<sup>340</sup>

Weiters finden sich auch in *Joe's Garage* zahlreiche „zappa-typische“ Stilmittel, wie sie in den vorherigen Kapiteln beschrieben wurden. Aufgrund des Nichtvorhandenseins aller Noten von *Joe's Garage* kann nur auf ein paar wenige Stücke, die in *The Frank Zappa Guitar Book* vorliegen, zurückgegriffen werden. Zudem werden Teile der Transkriptionen, die von Wolfgang Ludwig für seine Dissertation mit dem Titel *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen Frank Zappas* erstellt wurden, herangezogen.

### 3.4.1 Beispiele für Zappas Metrik und Taktarten

In den Stücken *Watermelon In Easter Hay* und *Outside Now*, die beide in Noten<sup>341</sup> vorliegen, finden sich gute Beispiele für Zappas Umgang mit Metrik und Taktarten. Im erst genannten Lied bedient sich Zappa zweier unterschiedlicher Taktarten, dem gebräuchlichen 4/4-Takt und dem für die Popmusik eher weniger gebräuchlichen Form des 5/4-Taktes. Das gesamte Stück besteht hindurch aus einem Wechsel beider Taktformen, der nach jedem

---

<sup>339</sup> Krihl, Antonia: „*Joe's Garage*“: *Das beste Album Frank Zappas? Eine Untersuchung zu Inhalt, Aussage, verwendeten Motiven und Hintergründen der „Rock-Oper“*. Studienarbeit. München 2011, S. 10.

<sup>340</sup> Vgl. Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 78/79.

<sup>341</sup> Vgl. Zappa, Frank: *The Frank Zappa Guitar Book*. Los Angeles, 1982, S. 214-225 und S. 243-249.

Takt vollzogen wird. Das Lied *Outside Now* besteht aus einem 11/8-Takt, der sich aus einem 6/8- und einem 5/8 Takt zusammensetzt, und dient als Beispiel für Zappas Verwendung von eher unüblichen Taktarten. Beide zeigen jedoch Zappas Vorliebe für ungerade Taktarten.

### 3.4.2 Beispiele für Zappas Rhythmik

#### 3.4.2.1 Triolen und Tonlängen-Konflikte

*Lucille Has Messed My Mind Up*, das im Original von Jeff Simmons<sup>342</sup> stammt und der Titelsong seines Albums *Straight* ist, enthält ein Beispiel für Zappas häufigen Gebrauch von Triolen. Zappa setzt die Triolen, nicht wie in der gebräuchlicheren Form, in der eine Triole auf einen Grundschlag verteilt wird, ein, sondern verteilt eine Triole auf zwei Grundschläge. Dadurch entsteht, wie Ludwig es nennt, ein sogenannter „Tonlängen-Konflikt 3 gegen 2“<sup>343</sup>, der in Zappas Musik häufig Verwendung findet. Außerdem entsteht in diesem Fall ein Verzögerungseffekt.

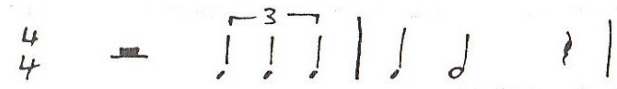


Abbildung 1: *Lucille Has Messed My Mind Up* (Joe's Garage)

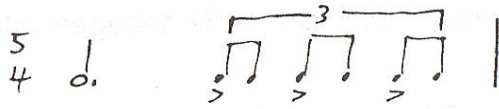
(Quelle: Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 113.)

---

<sup>342</sup> Ehemaliges Mitglied von Zappas Band *Mothers of Invention*.

<sup>343</sup> Vgl. Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 112.

In dem Stück *Watermelon In Easter Hay* macht Zappa ebenfalls Gebrauch von Triolen, in dem er jede einzelne Note der Triole in zwei Teile unterteilt und durch eine spezielle Betonung, jeweils eine Haupt- und eine Nebennote entstehen lässt.<sup>344</sup> Durch diese Betonung entsteht ein „Tonlängen-Konflikt“<sup>345</sup>, der bei einer Hervorhebung der ersten und der vierten Achtelnote, was zwei Triolen jeweils auf einem Grundschlag bedeutet, nicht zustande gekommen wäre.<sup>346</sup> Zappa erreicht damit einen Beschleunigungseffekt.



**Abbildung 2: Watermelon In Easter Hay (Joe's Garage)**

(Quelle: Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 114.)

Beide Beispiele sind kennzeichnende Stilmittel bei Zappa.<sup>347</sup>

### 3.4.2.2 Hemiolen

In dem Song *Sy Borg* findet sich ein Beispiel für Zappas Hemiolenbildung<sup>348</sup>. In diesem Beispiel kommt eine Schwerpunktüberlagerung durch eine Veränderung der

<sup>344</sup> Vgl. Ders. S. 114.

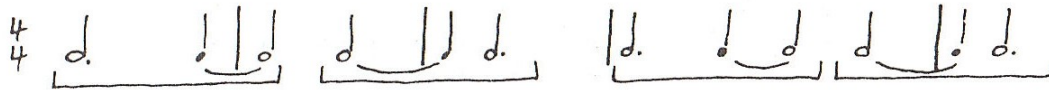
<sup>345</sup> Vgl. Ders. S. 112

<sup>346</sup> Vgl. Ders. S. 114.

<sup>347</sup> Vgl. Ders. S.114.

<sup>348</sup> Vgl. Ziegenrucker, Wieland: *A B C Musik - Allgemeine Musiklehre*. Leipzig 2000, S. 64: Hemiolenbildung: Zwei dreiteilige Takteinheiten, werden in drei zweiteilige Takteinheiten umgewandelt.

Rhythmusstruktur in der Melodie von 3 x 4 zu 4 x 3 Grundschlägen zustande.<sup>349</sup>

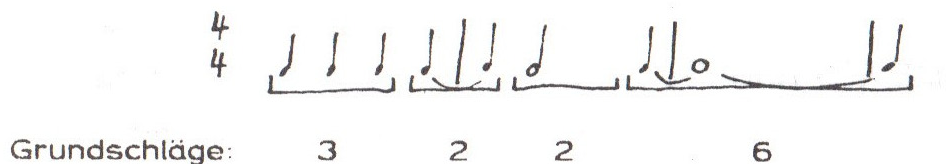


**Abbildung 3: Sy Borg (Joe's Garage)**

(Quelle: Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 117.)

(Anmerkung: Im Beispiel fehlt ein Taktstrich zwischen der 8. Und 9. Note)

In Zappa Musik treten auch unregelmäßige Verlagerungen des Schwerpunktes auf. Bei Hemiolien erfolgt in der Melodie eine Neubetonung üblicherweise regelmäßig, in diesem Beispiel unregelmäßig.<sup>350</sup>



**Abbildung 4: Sy Borg (Joe's Garage)**

(Quelle: Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 119.)

<sup>349</sup> Vgl. Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 117.

<sup>350</sup> Vgl. Ders. S. 118.

### 3.4.3 Ein Beispiel für Zappas Melodiebildung

#### 3.4.3.2 Verwendung von Tonleitern

Das Stück *Sy Borg* zeigt Zappas Verwendung von Tonleitern in der Melodiebildung auf. In den Takten 16-20<sup>351</sup> benutzt Zappa Teile der lydischen Skala. Die in der Singstimme aufeinanderfolgenden Töne f, g, a, h, c und d stimmen mit den ersten sechs Töne dieser Tonleiter überein.<sup>352</sup>

### 3.4.4 ein Beispiel für Zappas Textvertonung

Das Stück *Packard Goose* besteht aus zusammengesetzten Metren in rascher Folge, deren einzige Verbindung ein Achtel-Puls ist.<sup>353</sup> Auch die folgende Vertonung des Textes orientiert sich an dieser Metrik.

die Taktgliederung:	$\frac{8}{8}$ ( $\frac{3}{8} + \frac{3}{8} + \frac{2}{8}$ ),	$\frac{6}{8}$ ( $\frac{2}{8} + \frac{4}{8}$ )	
auf den Text:	<i>Maybe you thought I was a Packard Goose</i>		
auf:	$\frac{2}{8}$ ,	$\frac{7}{8}$ ( $\frac{3}{8} + \frac{4}{8}$ ),	$\frac{7}{8}$ ( $\frac{3}{8} + \frac{4}{8}$ )
	<i>Or the Ronald MacDonald of the nouveau-abstruse</i>		

**Abbildung 5: Packard Goose (Joe's Garage)**

(Quelle: Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 107.)

<sup>351</sup> Siehe Anhang: Notenbeispiele, S. 105.

<sup>352</sup> Vgl. Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 132.

<sup>353</sup> Vgl. Ders. S. 107.

Eine besondere Betonung und Interpretation des Textes wird bei Zappa mit musikalischen Mittel erreicht. Die folgende Abbildung verdeutlicht dies:

*Joe's Garage (JOE'S GARAGE)*

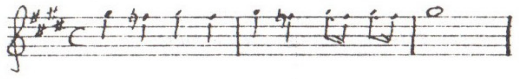
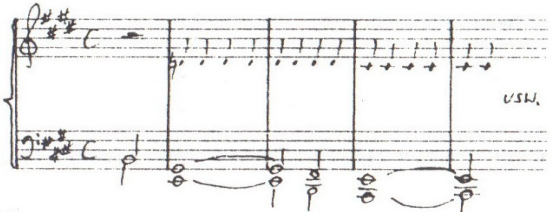
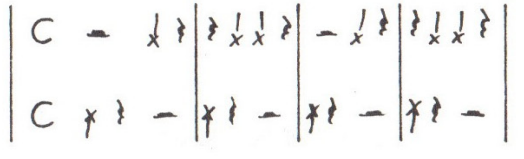
Text	Ausdeutung
<p><i>It was a Stratocaster with a wammy bar</i></p> <p>...</p>	<p>Stratocaster mit Vibratohebel erklingt</p>
<p><i>All we did was bend the string like ...</i></p> <p>...</p>	<p>zwei Gitarren spielen:</p> 
<p><i>ONE MORE TIME!</i></p> <p>...</p>	<p>eine Gitarre spielt den notierten Ausschnitt eine Oktave höher und die Achtel nicht punktiert</p>
<p><i>Even if you played it on the saxophone</i></p>	<p>Tenor-, Bariton- und Baßsaxophon spielen:</p> 
<p><i>They'd all come over 'n' dance around like ...</i></p>	<p>rhythmisches Fußstampfen und Händeklatschen werden imitiert (vermutlich mit <i>Syndrums</i>):</p> <p>Händeklatschen →</p> <p>Fußstampfen →</p>  <p>USW.</p>

Abbildung 6: Joe's Garage (Joe's Garage)

(Quelle: Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 177.)



Wie die obige Abbildung zeigt, war Zappa ein Meister des Wort-Ton-Verhältnisse, denn die passgenaue musikalische Umsetzung des Textes war ihm ein großes Anliegen. Um nur ein Beispiel zu nennen: Für die Darstellung einer speziellen Gitarre, in diesem Fall eine Stratocaster, die im Text von *Joe's Garage* aus dem gleichnamigen Werk beschrieben wird, nimmt Zappa genau diese Gitarre her und verdeutlicht durch den Einsatz des Vibratorhebels die Verwendung genau dieser Gitarre auch akkustisch.

### **3.4.5 Instrumentierung von Joe's Garage**

Neben der gebräuchlichen Rockband-Besetzung mit Schlagzeug, Gesang, Gitarre und Bass, verwendet Zappa auch in *Joe's Garage* weitere Instrumente wie Keyboards, Bläser und Perkussionsinstrumente.

## **3.5 Bühnenbearbeitungen**

Das Werk *Joe's Garage* wurde als ein in vielerlei Hinsicht gelungenes Werk angesehen, dass es nicht nur bei vielen Konsumenten von Frank Zappas Musik Anklang fand, sondern auch tatsächlich zur szenischen Aufführung gebracht wurde.

Im Jahre 1999 wurde *Joe's Garage* das erste Mal von Studenten an der *University of Michigan* aufgeführt. Neun Jahre später folgte eine weitere Inszenierung als Bühnenstück im *Open First Theatre* in Los Angeles, die am 26. September 2008 ihre Premiere feierte. Die Produktion wurde von professionellen Schauspielern gespielt bzw. gesungen, die von einer Live-Band unterstützt wurden, und Video-Projektionen rundeten

die Aufführung ab.<sup>354</sup>

2002 gründete schließlich der Wiener Ludwig „Wickerl“ Adam, der auch den Beinamen „Frank Zappa Österreichs“ trägt, extra für die Aufführung von Frank Zappas Rock-Oper *Joe's Garage* das Ensemble *Sex Without Nails Bros*. Diese elfköpfige Gruppe, bestehend aus Instrumentalmusikern sowie Sängern und Schauspielern, war bestrebt, sich Zappas kompositorisches Werk mit der gleichen Ernsthaftigkeit anzunehmen, wie es bei klassischen Komponisten wie Strawinsky oder Beethoven üblich ist. Im November 2003 tourte die Truppe mit *Joe's Garage* erfolgreich durch Österreich und Deutschland. Kommentare von ehemaligen Zappa-Musikern, wie dem Vokalist und Sänger *Napoleon „Murphy“ Brock*, der von 1972-1976 bei Zappa musizierte, oder dem Gitarristen, Keyboardspieler und Sänger, *Mike Kenaelly*, der von 1986-1988 gemeinsam mit Zappa auf der Bühne stand, können den positiven Eindruck, den die Aufführungen bei ihnen hinterlassen haben, belegen: „To my knowledge, Frank Zappa never elevated his concept of Joe's Garage to the level of a Rock Opera. But in a year and a half of hard work, imagination and sacrifice, this group of musicians/singers/actors have taken the concept to the next level. They didn't change Joe's Garage; they enhanced it.“<sup>355</sup> Sowie: „I was thoroughly stunned by the performance of ‚Joe's Garage‘. All the performers were completely committed to doing justice to this material and making it come alive as a theatrical experience. The choices made in staging and costumes were absolutely mind - blowing, the band played their asses off, and the whole experience was incredibly moving for this Zappa fan. I wish Frank could have seen it.“<sup>356</sup>

Diese Aufführungen von *Joe's Garage* belegen den Einfluss, den Zappas Musik auch noch nach seinem Tod auf die Musikwelt ausübt. Viele Musiker und auch

---

<sup>354</sup> Vgl. Hephaestus Books [Hg.]: *Frank Zappa Albums, Including: We're Only In It For The Money, Joe's Garage, The Grand Wazoo, Absolutely Free, Freak Out!, Uncle Meat, Civilization Phase III, Hot Rats, Them Or Us, Waka/Jawaka, Chunga's Revenge, Apostrophe ('), Over - Nite Sensation*. o.O. 2011, S. 13.

<sup>355</sup> Brock, Napoleon zitiert in: Adam, Ludwig: *Sex without NAILS BROS present Frank Zappa's Joe's Garage*. Eichgraben 2003, S. 2.

<sup>356</sup> Kenaelly, Mike zitiert in: Adam, Ludwig: *Sex without NAILS BROS present Frank Zappa's Joe's Garage*. Eichgraben 2003, S. 2.

Schauspieler setzen sich in der heutigen Zeit auch weiterhin mit dem grandiosen Schaffen Zappas auseinander bzw. sehen in ihm ein Vorbild für ihre eigenen Produktionen.

### 3.6 Rezensionen zu Joe's Garage

Die Meinungen über Frank Zappas Werk *Joe's Garage* - sowohl über den Inhalt als auch über den musikalischen Wert - gehen sehr weit auseinander, was von Zappa wohl beabsichtigt war. Während die einen die Rock-Oper als ein „perfekt gelungenes Zappa Album“<sup>357</sup> oder sogar als „Meisterwerk“<sup>358</sup> bezeichnen, ist sie für andere „zu poppig“<sup>359</sup> oder „stupid“<sup>360</sup>.

Frank Wonneberg findet an *Joe's Garage* sichtlich Gefallen und äußert sich dazu in seinem Buch *Grand Zappa* mit großer Begeisterung: „Für mich ist dies das perfekte Zappa-Album. Hier stimmt alles, egal ob man den Sound, die Kompositionen, das Sujet oder die Ausführung betrachtet.“<sup>361</sup> Des Weiteren hebt Wonneberg das Solo von *Watermelon In Easter Hay* hervor: „Bei ‚Watermelon In Easter Hay‘ spielt sich Zappa so frei von allen Klischees, er ist so authentisch und emotional spürbar wie niemals sonst in seiner Karriere.“<sup>362</sup> Auch Miles äußert sich durchaus positiv über dieses Lied: „[...] ein Stück, das einige der schönsten Gitarrenpassagen enthält, die Zappa je veröffentlicht hat.“<sup>363</sup> Neil Slaven, der sonst keine große Begeisterung für dieses musikalische Werk Zappas finden kann, hebt ebenfalls *Watermelon In Easter Hay* hervor: „Wenn es einen musikalischen

---

<sup>357</sup> Vgl. Wonneberg, Frank: *Grand Zappa - Internationale Frank Zappa Discology*. Berlin 2010, S. 112.

<sup>358</sup> Vgl. Fisher Lowe, Kelly: *The Words and Music of Frank Zappa*. Nebraska 2007, S.149.

<sup>359</sup> Vgl. Meyer, Ingo: *Frank Zappa*. Stuttgart 2010, S. 68.

<sup>360</sup> Vgl. Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin 2006, S. 303.

<sup>361</sup> Wonneberg, Frank: *Grand Zappa - Internationale Frank Zappa Discology*. Berlin 2010, S. 112.

<sup>362</sup> Ders. S. 112.

<sup>363</sup> Miles, Barry: *Zappa*. Berlin 2005, S. 324.

Grund für die Existenzberechtigung von Joe's Garage gibt, dann ist dies die zufallsbedingte Kreativität der Instrumentalpassagen. Watermelon In Easter Hay, die einzige Ausnahme, ist für Zappa atypisch. Der Titel hat eine einfache, aufsteigende Melodie, die ihren Schöpfer verleugnet. Als wir über das Album sprachen, sagte ich zu Frank, dass das meiner Meinung nach das Highlight des gesamten Albums sei.<sup>364</sup> Watson betont bei diesem Song, dass Zappa harmonische Strukturen verwendete, die er normalerweise belächelte, aber dennoch ist Watson der Meinung: „It's very pretty music“<sup>365</sup>.

Kelly Fisher Lowe geht sogar noch weiter und lobt das Album in hohen Tönen: „[...] Joe's Garage is a masterpiece. It is an incredible achievement, excellent from start to finish. It encompasses all of the musical styles Zappa had been working with since his start: blues, doo-wop, lounge, orchestral, rock, pop, and, as a new addition, reggae.“<sup>366</sup>

Meyer hingegen äußert sich sehr kritisch über das Werk und sieht als „das eigentliche Problem von Joe's Garage [...] die glatte, fast poppige Musik, die zwar auf höchstem Niveau und mit reichlich Einsatz der ‚Xenochrony‘ eingespielt wurde, doch bei der es sich gleichsam um ‚Teenie-Zappa‘ handelt.“<sup>367</sup> Er ist der Meinung, dass ein echter Liebhaber von Zappas Musik eher viel komplexere Stücke schätze, und glaubt: „Nicht zufällig gab es Stimmen, die hier eine gezielte Ausrichtung am Musikgeschmack einer nachwachsenden Generation von Jugendlichen vermuteten.“<sup>368</sup> Auch Miles vertritt diese Auffassung und sieht *Joe's Garage* aufgrund seiner durchwegs kommerziellen Struktur als ein „Zielgruppenalbum für die High Schools“<sup>369</sup> an.

Obwohl *Joe's Garage* für Meyer und auch zahlreiche andere Kritiker zu pop-lastig ist<sup>370</sup>, hebt Fisher Lowe genau diesen Gesichtspunkt im positiven Sinn hervor: „From start

---

<sup>364</sup> Vgl. Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin 2006, S. 305.

<sup>365</sup> Watson, Ben: *The complete guide to the Music of Frank Zappa*. London, New York, Rosebery 1998, S. 103.

<sup>366</sup> Fisher Lowe, Kelly: *The Words and Music of Frank Zappa*. Nebraska 2007, S. 149.

<sup>367</sup> Vgl. Meyer, Ingo: *Frank Zappa*. Stuttgart 2010, S. 68.

<sup>368</sup> Vgl. Ders. S. 68.

<sup>369</sup> Vgl. Miles, Barry: *Zappa*. Berlin 2005, S. 321.

<sup>370</sup> Vgl. Meyer, Ingo: *Frank Zappa*. Stuttgart 2010, S. 68.

to finish, Joe's Garage is a collection of some of Zappa's most perfectly realized pop songs. It is as if Zappa was proving to people, especially critics, that he was capable of writing fairly serious pop music. This is pop music unlike any other, however. The more one listens, the more one realizes that Zappa, even when writing short pop songs with catchy melodies, is unable to stick to formula. In some senses, if one listens carefully enough, Joe's Garage is a tour of U. S. popular music from the forties to the present.<sup>371</sup> Krihl deutet gerade diesen Umstand der Popplastigkeit als mögliche Ursache, dass „das Album auch über das ‚typische‘ und schon für musikalische Ausnahmeerscheinungen sensibilisierte Zappa-Publikum hinaus populär“<sup>372</sup> wurde. Miles pflichtet Fisher Lowe und Wonneberg bei und empfindet *Joe's Garage* musikalisch gesehen als „eine der besten Platten Zappas“<sup>373</sup>, kritisiert aber durchaus ein Problem, dass bei den meisten Rockopern vorkommt. Für Miles sind „die Übergänge zwischen den Songs aufdringlich und verwirrend.“<sup>374</sup>

In Slaven hat Zappa einen seiner größten Kritiker in Hinblick auf den inhaltlichen Verlauf der Geschichte von *Joe's Garage*: „Selbst wenn die Leistung als solche weithin Anerkennung gefunden hat, fällt es schwer, an Joe's Garage Geschmack zu finden, [...]. Die Geschichte ist in der Tat stupide und die Angriffsziele, die bereits viele Male zuvor Franks bösen Witz hatten zu spüren bekommen, simpel.“<sup>375</sup> Fisher Lowe formuliert positiv: „It takes on all the lyrical themes that Zappa had been essaying since he started in music: the danger of systems, the strange relationship Americans have with sex and sexual frankness.“<sup>376</sup> Shewey hat hingegen nur Negatives über dieses Werk zu sagen: „[...] this work is too often unlistenable. [...] the music goes downhill, and the third album is almost

---

<sup>371</sup> Fisher Lowe, Kelly: *The Words and Music of Frank Zappa*. Nebraska 2007, S. 150.

<sup>372</sup> Vgl. Krihl, Antonia: „*Joe's Garage*“: *Das beste Album Frank Zappas? Eine Untersuchung zu Inhalt, Aussage, verwendeten Motiven und Hintergründen der „Rock-Oper“*. Studienarbeit. München 2011, S. 18.

<sup>373</sup> Vgl. Miles, Barry: *Zappa*. Berlin 2005, S. 325.

<sup>374</sup> Vgl. Ders., S. 325.

<sup>375</sup> Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin 2006, S. 303.

<sup>376</sup> Fisher Lowe, Kelly: *The Words and Music of Frank Zappa*. Nebraska 2007, S. 150.

complete drivel. In short, the whole thing's a mess."<sup>377</sup> Für Watson ist jedoch klar: „Zappa-heads who started in the early 80s invariably cite it as a favourite“.<sup>378</sup> Adam Ludwig betont den gesellschaftskritischen Ansatz: „Joe's Garage ist die wohl schmutzigste, böseste, witzigste und intelligenteste Parabel der Rock-History auf das ‚Musikbuisness‘, sowie den ‚American Way of Life‘.“<sup>379</sup>

Wie auch Zappas Persönlichkeit spaltete auch das Werk *Joe's Garage* die Zuhörerschaft. Während einige Kritiker die Rock-Oper als brillant ansehen, war sie für andere schlicht und einfach eines der schlechtesten Alben Zappas. Hierbei ist zu erwähnen, dass die Entstehung des Werkes in den Zeitraum fällt, in dem sich Zappa eher Rock orientierter Musik zugewandt hatte. Diese Tatsache löste bei vielen eingefleischten Zappa-Fans Missfallen aus, da die Musik, nicht wie es oft bei Zappa der Fall war, aus dem Rahmen des Rock fiel, sondern - im Gegenteil - sich der Formen des Rock gemeinsam verbunden mit dessen Klischees annahm.

## 4.Zusammenfassung

Im ersten Kapitel wurde Zappas Leben beschrieben, seine Herkunft und Ausbildung, da Zappa in sein Werk immer wieder autobiographische Aspekte eingewoben hat und er Leben und Werk in gewisser Hinsicht als Einheit gesehen hat bzw. gesehen haben wollte. Der letzte Teil dieses Kapitels beinhaltete die Angaben über die Komponisten bzw. die musikalischen Stile, die Einfluss auf Zappas kompositorische Tätigkeit nahmen.

Das zweite Kapitel, wurde in vier größere Teilbereiche eingeteilt, und widmet sich den

---

<sup>377</sup> Vgl. Shewey Don: *Frank Zappa - Joe's Garage Act I, II & III*. In: <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/joes-garage-acts-i-ii-iii-19800320>. 20.03.80, abgerufen am 11.01.13.

<sup>378</sup> Watson, Ben: *The complete guide to the Music of Frank Zappa*. London, New York, Rosebery 1998, S.101.

<sup>379</sup> Adam, Ludwig: *Sex without NAILS BROS present Frank Zappa's Joe's Garage*. Eichgraben 2003, S. 1.

unterschiedlichen Aspekten von Zappas künstlerischen Wirken: im ersten Teil Zappa als Komponisten mit einer ganz spezifischen „Kompositionstechnik“ und stets auf der Suche nach einem Stil und als Wandler zwischen E- und U-Musik. Der zweite Teilbereich setzte sich mit dem Musiker Zappa und seiner Rolle, die er bei den *Mothers of Invention* innehatte, den damit verbundenen Bühnenshows und mit Zappa als Instrumentalisten (und hier v.a. als Gitarristen) auseinander. Der dritte Teilbereich widmet sich dem Dirigenten bzw. Ensemble- bzw. Bandleiter Zappa und seinem speziellen „Dirigierstil“. Im letzten Teilbereich wird schließlich Zappas Auflehnung gegen das Establishment, an dem er oft in seinen Songtexten auf parodistische Art und Weise Kritik ausübte, behandelt, ein Aspekt, der sich wie ein roter Faden durch das gesamte Leben und Werk Zappas zieht.

Als Beispiel, um die in Kapitel eins und zwei untersuchten Aspekte an einem musikalischen Beispiel zu zeigen, wird im dritten Kapitel Zappas Werk *Joe's Garage* herangezogen, um die in den beiden vorangehenden Kapitel aufgezeigten Aspekte im Schaffen Zappas an konkreten Songs demonstrieren zu können (wie stilistische Merkmale, gesellschaftlicher Protest und autobiographische Aspekte). Abschließend finden sich eine Darstellung von *Joe's Garage* als Bühnenwerk, um den Einfluss, den Zappa auch noch auf heutige Musiker ausübt näher zu bringen, genauso wie Rezensionen und Wertungen, die die Tragweite und die Wertigkeit, die dieses Werk in der Musikwelt eingenommen hat, darstellen soll.

Was faszinierte und fasziniert auch heute noch Musiker wie Rezipienten an Persönlichkeit und Musik Frank Zappas? Wo steht dieser oft als „Phänomen“ und „Ausnahmekünstler“ bezeichnete Universalkünstler? Obwohl er - wie viele seiner Generation - Mitglied der amerikanischen Anti-Vietnam und Protestbewegung der 60er Jahre war, ging sein künstlerisches Engagement weit über das anderer kurzlebiger Gruppierungen hinaus. Sowohl in seinen Bühnenshows und die stilistischen Elemente seiner Musik nehmen sowohl performative Entwicklungen voraus wie crossover. Handwerkliche Perfektion gepaart mit Sendungsbewusstsein und Selbststilisierung haben Zappa bald zu einer „Trademark“ werden lassen, die nicht nur einen Reihe an jungen Künstlern beeinflusste

(man denke an Stefan Weber und die Dradiwaberl oder in mehr parodistisch als provokanter Form an die EAV), sondern auch die 68er-Bewegung wie die Friedensbewegung der 70er und 80er Jahre musikalisch begleitet. Diese Breitenwirkung, die auch nach seinem Tod kaum gemindert anhält, lässt es berechtigt erscheinen, eine Diplomarbeit diesem Ausnahmekünstler zu widmen.

Dies sind Tatsachen, die Zappas Besonderheiten darstellen und ihn zu einem herausragenden Künstler und für mich daher zu einer ganz und gar erwähnenswerten Persönlichkeit machen.





**Abbildung 7: Das wohl bekannteste Bild von Frank Zappa aus dem Jahre 1969**

(Quelle: Garber, Thorsten: Innovationen, denen freier Geist und große Kunst innewohnen. In: <http://garbersgazette.de/2011/07/01/innovationen-denen-freier-geist-und-groese-kunst-innewohnen/>. 01.07.11, abgerufen am 13.01.13)

*„Es gibt mehr Leute, die meinen Namen gehört, mein Gesicht gesehen oder mich auf einer Toilette sitzen gesehen haben, als solche, die meine Musik gehört haben oder irgendeine Ahnung von dem Besitzen, was ich mache. Ich bin in das populäre Volkstum als ein Beispiel des Negativen eingeführt worden und werde auch konstant als ein solches gebraucht.“<sup>380</sup>*

---

<sup>380</sup> Mueller-Delin, Rainer: *Frank Zappa: Ein Typ aus Utopia*. Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1985, S. 52.

# Literatur- und Quellenverzeichnis

## Literaturverzeichnis

- Adam, Ludwig: *Sex without NAILS BROS present Frank Zappa's Joe's Garage*. Eichgraben 2003.
- Finscher, Ludwig [Hg.]: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 26 Bände in 2 Teilen (9 Bände Sachteil, 17 Bände Personenteil) Kassel etc. 1997–2007.
- Fisher Lowe, Kelly: *The Words and Music of Frank Zappa*. Nebraska 2007.
- Hephaestus Books [Hg.]: *Frank Zappa Albums, Including: We're Only In It For The Money, Joe's Garage, The Grand Wazoo, Absolutely Free, Freak Out!, Uncle Meat, Civilization Phase III, Hot Rats, Them Or Us, Waka/Jawaka, Chunga's Revenge, Apostrophe ('), Over - Nite Sensation*. o.O. 2011.
- Kaiser, Rolf Ulrich: Das Fundstück Interview mit Frank Zappa In: Oehmke, Philipp - Waechter, Johannes [Hg.]: *1968 - Ein Jahr und seine 20 Songs*. München 2005, S. 38-44.
- Krihl, Antonia: „Joe's Garage“: *Das beste Album Frank Zappas? Eine Untersuchung zu Inhalt, Aussage, verwendeten Motiven und Hintergründen der „Rock-Oper“*. Studienarbeit. München 2011.
- Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa - Eine musiksoziologische und -analytische Studie zur Bestimmung eines musikalischen Stils*. In: *Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI, Musikwissenschaft, Band 88*. Frankfurt am Main 1992.
- Meyer, Ingo: *Frank Zappa*. Stuttgart 2010.
- Michels, Ulrich: *dtv-Atlas Musik*. München 2001.

Miles, Barry: *Zappa*. Berlin 2005.

Miles, Barry [Hg.]: *Frank Zappa - in his own words*. London, New York, Rosebery 1993.

Miles, Barry [Hg.]: *Frank Zappa - in eigenen Worten*. Heidelberg 2004.

Mueller-Delin, Rainer: Frank Zappa: Ein Typ aus Utopia. In: Schmidt-Joos, Siegfried[Hg.]: *Idole 4 - Nachrichten aus seltsamen Träumen: Pete Townshend, Frank Zappa, David Bowie, Craig Russell*. Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1985, S. 51-95.

Phleps, Thomas: *Zwischen Adorno und Zappa - Semantische und funktionale Inszenierungen in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Hg. Hans-Werner Heister (Zwischen/Töne. Neue Folge - Band 2) Berlin 2001.

Rebell, Volker: Frank Zappa - Freak-Genie mit Frack-Habitus. In: *Rock Session 1. Magazin der Populären Musik. Regionale Musik: Reggae und Salsa - Klänge aus dem Ghetto, Bayerrock/ Indianerrock, Lieder im Widerstand: Elsaß, Rock und Magie, Frank Zappa - Lüstling oder Genie?, Achim Reichel: Rolling home.zum Rock 'n'Roll, Und vieles mehr*. Hamburg 1977, S.233-275.

Reichert, Carl Ludwig: *Frank Zappa*. München 2000.

Schröder, Daniel: *Der Komponist Frank Zappa - Über die Aktualität der »Neuen Musik«* Darmstadt 2012.

Slaven, Neil: *Electric Don Quixote - Die ultimative Geschichte von Frank Zappa*. Berlin 2006.

Walley, David: *No Commercial Potential - The Saga of Frank Zappa*. New York 1980.

Watson, Ben: *The complete guide to the Music of Frank Zappa*. London, New York, Rosebery 1998.

Wicke, Peter. - Ziegenrucker Kai-Erik - Ziegenrucker, Wieland: *Handbuch der populären Musik. Geschichte, Stile, Praxis, Industrie*. Erw. Auflage. Mainz 2007.

Wonneberg, Frank: *Grand Zappa - Internationale Frank Zappa Discology*. Berlin 2010.

Zappa, Frank: *Joe's Garage Act I, II & III*. Booklet zur CD RCD 10530/31, Rykodisc, New York, London 1979/1987.

Zappa, Frank: *The Frank Zappa Guitar Book*. Los Angeles, 1982.

Zappa, Frank - Occhiogrosso, Peter: *The Real Frank Zappa Book*. New York 1999.

Zappa, Frank - Occhiogrosso, Peter: *Frank Zappa - I am the American Dream*. Münschen 1991.

Ziegenrucker, Wieland: *A B C Musik - Allgemeine Musiklehre*. Leipzig 2000.

### Internetquellen

Bibliographisches Institut GmbH: *der Dadaismus*. In:

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Dadaismus>. Undatiert, abgerufen am 12.01.13.

Garber, Thorsten: Innovationen, denen freier Geist und große Kunst innewohnen. In:

<http://garbersgazette.de/2011/07/01/innovationen-denen-freier-geist-und-groese-kunst-innewohnen/>.

01.07.11, abgerufen am 13.01.13

San Segundo, Carlos: *Overdub/ Overdubbing: Was ist es und wofür ist es gut?*. In:

<http://www.delamar.de/faq/overdub-overdubbing-11454/>. 04.09.11, abgerufen am 13.11.12

Shewey Don: *Frank Zappa - Joe's Garage Act I, II & III*. In:

<http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/joes-garage-acts-i-ii-iii-19800320>.

20.03.80, abgerufen am 11.01.13

## Abbildungsnachweis

Abbildung 1: Lucille Has Messed My Mind Up (Joe´s Garage).....	83
Abbildung 2: Watermelon In Easter Hay (Joe´s Garage).....	84
Abbildung 3: Sy Borg (Joe´s Garage).....	85
Abbildung 4: Sy Borg (Joe´s Garage).....	85
Abbildung 5: Packard Goose (Joe´s Garage).....	86
Abbildung 6: Joe´s Garage (Joe´s Garage).....	87
Abbildung 7: Das wohl bekannteste Bild von Frank Zappa aus dem Jahre 1969 .....	96
Abbildung 8: Sy Borg (Joe´s Garage).....	105
Abbildung 9: Anfänge von Watermelon In Easter Hay und Outside Now (Joe´s Garage)	106

## Anhang

### Discographie

**Freak Out!:** 1966 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10501.

**Absolutely Free:**1967 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10502.

**We´re Only in It for the Money:** 1968 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10503.

**Lumpy Gravy:** 1967 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10504.

**Cruising With Ruben & The Jets:** 1968 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10505.

**Uncle Meat:** 1969 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer RCD: 10506/07.

**Mothermania:** 1969 erschienen, momentan nicht erhältlich.

**Hot Rats:** 1969 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10508.

**Burnt Weenie Sandwich:** 1970 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10509.

**Weasels Ripped My Flesh:** 1970 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10510.

**Chunga's Revenge:** 1970 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10511.

**Soundtrack zum Film 200 Motels:** 1971 erschienen, geführt bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10513, aber momentan nicht erhältlich.

**Fillmore East, June 1971:** 1971 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10512.

**Just Another Band from L. A.:** 1972 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10515.

**Waka/Jawaka:** 1972 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10516.

**The Grand Wazoo:** 1972 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10517.

**Over-Nite Sensation:** 1973 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10518.

**Apostrophe ('):** 1974 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10519.

**Roxy & Elsewhere:** 1974 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10520.

**One Size Fits All:** 1975 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10521.

**Bongo Fury:** 1975 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10522.

**Zoot Allures:** 1976 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10523.

**Zappa in New York:** 1978 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10524/25.

**Studio Tan:** 1978 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10526.

**Sleep Dirt:** 1979 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10527.

**Orchestral Favorites:** 1979 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10529.

**Sheik Yerbouti:** 1979 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10528.

**Joe's Garage Act I, II, III:** 1979 erschienen, erhältlich bei Rykodisc RCD 10530/31.

**Tinseltown Rebellion:** 1981 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10532.

**You are What You Is:** 1981 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10536.

**Shut Up 'N' Play Yer Guitar:** 1981 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10533/34/35.

**Ship Arriving Too Late to Save a Drowning Witch:** 1982 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10537.

**The Man from Utopia:** 1983 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10538.

**Baby Snakes:** 1983 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10539.

**The London Symphony Orchestra Vol. I & II:** 1983 bzw. 1987 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10540/41.

**Boulez Conducts Zappa: The Perfect Stranger:** 1984 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer RCD 10543.

**Francesco Zappa:** 1984 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10546.

**Them Or Us:** 1984 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10543.

**Thing-Fish:** 1984 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10544/45.

**The Old Masters Box I:** 1985 erschienen, momentan nicht erhältlich.

**Frank Zappa Meets The Mothers of Prevention:** 1985 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer RCD 10547.

**Does Humor Belong in Music?:** 1986 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10548.

**The Old Masters Box II:** 1986 erschienen, momentan nicht erhältlich.

**Jazz from Hell:** 1986 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10549.

**The Old Mastersbox III:** 1987 erschienen, momentan nicht erhältlich.

**Guitar:** 1988 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10550/51.

**Broadway the Hard Way:** 1988 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10552.

**You Can't Do That on Stage Anymore, Vol. 1.:** 1988 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10561/62.

**You Can't Do That on Stage Anymore, Vol. 2.:** 1988 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10563/64.

**You Can't Do That on Stage Anymore, Vol. 3.:** 1998 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10565/66.

**The Best Band You Never Heard in Your Life:** 1991 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10553/54.

**You Can't Do That on Stage Anymore, Vol 4.:** 1991 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10567/68.

**Make a Jazz Noise Here:** 1991 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10555/56.

**You Can't Do That on Stage Anymore, Vol. 5.:** 1992 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 1569/70.

**You Can't Do That on Stage Anymore, Vol. 6.:** 1992 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 1571/72.

**Playground Psychotics:** 1992 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10557/58.

**Ahead of Their Time:** 1993 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10559.

**The Yellow Shark:** 1993 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 40560.

**Civilization Phase III:** 1994 erschienen, momentan nicht erhältlich.

**The Lost Episodes:** 1996 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 40573.

**Läther:** 1996 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10574/76.

**Frank Zappa Plays the Music of Frank Zappa: A Memorial Tribute:** 1996 erschienen, erhältlich bei musictoday.com.

**Have I Offended Someone:** 1997 erschienen, erhältlich bei Rykodisc unter der Nummer: RCD 10577.

**Mystery Disc:** 1998 erschienen, erhältlich bei Rykodisc 10580:

**EIHN (Everything Is Healing Nicely):** 1999 erschienen, erhältlich bei musictoday.com.



**FZ:OZ:** 2002 erschienen, erhältlich bei [musictoday.com](http://musictoday.com).

**Halloween:** 2003 erschienen, momentan nicht erhältlich.

**Joe's Corsage:** 2004 erschienen, erhältlich bei [musictoday.com](http://musictoday.com).

**Joe's Damage:** 2004 erschienen, erhältlich bei [musictoday.com](http://musictoday.com).

**QuAUDIOPHILIAC:** 2004 erschienen, momentan nicht erhältlich.

**Joe's XMAssage:** 2005 erschienen, erhältlich unter [musictoday.com](http://musictoday.com).

**Imaginary Diseases:** 2006 erschienen, erhältlich bei [musictoday.com](http://musictoday.com).<sup>381</sup>

---

<sup>381</sup> Vgl. Fisher Lowe, Kelly: *The Words and Music of Frank Zappa*. Nebraska 2007, S.209-213.

## Notenbeispiele

(nach kurzer Einleitung)

Sy Borg — Gim-me dat gim-me dat Sy Borg — gim-me dat

gim-me de chro mium leg — beg —

kiff — le — wi — res pli — ers

ti — ers they turn me on —

may-be I'm cra — zy — may-be I'm cra — zy —

mon — us etc.

Abbildung 8: Sy Borg (Joe's Garage)

(Quelle: Ludwig, Wolfgang: *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa*. Frankfurt am Main 1992, S. 273/274.)

# WATERMELON IN EASTER HAY

Transcribed by  
Steve Vai

by Frank Zappa

SLOW ♩=52  
Vamp Throughout Song

Musical notation for the beginning of 'Watermelon in Easter Hay'. The score is in 4/4 time and features a vamp. The key signature has two sharps (F# and C#). The notation is divided into two measures. The first measure is marked with a chord symbol 'A' and the dynamic 'mf' with the instruction 'Sensitively'. The second measure is marked with a chord symbol 'B/E'. The bass line starts with a half note 'A' in the first measure and continues with a half note 'B' in the second measure.

# OUTSIDE NOW

Transcribed by  
Steve Vai

by Frank Zappa

Musical notation for the beginning of 'Outside Now'. The score is in 8/8 time and features a vamp. The key signature has one flat (Bb). The notation is divided into two measures. The first measure is marked with a chord symbol 'Bbmaj7'. The second measure is marked with a chord symbol 'C'. The tempo is marked '♩=138 VAMP'. The bass line starts with a half note 'Bb' in the first measure and continues with a half note 'C' in the second measure.

Abbildung 9: Anfänge von Watermelon In Easter Hay und Outside Now (Joe's Garage)

(Quelle: Zappa, Frank: *The Frank Zappa Guitar Book*. Los Angeles, 1982, S. 214/243.)

## Aufteilung der Akte von Joe's Garage

### Act I

1. Central Scrutinizer
2. Joe's Garage
3. Catholic Girls
4. Crew Slut
5. Wet T-Shirt Nite bzw. Fembot In A Wet T-Shirt<sup>382</sup>
6. Toad-O Line bzw. On The Bus
7. Why Does It Hurt When I Pee?
8. Lucille Has Messed My Mind Up?

### Act II

1. A Token Of My Extreme
2. Stick It Out
3. Sy Borg
4. Dong Work For Yuda
5. Keep it Greasy
6. Outside Now

---

<sup>382</sup> Vgl. Hephaestus Books [Hg.]: *Frank Zappa Albums, Including: We're Only In It For The Money, Joe's Garage, The Grand Wazoo, Absolutely Free, Freak Out!, Uncle Meat, Civilization Phase III, Hot Rats, Them Or Us, Waka/Jawaka, Chunga's Revenge, Apostrophe ('), Over - Nite Sensation*. o.O. 2011, S.11: „On the original vinyl release, „Fembot in a Wet T-shirt“ was titled „Wet T-Shirt Nite“; this title is still listed in the CD lyric booklet.“

### Act III

1. He Used To Cut The Grass
2. Packard Goose
3. Watermelon In Easter Hay
4. A Little Green Rosetta

#### Musiker und Instrumentierung von Joe's Garage

Frank Zappa:	Leadgitarre und Gesang
Warren Cucurullo:	Rhythmusgitarre und Gesang
Denny Walley:	Slidegitarre und Gesang
Ike Willis:	Leadgesang
Peter Wolf:	Keyboards
Tommy Mars:	Keyboards
Arthur Barrow:	Bass und Gesang
Ed Mann:	Percussion
Vinnie Colaiuta:	Schlagzeug
Dale Bozzio:	Gesang
Al Malkin:	Gesang
Craig Steward:	Harmonika

## **Kurzfassung**

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Thema Frank Zappa und hinterfragt, die Rolle, die der Ausnahmekünstler in der Musikgeschichte gespielt hat. Anhand des herangezogenen Werkes *Joe's Garage* soll Zappas Schaffen im Allgemeinen verdeutlicht werden.

Im Hinblick auf seinen Lebensweg, seine musikalische Ausbildung und die auf ihn einwirkenden Einflüsse des Rhythm & Blues und der Komponisten der Klassischen Moderne, im Besonderen Zappas großes Vorbild Edgar Varès, aber auch Anton von Webern und Igor Stravinsky, sollen die Auswirkungen dieser Faktoren auf Frank Zappas künstlerisches Schaffen verdeutlicht werden.

Des Weiteren wird anhand der Darstellung von Zappas Tätigkeiten als Komponist, Musiker, Dirigent, aber auch Kritiker des „American Way of Life“ die Rolle Frank Zappas in der Musikszene erörtert.

## **Lebenslauf**

### **Zur Person:**

Name: Tanja Eisl  
Geburtstag: 18.06.1983/ Esslingen am Neckar  
Staatsbürgerschaft: Österreich

### **Ausbildung:**

Seit WS 2004: Studium für Musikwissenschaft  
2007: Vierwöchige Gruppenfeldforschung in Madagaskar  
WS 2009 – SS 2010: Studium der Ethnomusikologie im Rahmen des Erasmusprogramms an der Universität in Tampere/Finnland

### **Außerdem:**

2006-2009: Besuch des Lehrgangs für Musical an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien mit Diplom-Abschluss  
2009: Abschluss der Paritätischen Bühnenreifeprüfung für Musical

## **Erklärung**

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst habe. Alle direkten und indirekten Zitate wurden von mir gekennzeichnet und mit den dazugehörigen Quellen vollständig angegeben.

Januar 2013, Tanja Eisl