

1 Einleitung

Beinahe zwei Jahrzehnte nach seinem Tod ist Frank Zappa im Kosmos der zeitgenössischen E-Musik eine Etablierung widerfahren, wie sie ihm Zeit seines Lebens in dieser Form noch nicht vergönnt war: Stücke wie *Revised Music For Low Budget Orchestra*, *Bob in Dacron* oder *G-Spot Tornado* finden sich regelmäßig auf den Spielplänen, und selbst aufwendigere Projekte wie *The Adventures of Greggery Peccary* werden von ambitionierten Ensembles mit Enthusiasmus und Akribie auf die Bühne gebracht.¹ Dass es sich dabei nicht um reine Zappa-Festivals handelt, wie etwa anlässlich seines 70. Geburtstags 2010 im Londoner *Roundhouse*, verwundert nicht, denn Zappas Neue Musik ist auch im ›normalen‹ Konzertbetrieb gut aufgehoben, da sie in der heutigen Zeit nicht mehr verschreckt oder als extrem wahrgenommen wird, sondern sich sehr gut in einem Programm, zum Beispiel mit Vertretern der klassischen Moderne, kombinieren lässt.

Den Wunsch, als ›ernstzunehmender‹ Komponist wahrgenommen zu werden, hatte Zappa bereits in der Frühzeit seiner Karriere gehegt. Und er unterstrich diese Ambition an exponierter Stelle in den ›relevant quotes‹ von *Freak Out!* durch eine berühmt gewordene Sentenz, entlehnt aus dem Manifest der *International Composers' Guild* (ICG), einer Kooperative, die 1921 vom einige Jahre zuvor nach New York emigrierten Komponisten Edgard Varèse mitbegründet wurde: »The present-day composer refuses to die.«²

1 Bis Ende Juli 2011 verzeichnet die offizielle Zappa-Homepage für dieses Jahr neun internationale Konzerteignisse mit beinahe 40 unterschiedlichen Kompositionen.

2 Erstmals begegnet ist Zappa diesem Satz aller Wahrscheinlichkeit nach in den Liner Notes seiner ebenfalls berühmt gewordenen ersten Varèse Schallplatte (vgl. Kap.

Die Bezugnahme auf Varèse sollte über die Jahre maßgeblich für die Wahrnehmung von Zappas Werken werden. Denn Zappa wurde Zeit seines Lebens nicht müde, in Interviews und autobiographischen Selbstzeugnissen auf eine geistige Verwandtschaft zu Varèse hinzuweisen, der in seinen Erzählungen beinahe als eine Art musikalischer ›Mentor‹ erscheint. 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.³ Die Verehrung beschränkte sich allerdings nicht nur auf ein imaginäres Lehrer-Schüler-Verhältnis. Vielmehr begegnet man Varèse ausgesprochen häufig, wenn es Zappa um die Definition des eigenen künstlerischen Standpunktes geht, seine Sicht auf sich selbst als Komponist und die Art und Weise, über Musik zu denken und zu sprechen.

Dementsprechend wird Varèse beim sich nun anschließenden Blick auf Zappas Schaffen ein zentraler Bezugspunkt sein. Wobei es dabei vor allem um eine Überprüfung geht, wie sich der Einfluss des großen Vorbilds tatsächlich darstellt. Denn beim stark im Wachstum begriffenen Schrifttum über Zappa ist vielerorts die Tendenz erkennbar, werkbezogene Selbstaussagen des Musikers bis hin zum vermeintlich Faktischen zu kolportieren, da offenbar nur die wenigsten Analytiker eine Partitur zur Hand hatten, um diese zu verifizieren. Mit dem Aufzeigen innermusikalischer Parallelen und Divergenzen zu Varèses Arbeiten werden nicht nur typische Elemente von Zappas E-Musik herausgearbeitet. Die auf diese Weise gewonnenen Erkenntnisse sollen auch ein Schlaglicht darauf werfen, inwieweit es

3.3), wo dieser fälschlicherweise im Singular wiedergegeben ist. Im Original lautet er: »Dying is the privilege of the weary. The present day composers refuse to die.«, zitiert nach: Meyer, Felix und Zimmermann, Heidy: *Edgard Varèse. Komponist, Klangforscher, Visionär*. Mainz 2006, Kat. 53, S. 120.

³ Zappa berichtet jedoch von einem kurzen Telefongespräch, das er mit Varèse führte, und von einem Billet, auf dem der weltbekannte Komponist seinem gerade siebzehnjährigen Bewunderer den Wunsch nach einem Treffen leider abschlägig beantwortete; das kleine Stück Papier nahm später in Zappas Studio einen unangefochtenen Ehrenplatz ein. Vgl. hierzu: Miles, Barry: *Frank Zappa – A Visual Documentary by Miles*. London 1993, S. 9.

sich auf kompositorischer Ebene womöglich um einen Varèse-Mythos handelt, den Zappa durch sein emphatisches Bekenntnis aufzubauen wusste.

Als Ausgangspunkt meiner Untersuchung dienen mir in erster Linie eine Vielzahl von Zappas Statements über seine Musik, über weitere Komponisten, die ihn beeinflussten, sowie technische und strukturelle Details, die Zappa in Interviews erläuterte. Dahinter steht immer der unausgesprochene Fragenkomplex: Wenn es etwas gibt, das Zappa inspiriert hat, wie äußert es sich dann in seiner Arbeit tatsächlich? Welchen Gesetzmäßigkeiten folgen die Werke seiner verehrten Vorbilder, und ist davon etwas in Zappas Partituren festzustellen? Wenn nicht, wie funktionieren Zappas Stücke dann?

Eine wichtige Rolle spielen dabei zudem nicht nur die von Zappa gehuldigten Komponisten, sondern auch die, von denen er sich – meist polemisch – abgrenzte, deren Konzepte er möglicherweise nicht verstand oder deren Denken unwissend in sein Werk einfluss. Im Sinne einer Standortbestimmung Zappas als Komponist zeitgenössischer ›klassischer‹ Musik soll deshalb immer wieder punktuell die Perspektive geweitet werden, um vergleichend Bezug auf Komponisten und Strömungen zu nehmen, die man der musikalischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts zurechnet. Eine Analogie aus der Theorie des Zeichnens soll die Methodik dieses Vorgehens kurz illustrieren: Möchte man das Bild eines bestimmten Gegenstandes zeichnen und beginnt mit diesem selbst als dem Ersten, was man aufs Papier bringt, könne immer nur ein Bild entstehen, welches aus dem eigenen, bereits gespeicherten Repertoire an Bildern abgerufen wird. Um also einer bloßen Reproduktion der eigenen Vorstellung entgegenzuwirken, müsse man zunächst das ›Drumherum‹ des zu zeichnenden Gegenstands festhalten, damit aus dem In-Relation-Setzen dessen wirkliche Konturen zu Tage treten.

Es sollen mir also Übereinstimmungen, Differenzen und Vermischungen mit Konzepten anderer zeitgenössischer Komponisten die Hand führen, um zumindest eine grobe Skizze des musikalischen Gesichts des Komponisten Frank Zappa zu zeichnen. Da das Drumherum unüberschaubar vielfältig, der Umfang dieses Buches hinge-

gen begrenzt ist, muss der Begriff der Skizze durchaus wörtlich genommen werden. Um im Bild zu bleiben: Mein Zappa-Porträt wird überwiegend in Schwarz-Weiß gehalten sein, mit einigen Graustufen, die Fülle von Anhaltspunkten unterbindet jedoch eine übergroße Farbigkeit im Detail. Ebenso nehme ich in Kauf, dass durch die skizzenhafte Ausführung des Gesamtbildes Zappas Nase womöglich ein wenig zu groß gerät. Fern läge mir jedoch, zunächst die Nase genauestens zu untersuchen, um mittels den aus diesem Entwurf gewonnenen Erkenntnissen anschließend die Ohren zu zeichnen.

Trotz ihres quantitativen Ausnahmecharakters – sechs E-Musik-Alben⁴, die unter Zappas Regie aufgenommen wurden, stehen circa achtzig Veröffentlichungen⁵ gegenüber, die dem Rock-, Pop- oder Jazzbereich, also der U-Musik⁶, zuzuordnen sind – ist Zappas Neue Musik nicht aus dem kompositorischen Kontext seines Gesamtwerkes zu lösen, da sich in ihr vielfach zappa-typische Organisationsweisen musikalischen Materials widerspiegeln, die als Konstanten in seinem mehr als dreißigjährigen Schaffen anzusehen sind. Deshalb sollen gerade Zappas Arbeiten aus der Frühzeit mit den *Mothers of Invention* mit einbezogen werden, wenn sie für die Formulierung seiner Kompositionsästhetik wichtig waren.

Das In-Relation-Setzen mit musikalischen Strömungen des 20. Jahrhunderts und den jeweiligen Komponisten, die diese geprägt ha-

4 *Orchestral Favorites* (1979), *London Symphony Orchestra Vol. I & II* (1983/1987), *The Perfect Stranger* (1984), *The Yellow Shark* (1993) und *Everything Is Healing Nicely* (1999/posthum).

5 Den zweiundsechzig zu Lebzeiten veröffentlichten Alben folgten in den Jahren 1994–2010 siebenundzwanzig posthume Produktionen, die vom *Frank Zappa Family Trust* unter seinem Namen veröffentlicht wurden. Quelle: wikipedia.org/wiki/Frank_Zappa_discography (Stand: 27 September 2011).

6 Die Begriffe E- und U-Musik sollen hier ausschließlich als bipolare Konstruktion von Bereichen verwendet werden, die eine bessere Verständigung ermöglichen. Gerade die Tendenz zur Auffächerung in verschiedene musikalische Richtungen, die Verschmelzung von Stilen und Genres sowie musikalische interkulturelle Assimilation, welche die zeitgenössische Musik seit spätestens Mitte der 1960er Jahre kennzeichnet, zeigt, wie unhaltbar die Unterscheidung zwischen E- und U-Musik geworden ist. Bei einem Komponisten wie Zappa, der sich völlig unbekümmert musikalisch mal hier mal dort aufhält, erscheinen derartige Kategorisierungen gänzlich unbrauchbar.

ben oder mit diesen assoziiert sind, ist nicht ganz unproblematisch, da es eine Handhabe mit musikalischen Topoi voraussetzt: Bezüglich des Themenfeldes ›Aleatorik und Indetermination‹ beispielsweise werde ich vornehmlich auf die Ideen John Cages eingehen und diese als repräsentativ behandeln, was den individuellen Ausformungen der Arbeiten anderer Komponisten wie Pierre Boulez oder Karlheinz Stockhausen natürlich keineswegs gerecht wird. Aus praktischen Gründen erweist sich eine derartige Setzung jedoch durchaus als sinnvoll, da mit Cages Arbeiten der späten 1950er Jahre die extremste Ausformung dieses Bereichs formuliert wurde und somit eine griffige, gut zu handhabende Position vorliegt, gegenüber der ich Zappas Kompositionsansatz abgrenzen kann, ohne dabei nur einen ›worst case‹-Vergleich zu betreiben. Zudem hat gerade Zappa bei seiner Bezugnahme auf andere Komponisten vielerorts bewusst auf musikalische Klischees und Manierismen zurückgegriffen, weshalb sich die Fokussierung auf musikalische Gemeinplätze somit als dem Gegenstand äußerst adäquat erweisen könnte.

Die zum Vergleich herangezogenen Komponisten, Kompositionstechniken und musikalischen Strömungen können wie folgt kategorisiert werden:

1. solche, auf die Zappa selbst direkt als Einfluss hinweist: Edgard Varèse, Igor Strawinsky, oder die von ihm zumindest lobend erwähnt werden: Pierre Boulez und Conlon Nancarrow⁷;)
2. solche, die Zappa ablehnte: *Dodekaphonie*, die ›Minimalisten‹ Philip Glass und Steve Reich, *Serielle (elektronische) Musik* (in diesem Falle auch: Pierre Boulez), Karlheinz Stockhausen;
3. solche, die aufgrund korrelierender oder divergierender Ansätze mit Zappa in Verbindung gebracht werden können: Earle Brown, John Cage, György Ligeti, Butch Morris, Wolfgang Rihm, Arnold Schönberg, *Aleatorik, dirigierte Improvisation, musikalische Postmoderne*.

⁷ Auf den Einfluss Anton Weberns muss leider an anderer Stelle eingegangen werden.

Wichtig für die Beschäftigung mit Zappas Arbeiten ist es zudem, ein Augenmerk auf die technischen Möglichkeiten zu richten, die ihm seit Beginn des digitalen Zeitalters Anfang der 1980er Jahre zur Verfügung standen, und welche Konsequenzen diese für den musikalischen Produktionsprozess und seine Werkästhetik hatten.

Auf diesem Wege möchte ich mich der für dieses Buch zentralen Frage widmen, in welchem Grad und in welcher Form es sich bei Zappa eigentlich um einen zeitgenössischen Komponisten handelte, beziehungsweise was in seinen Kompositionen zeitgenössischen Tendenzen zugerechnet werden kann und was nicht. Dabei muss zudem immer bedacht werden, dass es sich bei Zappa sozusagen um einen ›auditiven‹ Eklektizisten handelte, der danach strebte, ohne Grundlage einer universitären Ausbildung die von ihm für gut befundenen Elemente seiner verehrten Vorbilder mit den ihm zur Verfügung stehenden technischen Mitteln in seine Kompositionen zu integrieren. War daran etwas innovativ? Was hat zu seiner Zeit bereits merkwürdig gerochen? Hat sich Zappa tatsächlich geweigert zu sterben?