

Meyer | Frank Zappa. 100 Seiten

* Reclam 100 Seiten *



INGO MEYER, geb. 1968, lehrt als Privatdozent für Neuere deutsche Literatur und Allgemeine Literaturwissenschaft an der Universität Bielefeld. Mit Frank Zappa beschäftigt er sich seit seiner Jugend.

Ingo Meyer

in Zusammenarbeit mit Wolfgang Cremer

Frank Zappa. 100 Seiten

Reclam

2018 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen
Umschlaggestaltung: zero-media.net
Umschlagabbildung: FinePic®
Infografik (S. 20 f.): Infographics Group GmbH
Bildnachweis: S. 10 Pictorial Press Ltd / Alamy Stock Foto;
S. 23 Victor Watts / Alamy Stock Foto; S. 29 CTK / Alamy Stock Foto;
S. 33 Granger Historical Picture Archive / Alamy Stock Foto;
S. 62 Keystone Pictures USA / Alamy Stock Foto; S. 83 Glasshouse
Images / Alamy Stock Foto; Autorenfoto: Alexandra Sonntag
Druck und Bindung: Canon Deutschland Business Services GmbH,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen
Printed in Germany 2018
RECLAM ist eine eingetragene Marke
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart
ISBN 978-3-15-020459-7

Auch als E-Book erhältlich

www.reclam.de

Für mehr Informationen zur 100-Seiten-Reihe:
www.reclam.de/100Seiten

Inhalt

- 1 Opening Number
- 6 Die Basics
- 31 »Music is the best«
- 42 Komplexität und Bizarrerie: »What's New in Baltimore?«
- 45 Pflichtübung: »Conceptual Continuity«
- 56 Großprojekte
- 61 Gitarre, Gitarre, Gitarre
- 70 Text und Kontext
- 76 »Ooooh, I'm dancing« / »Make a Sex Noise«
- 80 All that Jazz?
- 91 Angriff aufs große Orchester / Computerspiele
- 98 Und heute?

Im Anhang Lektüretipps



Opening Number

Juli 1982, der Sommer war auch in Minden (Westfalen) ganz ordentlich, obwohl nicht, wie der des darauffolgenden Jahres, von geradezu tropischer Qualität. Fußball-Weltmeisterschaft in Spanien, Torwart Toni Schumacher schlug Patrick Battiston im Halbfinale gegen Frankreich ein paar Zähne aus, doch letztlich holte Italien den Cup. Die Neue Deutsche Welle wurde noch nicht zur Gänze vom Kommerz zugrunde gerichtet, beherrschte aber die Radioprogramme beinahe vollständig; Bilder im Kopf für diese Zeit werden sich mühelos einstellen, wenn ich drei Songs erwähne: SPLIFF, »Carbonara«, SPIDER MURPHY GANG, »Skandal im Sperrbezirk«, und natürlich TRIOS Geniestreich »Da da da«.

Was tat man in der ostwestfälischen Provinz als Teenie mit 13 Jahren? Nicht viel anderes, als hätte man sich in der Metropole befunden: Man lernte heimlich das Rauchen, die sieben Mark für einen »Konti«, zehn kleine Flaschen Herforder Pils im orangen Pappkarton, ließen sich immer auftreiben – und vielleicht kam man auch jetzt schon dahinter, wie sich das andere Geschlecht anfühlt. In dieser Reihenfolge. Wem das nicht reichte, blieb nichts anderes übrig, als sich auf die Kultur zu stürzen, in meinem Fall auf Musik und Literatur (die Kunst

kam erst später). Es gab damals Wochen, in denen ich beinahe jeden Tag eine LP erwarb, viel Blödsinn natürlich auch, der sehr bald wieder weggeschenkt werden musste, aber bei Karstadt an der Tränke, einen Steinwurf von der zweimal im Jahr zuverlässig zu Überschwemmungen neigenden Weser entfernt, stand bei den Neuerscheinungen Frank Zappas Album *Ship Arriving Too Late to Save a Drowning Witch*, ein Monstertitel, aber ansprechend schlicht in Schwarzweiß. Das Cover zierte ein *Droodle*, der im stilisierten Motiv mit den Insignien des Künstlers und dem Titel des Albums spielte, das war evident. Für zwölf Mark neunzig.

Zappa? Der Name wie ein Blitzschlag – und doch mit Oberbönen von Unsinn, man wusste wohl, ein Spinner, »Bobby Brown« schien mir mäßig komisch, eher etwas zum Schunkeln; in der *Bravo* wurden höchstens Tour-Daten vermeldet (Zappa war gerade, oftmals seltsam schlecht gelaunt, aber mit exzellenter Band, auf Europa-Tournee), im *Musikexpress* gelegentlich eine Besprechung, selten ein Interview.

Also los. »No Not Now«, okay, eine Disco-Parodie mit gepitchten Stimmen, das ging wohl gegen die BEE GEES und Konsorten, aber warum fast sechs Minuten lang, immer und immer wieder? »Valley Girl«, mit dem berühmten Monolog von Moon, Zappas älterer Tochter, der den amerikanischen Wortschatz dauerhaft um einige Phrasen wie »gag me with a spoon« oder »grody to the max!« bereichert hat, zugleich sein größter Hit in den USA. Was ich damals für einen ungemein breiten, vulgären Dialekt hielt, war, so weiß ich heute, derjenige verzogener Töchter aus der Upperclass des San Fernando Valley. »I Come from Nowhere«, eine harte Rocknummer mit befremdlich schrägem, zwar rhythmisch, doch nicht melodisch treffendem Gesang und irrwitzigen Breaks, bis nach

einigen Minuten offenbar der Chef ein ungeheuer aggressives und temporeiches Gitarren-Solo intoniert, das fetzt und dröhnt und mich atemlos in den Sessel prügelte, bis ich mich darauf besann, dass noch eine zweite Seite zu hören war.

Das Titelstück von über zwölf Minuten wiegte mich zunächst in sanften Groove, es setzt jedoch sehr bald zu bizarren Exkursionen an, mit denen man jede Party sprengen kann. Darin gleich zwei ausufernde Turnübungen auf der Gitarre, aber seltsam zwingend, zum Ende sogar swingend, es wird ohne Pause zu »Envelopes« übergeleitet, einem Stück buchstäblich zum Davonlaufen, weil es, wie ich sehr viel später lernte, in seiner vagierenden Harmonik alle abendländischen Hörgewohnheiten torpediert. Zum Schluss noch »Teen-Age Prostitute«, in der eine Opernsängerin darüber klagt, wie schlecht sie doch ihr Zuhälter behandle. Verhaltener Applaus im Abspann – war das etwa ein Live-Album? Ende.

Ich stand wie versteinert, bis meine Mutter mit dem Kommentar »Junge, was hörst du für Musik?« zum Abendessen rief. An CREAM, DEEP PURPLE und AC/DC hatte sie sich gerade gewöhnt, aber das hier war noch mal etwas deutlich anderes. Heute kann man mit ihr, hochbetagt, die *Sheik Yerbouti* oder *Apostrophe* (') auflegen, denn gegen lange Gitarren-Soli (»Yo' Mama«) oder Napoleon Murphy Brocks Kaspereien hat sie nichts einzuwenden.

In Momenten besonderer Verwerflichkeit musste ich mir dann immer wieder diese Gitarren-Soli geben, bis ich es im Frühjahr 1986 genauer wissen wollte. Die Kommentare meiner – jetzt – Kifferkumpel schwankten zwischen »abgefückter, geldgeiler Typ«, »Freak« und »Hexenmeister«, aber in den Plattensammlungen ihrer Mentoren, allesamt gut zehn Jahre älter

und mit den einschlägigen Karrieren behaftet, fand sich nicht selten schweres Vinyl mit Titeln wie *Uncle Meat*, *Hot Rats*, *Roxy & Elsewhere* oder *Zappa in New York*. Ein Kosmos ward eröffnet. Doch in Zeiten vor dem Internet geriet die Informations- und Materialbeschaffung außerordentlich schwierig, im Plattenladen standen stets nur die drei, vier letzten Alben dieses ungeheuer produktiven Geistes, in der Stadtbibliothek fand ich lediglich eine unkluge, doch als Buch erschienene Diplomarbeit zur *Sozialkritik in der Rockmusik am Beispiel Frank Zappa* von 1985 und eine veraltete, dazu euphorisch-distanzlose und nur bis 1975 reichende Monographie aus der Feder eines französischen Autors. Es brauchte damals Jahre, um selteneren Exemplaren aus Zappas umfänglicher Liste an Veröffentlichungen auch nur zu begegnen; begieriges Staunen, als ich in Vorwendezeiten auf dem Westberliner Touristen-Flohmarkt an der Straße des 17. Juni unverhofft die *Burnt Weenie Sandwich* in den Händen hielt. *Bongo Fury*, mit Captain Beefheart, endlich. Das Debüt *Freak out!* war schon damals ziemlich kostspielig. Ich wusste ja nicht einmal, wie diese Scheiben aussahen, nur, dass es sie geben musste.

In den späten Achtzigern hatte ich sie bald komplett, aber von den damals in kurzer Folge erscheinenden Doppel-CDs mit Live-Aufnahmen aus zwanzig Jahren Bühnenkarriere dauerhaft auf Trab gehalten, versuchte ich, meine Mitschüler zu missionieren, mit bescheidenem Erfolg. Leider habe ich nur ein einziges Zappa-Konzert besucht, am 5. Mai 1988 mit seiner Bigband in Dortmund, wohl nicht das beste der Tour, aber doch beeindruckend. Im Nachklapp handelte ich mir meinen ersten und bisher letzten Tripper ein, eine Anekdote, die dem Meister gefallen hätte (»Why Does It Hurt When I Pee?«, *Joe's Garage, Act I*).

Entgegen einem zählebigen Mythos hat Zappa niemals auf die Bühne defäziert, weder allein noch gemeinsam mit Captain Beefheart, und erst recht nicht anschließend eine Geschmacksprobe genommen. Wohl aber habe er einmal hinter der Bühne »Scheiße gegessen«, und zwar »am Buffett des Holiday Inn in Fayetteville, North Carolina, im Jahr 1973«.

Zappa hat mich, wie zahllose andere, zum Jazz gebracht, ein unschätzbare Dienst. *Thank you, Frank*. Heute habe ich, ebenfalls wie viele andere, Phasen, in denen ich ihn wochenlang höre, dann wieder geraume Zeit gar nicht. Setzt er aber zum Solo an, meist ekstatisch, gelegentlich auch kontemplativ, doch stets von seltsamen Geschichten kündend, könnte ich endlos zuhören, daran hat sich nichts geändert. Aber da ist noch viel mehr. Der Reihe nach.



Die Basics

»Beschäftigte ich mich nicht selbst, hätte ich keinen Job.«

Zappa im Interview mit Don Menn, 1992

Francis Vincent Zappa II. wurde in Baltimore am 21. Dezember 1940 in eine Einwandererfamilie griechisch-arabisch-sizilianisch-französischer Herkunft geboren. Das kränkliche Kind litt unter den vielen berufsbedingten Umzügen, die die Tätigkeit seines Vaters in der Rüstungsindustrie mit sich brachte; die zahlreichen Ortswechsel führten dazu, dass sich Zappa bald als Außenseiter ohne stabile Freundschaften fühlte. Früh entwickelte er Interesse am Zeichnen, Basteln und an Musik, besonders SPIKE JONES AND HIS CITY SLICKERS, virtuose Comedy-Musiker, die auch große Mengen an Alltagsgeräten als Geräuscherzeuger zum Einsatz brachten, faszinierten ihn schon seit der Kindheit. Während der Highschool spielte er zunächst Schlagzeug in den üblichen Tanzmusikkapellen, vermochte aber nie, seine Extremitäten zu verschiedenen Rhythmen hinreichend zu koordinieren. Ein Drummer, so viel war klar, wurde er nicht. Der Horizont weitete sich, neben dem angesagten Doo Wop liebte Zappa den ungeschliffeneren Rhythm 'n' Blues, etwa von Eddie »Guitar

Slim Jones, Howlin' Wolf und Johnny Guitar Watson. Mit achtzehn begann er selbst, Gitarre zu spielen, Jones' Einfluss ist wenigstens bis 1970 deutlich zu hören. Mit Rock 'n' Roll hingegen konnte Zappa nichts anfangen. Daneben aber entdeckte er in einem von Hochkultur Lichtjahre entfernten Milieu (das eine Semester Musik am Chaffey Junior College in Alta Loma fiel kaum ins Gewicht und wurde angeblich nur absolviert, »um Mädchen kennenzulernen«) über Igor Strawinsky und Anton Webern die Klassische Moderne auf eigene Faust, bis er zudem in einem Magazin über die »schreckliche« Musik von Edgar Varèse las – Anlass genug, nicht ohne Mühen eine erste LP des Avantgarde-Komponisten zu erwerben. Ein Erweckungserlebnis: Nicht nur glich das Foto auf dem Cover einem verrückten Wissenschaftler, das berühmte Stück *Ionisation* für einundvierzig Schlaginstrumente und zwei Sirenen war ihm das ultimative Mittel, seine Umwelt zu schocken, und zugleich initial für die prinzipiell starke Betonung des rhythmisch-perkussiven Aspekts in seinen eigenen Stücken. Wer – wie ich – von Zappa zu Varèse kommt, bemerkt sofort, wie viel er ihm verdankt. Allerdings wäre der frankoamerikanische Pionier ohne Zappas ständiges Werben heute allenfalls halb so bekannt.

Die Familie Zappa verschlug es nach Lancaster, nördlich von Los Angeles, im letzten Highschool-Jahr lernte Zappa Don van Vliet, den späteren Captain Beefheart, über beider Liebe zum Rhythm 'n' Blues kennen. Beefheart hatte ein Auto, also frönten sie abends einem uramerikanischen Ritual der Adoleszenz, »Cruising for Burgers«, wie es auf *Uncle Meat* heißt, natürlich auch auf der Suche nach Mädchen. George Lucas' zweiter Spielfilm *American Graffiti* von 1973 vermittelt einen guten Eindruck von dieser Tradition.

Fest stand schon jetzt, dass die Musik Zappas Lebensinhalt sein musste, er gründete Bands und spielte am Wochenende für ein paar Dollars in Spelunken und Cocktailbars. Von dem Soundtüftler Paul Buff in Cucamonga übernahm er ein Studio, konnte – wenngleich in primitiver Form – »overdubben« (mehrere Tonspuren übereinanderlegen) und geriet prompt wegen einer fingierten »pornographischen« Auftragsarbeit, Sexgeräusche auf Band, mit dem Gesetz in Konflikt. Zappa bekam ein halbes Jahr Knast auf Bewährung, von dem zehn Tage abgesessen werden mussten – eine traumatische Erfahrung, die sein Vertrauen in den Rechtsstaat und den American Way of Life überhaupt nachhaltig erschütterte. Ansonsten schlug er sich mit Gelegenheitsjobs durch, eine überstürzte und bald wieder geschiedene erste Ehe sowie einige Hungerjahre in Los Angeles' Peripherie, während derer er manche seiner späteren Bandmitglieder kennenlernte. In der *Steve Allen Show* führte er 1963 zur allgemeinen Gaudi Kostproben einer Komposition für zwei Fahrräder (!) auf; er wusste, dass er vorgeführt wurde, nutzte aber diese Chance erster medialer Präsenz.

Der Mythos will es, dass Zappa am Muttertag 1964 mit »Project/Object« die Grundzüge seines Konzepts von Band, Werkverständnis und Karriere beisammen hatte: die berüchtigte »Conceptual Continuity« (worüber noch zu reden sein wird). Fakt ist, dass ihm die Gunst von Ort und Stunde zuteilwurde; die Musikindustrie, zunächst eher überrascht von der Einsicht, dass sich mit Pop viele Millionen verdienen ließen, war einen kurzen, historischen Moment bereit, auch in abseitigere Erscheinungen zu investieren. Herb Cohen, Zappas erster Manager, verschaffte ihm und seiner mittlerweile konstituierten, buntscheckigen Truppe MOTHERS OF INVENTION die ersten Gigs, nicht selten zur heftigen Irritation des Publikums.

»Über Nacht«, so Zappa rückblickend, »schafften wir den Sprung vom Hunger zur Armut.« Cohen weckte das Interesse des Erfolgsproduzenten Tom Wilson, der bereits für Simon & Garfunkel und einige von Bob Dylans wichtigsten Frühwerken verantwortlich zeichnete; es gab einen Plattenvertrag bei MGM/Verve, einem Jazzlabel, bescheidene Vorschüsse, aber ein für Newcomer damals ungewöhnlich hohes Budget von 21 000 Dollar, mit dem 1966 in – damals ungewöhnlich langen – drei Wochen Zappas Debüt *Freak out!*, die erste Doppel-LP der Rockgeschichte, eingespielt wurde. Zwar noch kein Konzeptalbum, aber doch ein kohärentes Statement. Zappa verstand sich zu dieser Zeit als Teil und Sprachrohr der Freak-Szene von Los Angeles, die sich von den Hippies in San Francisco abzugrenzen mühte: Anti-Establishment auf der Suche nach Bewusstseinsweiterung auch hier, aber eher ätzend-satirisch als mit Hang zu Flower Power und Love & Peace ausgerichtet, ebenfalls langhaarig, aber eher in Lumpen denn Batikklamotten gehüllt und auf einem strikt individualistischen Kurs ohne Glauben an die Befreiung durch das »Kollektiv« (das Zappa in San Francisco bereits wieder ärgerlich uniform erschien), ohne Hang zu fernöstlicher Mystik und Drogen, sondern in seinem Fall mit Interesse am Dadaismus und der Neuen Musik. Typisch schon für sein erstes Album ist das Überangebot von Information auf dem Cover, »biographical trivia« und eine penible Definition dessen, was es heißt, auszuflippen, knapp zweihundert (auch absurde) Danksagungen, Erläuterungen der Stücke – und doch signalisieren eingefügte »Blah blahs«, »Hotchas!« usw., dass alles wohl nicht ganz so ernst gemeint ist. Als weiteres Moment der Distanzierung wird noch ein fiktiver Brief von Suzy Creamcheese aus Salt Lake City, dem prototypischen Normalo-Teenager, präsen-



Die Mothers of Invention in London, 1967

tiert, die darüber klagt, wie irre diese Band gekleidet ist und wie übel sie riecht: »None of the kids at my school like these Mothers ...« Die eigentümliche Ambivalenz dieses Programms, die Zappa durchhalten wird, ist damit bereits offengelegt. Einerseits soll niemand daran zweifeln, wessen Musik das ist (»all selections composed, arranged, orchestrated, and conducted by Frank Zappa«), zumal er auch auf der Bühne mit längeren Ansagen und den berühmten Handzeichen, mit denen er seine Band dirigierte, an seinem Status als absoluter Chef keinerlei Zweifel ließ, andererseits neigte er schon bei seinem ersten Großprojekt dazu, ihm einen selbstironischen Tritt zu verpassen.

Der Zeit mit der Ursprungsbesetzung der MOTHERS OF INVENTION verdankt Zappa seinen Ruhm bis heute, manche

Fans lassen noch immer nur diese kurze Phase von 1966 bis 1969 gelten, seine Erfindung konzeptioneller Underground-Musik, die er beständig ausbauen wird: Im Rahmen einer Ästhetik des Hässlichen und des Bruchs parodierte Zappas wüste Truppe gnadenlos den American Way of Life, destruierte die dazugehörige Populärmusik, verfremdete Mozart und zitierte Strawinsky, bot lange Kabarett-Einlagen, die ins Absurde mündeten und in den Live-Shows nicht selten das Publikum unmittelbar einbezogen, dann wieder erging man sich in ausgiebigen Jams. Mit Bier und Rasierschaum gefüllte Gummihühner wurden massakriert, überdimensionierte Giraffen-Puppen masturbierten, große Mengen an verfaultem Gemüse gelangten als Wurfgeschosse zum Einsatz. Doch erst mit den legendären Shows *Pigs & Repugnant* im New Yorker Garrick Theater ab Ostern 1967, bei welcher Gelegenheit Zappa Bekanntschaft mit Größen wie Eric Clapton, Jimi Hendrix und Joni Mitchell machte, erhielt er die Aufmerksamkeit der Kritiker; dem Big Apple fühlte er sich auch deshalb zeitlebens verbunden, hier schien man ihn zu verstehen.

Nicht verstanden wähnte er sich von der Musikindustrie, die wenig Sinn für seine exzessive Veröffentlichungspraxis hatte – in den ersten zweieinhalb Jahren erschienen gleich fünf Alben, alle mit auffälligen cartoon- oder collageartigen Hüllen versehen, zuletzt noch, ausgerechnet Ende 1968, eine ganze LP mit Doo-Wop-Parodien, *Cruising with Ruben & the Jets*. Um

Zappa verlieh nach einem Konzert im Berliner Sportpalast, das durch eine von der APO provozierte Randalie endete (»Ihr benehmt euch wie Amerikaner!«), an seine Mothers den Orden »Berlin Survival Award, 1968«.

sein Soll bei Verve zu erfüllen, publizierte Zappa mit *Mothermania* seinen ersten und einzigen Sampler, zur Erleichterung wohl beider Seiten trennte man sich. Gerangel mit den Plattenfirmen um Tantiemen, Umfang des Ausstoßes pro Jahr und nicht zuletzt Zensur gehörte seit Anbeginn zu Zappas frustrierendsten Erfahrungen, er beschritt fortan, wo immer möglich, den Weg der Autonomisierung. Insgesamt gründete er im Laufe seiner Karriere vier eigene Labels (und blieb doch auf das Vertriebsnetz der großen Konzerne angewiesen).

Völlig unerwartet löste er 1969 die Ur-MOTHERS auf, nachdem er mit ihnen Großstaten wie *We're Only in It for the Money*, ein Konzeptalbum als Satire auf die Hippies just im Jahr des Höhepunktes der Bewegung, und *Uncle Meat*, eine erste Summe der Möglichkeiten von Zappas kreativem Geist überhaupt, vollbracht hatte. Vielerlei Gründe wurden dafür angeführt. Das Feilschen um nach wie vor schlechte Bezahlung für Konzerte in drittklassigen Hallen bei steter Vergrößerung der Band – bald befand man sich zu zehnt auf der Bühne – und das Unverständnis des Publikums nannte Zappa selbst als entscheidende Punkte. Tatsächlich aber schien ihm das Konzept der Provokation mittels kontrollierter Anarchie schlicht ausgereizt, denn nichts verbraucht sich im Ästhetischen schneller als der Regelverstoß. Die MOTHERS, keine Band von eingeschworenen Freunden, sondern, wie auch alle seine künftigen Musiker nur bezahlte Angestellte, wurden nicht mehr gebraucht, was umso bitterer aufgenommen wurde, da Zappa gerade selbst sein opulentes Eigenheim in Hollywood, 7885 Woodrow Wilson Drive, bezog, dort ein nach außen hin bürgerlich-skandalfreies Leben in der Ehe mit Gail, geb. Sloatman (1945–2015), führte und im Laufe der Jahre vier Kinder zeugte. Dass sich auch im trauten Heim fast alles Zappas bizarrem Wesen zu fügen hatte

und die Zustände so harmonisch nicht waren, kam erst nach seinem Ableben häppchenweise ans Licht.

Vielmehr erfolgte der erste von etlichen scharfen Richtungswechseln in seiner Karriere, mit Ian Underwood und einigen Jazz-Musikern nahm er *Hot Rats* auf, die ›Zappa-Scheibe für Leute, die Zappa nicht mögen‹, ohne parodistische Attitüde, dafür mit langen Improvisationen und teilweise erstaunlich gefälligen, geradezu mitpfeifbaren Melodiebögen. Captain Beefheart gibt auf dem einzigen Vocal-Stück »Willie the Pimp«, bevor Zappa zu einem ausufernden Solo mit Wah-Wah-Pedal ansetzt.

Doch die MOTHERS waren noch lange nicht historisch; Zappa besetzte um, indem er in einem weiteren, überraschenden Schachzug Mark Volman und Howard Kaylan von den TURTLES (»Happy Together«) als Leadsänger gewann. Erst mit dieser kurzlebigen Band-Formation von 1970/71, die den Schwerpunkt auf Slapstick, Vaudeville und improvisierte Dialoge legte, obwohl sie mit Aynsley Dunbar am Schlagzeug auch ordentlich Tempo machen konnte, wurde das Thema Sex, und zwar mit Groupies, völlig dominant – oder anders gesagt: Rockmusik erscheint hier bereits selbstreferentiell. Dazu passte Zappas Großprojekt *200 Motels*, sein erster abendfüllender Film, der den im Grunde schlichten Topos »touring can make you crazy« verhandelt. Die Kritiken waren wie stets durchwachsen, man monierte Infantilismus auf dem Niveau von Schulhofpornographie, der Film habe die Aufmerksamkeitsspanne eines Speedfreaks und wirke insgesamt wie eine Überdosis Novocain. Andere meinten, gerade wenn das Konzept aus dem Ruder laufe, habe *200 Motels* seine stärksten Momente. Tatsächlich hatte sich Zappa, der nur fünf Tage in London drehte, übernommen; vom Skript konnte gerade ein Drittel

realisiert werden, das beteiligte Royal Philharmonic Orchestra hatte viel zu wenig Zeit zum Proben und schien auch sonst vom Material und den Begleitumständen wenig angetan. Der abtrünnige Bassist der Band musste durch Ringo Starrs Chauffeur ersetzt werden, der zufälligerweise das Instrument hinreichend beherrschte, dessen Chef agierte als Zappa-Double, Keith Moon von THE WHO kasperte ebenfalls mit. Vor allem aber durfte auch Zappa, wie kurz zuvor DEEP PURPLE mit ihrem *Concerto for Group and Orchestra* (1969), erfahren, wie schwer es ist, eine echte Synthese von Rock- und Orchester-musik ins Werk zu richten. Das Beste, was bleibt, sind vielleicht die ersten Verse vom Finale »Strictly Genteel«: »Lord, have mercy on the people in England / For the terrible food these people must eat. / And may the Lord have mercy on the fate of this movie / And God bless the mind of the man in the street.«

Einigermaßen desillusioniert, startete Zappa eine Wintertournee in Europa, die ebenfalls unter keinem guten Stern stand; in Montreux brach am 4. Dezember 1971 während des Konzerts im alten Casino ein Feuer aus, Zappa konnte eine Panik verhindern, niemand kam während des Brandes am Genfer See zu Schaden. DEEP PURPLE, die vor Ort ihr Album *Machine Head* aufnahmen und sich auch beim Konzert der MOTHERS im Publikum befanden, hat dies zu ihrem größten Hit »Smoke on the Water« inspiriert. Zappa ließ sich überreden, die Tour mit geliehenem Equipment fortzusetzen, zum Ende des Konzerts in London am 10. Dezember stürmte ein junger Brite auf die Bühne und stürzte Zappa in den mehrere Meter tiefen, betonierten Orchestergraben. Er erlitt komplizierte Brüche, die ihm ein dauerhaft verkürztes Bein bescherten sowie eine Kehlkopfquetschung, die erst jetzt zu seiner

tiefere, markante Sprechstimme führte. Eingegipst, in den Rollstuhl gebannt und später noch immer auf Krücken angewiesen, war über viele Monate des neuen Jahres an Live-Auftritte nicht zu denken. Zappa machte aus der Not eine Tugend, füllte die Schublade mit neuen Songs und wandte sich nun verstärkt dem Jazz zu. Fusion, also Jazzrock, war der Trend der Zeit, Zappas Ansatz lässt sich an der Oberfläche als ein etwas abseitiger Kommentar verstehen. Mit einem größeren, gemischten Ensemble – der von ihm hochgeschätzte Aynsley Dunbar etwa blieb dabei – startete er Sessions, aus denen die Alben *Waka/Jawaka* und *The Grand Wazoo* hervorgingen. Für einige wenige Konzerte auch in Europa stellte Zappa im Herbst 1972 ein 20-köpfiges »Electric Symphony Orchestra« mit üppiger Bläsersektion zusammen, woran sich mit dem rückblickend so genannten »Petite Wazoo«, immer noch zehn Mann stark, eine Tour bis Jahresende anschloss. Im Programm fanden sich schon frühe Versionen von »Cosmik Debris« und »Montana«, Stücken aus der unmittelbar folgenden, kommerzielleren Phase, die bald zu Konzert-Favoriten aufsteigen sollten. Über Jahrzehnte gab es aus dieser Phase keine Live-Dokumente zu hören, erst 2007 veröffentlichte der Zappa Family Trust das Bostoner Abschlusskonzert der großen Besetzung, engagierte Fans posteten im Internet nach und nach auch ihre Mitschnitte als Hörproben des kleineren Line-ups.

Klar war jedenfalls: Populär und vermögend werden konnte man mit solchen Ambitionen nicht, ganz im Gegenteil. Es wird bis heute gerätselt, ob für Zappas Schwenk zur für seine Verhältnisse eingängigeren, fast poppigen Musik ab 1973 ein bewusstes Kalkül festgestellt werden kann – und sei es auch nur als Einsicht, dass man die Vielfältigkeit seines Interesses an verschiedenen Genres wie Jazz, Rock und Klassik fortan

besser separat verfolgte. Die neue Band hatte mit George Duke an den Keyboards, Ruth Underwood an Percussion und bald auch Napoleon Murphy Brock für Leadgesang und Saxophon ein sehr distinktes Profil und avancierte, wie der Chef rückblickend sehr wohl registrierte, bald zu »one of the audience's favorite ensembles«. Mit Recht, kam hier doch verblüffende Virtuosität mit Witz und Improvisationskunst zusammen. Die Besetzung hielt, mit Wechseln in der Rhythmusgruppe, bis 1975. Zappa konnte sich blind auf sie verlassen und wählte sich selbst als Solist auf der Höhe seines Könnens. Überhaupt war er in der ersten Hälfte der Siebziger nahe am »Puls der Zeit«, das heißt, dem der desorientierten Supermacht USA, die während des ganzen Jahrzehnts mit dem Trauma des verlorenen Vietnamkriegs, zäher Wirtschaftskrise und Inflation zu kämpfen hatte. Die Alben *Over-Nite Sensation*, *Apostrophe (')* und *Roxy & Elsewhere* verhandeln die neue Sexwelle mitsamt ihren bizarreren Auswüchsen, Gurus und den Boom der Esoterik, frühe »Aussteiger« wie den Cowboy auf seinem »pygmy pony« in »Montana«, der mit dem Sammeln von Zahnseide (!) versucht, in tiefster Provinz sein Glück zu machen, und natürlich Richard Nixons kriminelle Umtriebe. Zappa ergeht sich in Medienschelte, belächelt den (sozialhistorisch gut belegten) Aufstiegswillen der schwarzen Bevölkerung und würzt diese Mischung mit den typisch absurden Elementen. So gibt es etwa einen Dialog mit dem fiktiven Haushund Fido über Schweißfüße und Zappas Werkkonzeption oder die zehnminütige Suite »Don't Eat the Yellow Snow« um den Eskimo Nanook, die, von einem Radio-DJ auf Single-Format eingedampft, zu Zappas großer Verwunderung sogar ein mittlerer Hit wurde.

Die Band zerfiel schrittweise, Zappa gründete neue Formationen; Terry Bozzio kam als neuer Schlagzeuger und be-

Vom Hitparadenerfolg der Suite »Don't Eat the Yellow Snow« überrascht, ließ Zappa vor dem Sitz von Warner Brothers 1974 eine 50-köpfige Marschkapelle paradieren. Die Grammys für »Dancin' Fool« und das Album *Jazz from Hell* waren ihm als »Plastikvögel« jedoch bedeutungslos.

geisterte Bandleader sowie Fans gleichermaßen, die Sängerin und Keyboarderin Bianca Odin, die es 1976, wie die Saxophonistin Norma Jean Bell bereits das Jahr zuvor, auf Tour nicht lange aushielt, war die letzte Frau in Zappas Bands. Zur Überraschung aller versöhnte sich Zappa nach einigen Jahren Entfremdung mit Captain Beefheart und tourte mit ihm, angeblich aus karitativen Gründen, da Beefhearts Hab und Gut damals in zwei Plastiktüten gepasst habe und er durch unüberlegte Vertragsabschlüsse kreativ geradezu gelähmt gewesen sei. Der Sound wurde rauer, rhythm-'n'-blues-lastiger, Beefhearts Anarchismus zusammen mit Murphy Brock mochte seinen Teil dazu beigetragen haben; das Album *Bongo Fury* gehört in das Regal jedes auch nur mäßig an Zappa interessierten Hörers. Außerdem wagte er einen neuen Angriff auf das Orchester, Mitte September 1975 wurde in Los Angeles mit einem knapp 40-köpfigen Ensemble, elektrische Rhythmusgruppe inklusive, Material eingespielt, das unter suboptimalen Bedingungen erst 1979 als *Orchestral Favorites* erschien.

Zappa begann Mitte der Siebziger mehrere Prozesse, die sich teilweise überschneiden. In England klagte er aufgrund eines 1971 wegen »befürchteter Obszönität« untersagten Konzerts auf Verdienstausschlag und verlor diese Farce, was sein Negativbild des Vereinigten Königreichs auf immer fixieren sollte; er trennte sich von seinem langjährigen Manager Herb

Cohen und legte sich mit Warner Brothers in einem undurchsichtigen Rechtsstreit um Tantiemen, Verbleib der Master-tapes und seine Veröffentlichungspraxis an, was zeitweilig dazu führte, dass er weder im Studio arbeiten konnte noch Zugriff auf sein zum Streitwert gehörendes Archiv hatte und für die Veröffentlichung von *Zoot Allures* 1976 sogar sein eigenes, von Cohen geleitetes, doch ebenfalls zu Warner zählendes Label DiscReet umgehen musste, um direkt beim Mutterkonzern zu publizieren – mit dem er zur gleichen Zeit im Clinch lag. Zappa gewann später den Prozess mit einem Streitwert von etlichen Millionen und gelangte 1982 endlich in den Besitz seiner Masters; für den Moment blieb nur das Touren – in recht schmaler Besetzung, damit wenigstens etwas Geld in die Kasse kam. Nach dieser Zeit schälte sich das typische Line-up im Übergang zu den Achtzigern heraus: zwei Keyboards, etwa Tommy Mars und Peter Wolf, neben dem Schlagzeug zusätzliche Percussion von Ed Mann, wenigstens ein schwarzer Leadsänger, besser jedoch zwei, Ray White und Ike Willis. Das Wunderkind Steve Vai übernahm von 1980 bis 1982 die »stunt guitar«, also das, was Zappa selbst nicht spielen konnte, bevor Vai eine kometenhafte Karriere im Heavy-Metal-Genre startete; die Rhythmusgruppe wechselte von Arthur Barrow am Bass und Vinnie Colaiuta am Schlagzeug zu Scott Thunes und Chad Wackerman.

In Deutschland war Zappa zum Ende der Siebziger sehr angesagt, nicht zuletzt, weil er sich endlich entschlossen hatte, »Bobby Brown« auf seinem Bestseller *Sheik Yerbouti*, für Neugierige noch immer die ideale Einstiegscheibe, 1979 zu veröffentlichen.

Die achtziger Jahre freilich brachten ordentlich Gegenwind. Ich lasse mir nicht ausreden, dass dieses zum Glück kurze das

ästhetisch und alltagskulturell unerfreulichste Jahrzehnt des vergangenen Säkulums ist. Die Mode ist der Lackmustest, 1982 hielten Pastellfarben, Strick- und Lederkrawatten Einzug – und es wurde jedes Jahr schlimmer. Die Models erschienen plötzlich ungewohnt athletisch, was nur zum Teil an den unvermeidbaren Schulterpolstern lag, normalsterbliche Frauen trugen pinkfarbenen Lippenstift, schlüpfen in sackförmige Sweatshirts oder Pullover und ebenso geschnittene, dazu nicht selten pistaziengrüne oder gar rosa Hosen. Vergessen dagegen ist der Habit der Blödmänner aus der Oberstufe, die in Mathe und Sport gut waren und bald darauf ihr Jura- oder BWL-Studium starteten. Sie trugen wie auf Verabredung seit 1985 durchweg gedeckt karierte Beinkleider aus Wolle, von uns ungnädig »Erfolgshosen« getauft, vorzugsweise zu Slippers mit Bommeln und Fransenlasche, das Herumturnen auf der imaginierten eigenen Yacht präpotent schon mal behauptend. Besonders geschmacksfreie Exemplare dieser Spezies stellten im Sommer die Kragen ihrer Leinenjackets auf und krempelten deren Ärmel hoch.

So klang auch die Musik. Ab 1984 wurde der internationale Synthie-Pop völlig dominant und Phänomene wie Madonna, YAZOO, Boy George und Kylie Minogue verschreckten den arglosen Beobachter. Mick Jagger und Keith Richards verkrachten sich auf Jahre, Neil Young und Bob Dylan fiel bis 1989 nichts mehr ein. Phil Collins von Genesis, den der Erfolg als Solokünstler (mit »In the Air Tonight« fing alles an) selbst überraschte, definierte den Sound der Achtziger und vergriff sich als Produzent sogar am bekannt labilen Eric Clapton und erzeugte mit ihm unter anderem die wahrhaft ekelerregende Platte *August*. Zwar wusste er nicht, was er tat, lud aber schwere Schuld auf sich. In Deutschland wurden, das sei ebenfalls