

Zappas Xenochronie und die Ästhetik des Historischen

Achim Landwehr

1.

Im Nachhinein ist man nicht unbedingt klüger. Im Nachhinein fällt es jedoch leichter, sich klüger zu geben. Ein durchaus bekanntes Phänomen. Die biografische Illusion' lebt davon, dass sich im Hinterher individuelle Lebensstationen wie durch Zauberhand zu einem stringenten Ganzen fügen. Die historische Illusion ist nur eine große, geradezu überdimensioniert geratene Variante der biografischen Schwester, wenn nämlich mittels nachvollziehbarer Erzählung eine mikroskopisch kleine Menge von Geschehnissen zu *der Geschichte* verdichtet werden soll, die dank zeitlichen Abstands mit einem Mal all ihre Geheimnisse und Eigenschaften offenbart. Unter dem sehr weiten Dach der historiografischen oder biografischen Illusionen, das bereit ist, alle nur erdenklichen Untergattungen zu beherbergen, findet sich in irgendeiner Ecke auch die konzeptionelle Illusion, wahlweise auch als produktionsästhetische Einbildung zu fassen. Ihre Aufgabe ist es, dem eigenen Tun im Nachhinein einen Mantel des Gemeinsamen umzulegen, eine stimmige Form überzustülpen, die als intentional gewollt beschreibt, was sich nicht selten einer spontanen, vielleicht auch bereits eingeübten Praxis verdankt.

Frank Zappa war dieses Phänomen nicht fremd. Man darf durchaus vermuten, dass so manche Erklärung für sein eigenes musikalisches Tun erst im Nachhinein einen Zusammenhang herstellen sollte, der sich selbst bei größerem Wohlwollen nicht immer zu erschließen vermag. Aber das ist in Ordnung. Nachgeholt Geschichtsklitterung in Bezug auf die eigene Arbeit zu betreiben, ist ein durchaus menschlicher Zug. Wenn Zappa beispielsweise behauptete, dass sich all seine künstlerischen Hervorbringungen und auch sonst getätigten Äußerungen, dass alle Alben, Auftritte, Interviews, Bandzusammenstellungen, Filme und was er sonst noch immer produziert haben mag, einem zuvor gefassten intentionalen

Plan verdanken, dem er den Doppelbegriff „Project/Object“ gab, dann kann man diese Erklärung getrost dem Reich der Privatmythen zuordnen.² Ohne Frage gibt es in seiner Arbeit Kontinuitäten unterschiedlicher Art. Und ohne Frage hat er in konzeptuellen Zusammenhängen gedacht. Aber der angeblich im Vorhinein bereits gefasste Plan, dem sich alles zu verdanken hatte, entstand wohl erst im Verlauf des Produzierens – oder wurde gar erst mit einigem zeitlichen Abstand sichtbar.

Zu diesen nachholenden Konzeptionserklärungen gehört auch der Begriff der Xenochronie. Zappa hat ihn erstmals etwas ausführlicher erläutert in einem Interview aus dem Jahr 1988. Praktiziert hatte er das darin beschriebene Verfahren bereits wesentlich länger, sicherlich schon in den 1970er Jahren, je nach Strenge der Auslegung vielleicht aber auch schon in den 1960er Jahren.

Um was geht es bei der Xenochronie (auch bekannt als *strange synchronizations*)? Technisch gesehen ist es eine recht schlichte Idee, bei der Zappa das Tonstudio und die mehrspurige Aufnahmetechnik als Instrumente nutzt, um Musik zu kreieren, die ansonsten wohl nie zustande gekommen wäre – und anders wohl auch nicht hätte zustande kommen können. Zappa verwendete zum Beispiel die Schlagzeugaufnahme von einer bestimmten Session X, gespielt in einem bestimmten Takt, und kombinierte sie mit der Bassaufnahme von einer Session Y, aufgenommen in einer anderen Tonart und mit einem anderen Takt, und legte beide Spuren übereinander.

„And so the musical result is the result of two musicians, who were never in the same room at the same time, playing at two different rates in two different moods for two different purposes, when blended together, yielding a third result which is musical and synchronizes in a strange way. That's xenochrony.“³

Man könnte, nicht ganz unberechtigt, die Frage stellen, was an dieser Vorgehensweise bemerkenswert sein soll. Bei Musikaufnahmen, soweit sie in einem professionellen Studio vor sich gehen, können dank Mehrspurtechnik unterschiedliche Instrumente getrennt voneinander aufgenommen werden, um erst am Ende übereinander gelegt zu werden und ein musikalisches Ganzes zu ergeben. Das ist Alltag, aber keine Xenochronie.

Ganz recht, das übliche Vorgehen musikalischer Studioproduktionen ist keine Xenochronie – weil ihm eine Intention und damit eine andere temporale Ausrichtung zugrunde liegt. Studioaufnahmen werden üblicherweise mit Blick auf eine projektierte musikalische Zukunft initiiert. Am Ende der Session soll ein fertiges Stück stehen, für das es im Vorhinein bereits einen ausformulierten Plan gab. Die Xenochronie von Frank Zappa funktioniert aber gänzlich anders. Die

Stücke setzen sich zusammen aus Bestandteilen, die nie intendiert waren, dasjenige Ganze zu ergeben, in dem sie sich schließlich wiederfinden. Die einzelnen Spuren einer xenochronen Aufnahme wussten gewissermaßen nichts voneinander, konnten auch gar nicht voneinander wissen. Während Studioaufnahmen also üblicherweise im Vorhinein auf eine bereits geplante Zukunft vorgreifen, greift die Xenochronie auf eine Vergangenheit zurück, die von der zukünftigen Gegenwart der xenochronen Komposition keine Ahnung haben konnte. Xenochronie ist un-intendierte Musik.⁴

2.

Die Ergebnisse historischer Arbeit sind nicht unbedingt besser informiert über das, was einst geschehen ist, im Vergleich zu denjenigen, die unmittelbar am Geschehenen beteiligt waren. Historischen Arbeiten fällt es aufgrund des Nachhineins nur leichter, sich klüger zu geben.

Was uns als *Geschichte* vor Augen steht, was uns als kollektivsingularisierter Gesamtzusammenhang nicht nur aufgrund seiner Erzählbarkeit und unerbittlich erscheinenden Konsequenz überzeugt, sondern sogar einer gewissen (historischen – sic!) Notwendigkeit geschuldet zu sein scheint, ist das un-intendierte Ergebnis von Myriaden einzelner Handlungen, von denen im Nachhinein ein verschwindend kleiner Bruchteil ausgewählt wird, um in einen schulbuchmäßigen Überblick einzugehen, der für sich beanspruchen kann, zu sagen, was Sache war.

Jedoch: Wenn die Xenochronie unterschiedliche Instrumente aus unterschiedlichen Zeiten mit unterschiedlichen Stimmungen und unterschiedlichen Rhythmen zusammenbringt, um daraus etwas Neues, etwas Drittes zu erschaffen, dann darf sich das historische Arbeiten durchaus ertappt fühlen. Auch wenn die historiografische Normalfiktion darin besteht, sich auf einer gedachten Zeitlinie zu wähen und selbst deren vorläufigen Endpunkt zu markieren, von dem aus der Blick zurück gewagt werden kann, ist das zeitliche Gebaren im Feld des Historischen doch deutlich komplexer. Es ist verworrener.

Was tut man beim historischen Tun? Man kombiniert nicht einfach nur zusammenpassende Überlieferungen historischen Materials, um über vergangene Zustände etwas *herauszufinden*, sondern man ist ganz wesentlich damit beschäftigt, unterschiedliche Zeiten miteinander zu überblenden. Das beginnt bereits mit der durchaus nicht selbstverständlichen menschlichen Fähigkeit, sich auf abwesende Zeiten beziehen zu können (und auf diese Weise Chronofenzen etablieren zu können, wie ich diese Relationierungen nennen möchte).⁵ Individuen und Kol-

lektive sind in der Lage, auf Vergangenheiten und Zukünfte zu verweisen und mit diesen Vergangenheiten und Zukünften umzugehen – obwohl dort nichts mehr ist beziehungsweise noch nichts ist, worauf man sich beziehen könnte. Die berühmte historische Fragestellung, die am Anfang jeder geschichtlichen Untersuchung steht, ist eine solche Form chronoferentieller Praxis. Sie überblendet auf wahrlich wundersame Art und Weise eine fragende Gegenwart mit einer beobachteten Vergangenheit (und häufig auch noch mit vielen dazwischen liegenden Zeiten), indem sie heutige Probleme einer vergangenen Situation überstülpt, die von diesen Problemen in vielen Fällen noch gar nichts wissen konnte. Historisches Arbeiten ist daher immer ein (in einem produktiven Sinn) anachronistisches Arbeiten⁶ – oder, um in der Begrifflichkeit von Frank Zappa zu bleiben, ein xenochrones Arbeiten.

Das historische Tun legt sich möglicherweise nicht immer hinreichend Rechenschaft darüber ab, inwiefern es zu *strange synchronizations* neigt, weil es im Grunde seiner Überzeugungen von einem linearen Zeitverständnis ausgeht, das die Dinge in einem wohlgeordneten Nacheinander einsortiert. Tatsächlich haben wir es aber mit einem zutiefst xenochronen Unterfangen zu tun, weil wir im Nachhinein Dinge miteinander in Verbindung bringen, die niemals von den ZeitgenossInnen intendiert miteinander in Verbindung gebracht worden wären, sondern erst für ein bestimmtes Heute eine *Geschichte* ergeben – eine Geschichte, die im gelungenen Fall ebenso gut klingt wie die geglückten xenochronen Studiokompositionen in den Ohren Frank Zappas.

3.

Wollte man spitzfindig sein, könnte man für Zappas Konzept der Xenochronie unterstellen, es sei bereits in sich und als Konzept xenochron – weil es erst im Nachhinein in einen konzeptionellen Zustand überführt wurde, nachdem es schon über einen längeren Zeitraum als kompositionelle Praxis bestanden hatte.

Zuweilen wird der Song *Rubber Shirt* vom Album *Sheik Yerbouti* als das erste Beispiel einer Xenochronie angeführt. Zappa selbst bezeichnet in einer *Special Note* zu diesem Song sein Vorgehen noch als „experimental re-synchronization“. Getrennt voneinander entstandene Aufnahmen von Soli für Gitarre, Schlagzeug und Bass wurden bezüglich der Geschwindigkeit so aufeinander abgestimmt und miteinander vermischt, dass sie ein neues, niemals gespieltes Stück ergaben.⁷ In derselben *Special Note* verweist Zappa aber darauf, dass er die Technik bereits früher verwendet habe, beim Song *Friendly little finger* vom Album *Zoot Allures* (1976). Auch dieser Song ist von keiner Band zu keiner Zeit tatsächlich so gespielt, sondern

erst im Studio zusammengeschnitten worden.⁸ Auf dem Album *Joe's Garage* (1979) wurden fast alle Gitarrensoli von Zappa xenochronisch eingefügt.⁹ Seinen Namen erhielt dieses Verfahren dann aber erst wesentlich später. Und kaum hatte man (das heißt Zappa und die Gemeinde seiner InterpretInnen) die Xenochronie als kreatives Verfahren entdeckt, ließ sich die Frage stellen, ob nicht bereits die Soundcollagen der 1960er Jahre diesem Vorgehen zugeordnet werden konnten.

Wie man das die Zeiten Veruneindeutigende nun auch immer historisch eindeutig kennzeichnen möchte, auch bei der Xenochronie gibt es noch qualitative Unterschiede. Denn in einem Studio unterschiedliche Aufnahmen aus verschiedenen Zusammenhängen zusammenschneiden (wie es nach Zappa im digitalen Sampling gang und gäbe wurde), ist etwas anderes als die Xenochronie auch bei Live-Aufnahmen einzusetzen. Gerade in der Rock- und Popmusik ist das Live-Erlebnis noch immer umgeben vom ungebrochenen, wenn auch naiven Mythos des Wahren, des Echten, des Authentischen. Hier ist Musik, wie sie wirklich geschieht, nur in diesem Moment existierend, geteilt mit allen, die daran teilhaben wollen – live, lebendig, jetzt.

Frank Zappa hat sich um diese Authentizitätsfiktion herzlich wenig gekümmert. Er sah sich auch im Falle von Live-Aufnahmen als Komponist, der die verschiedenen Bestandteile – MusikerInnen, Instrumente, Aufführungsorte, Publika – zu einem möglichst gelungenen Ganzen zusammenfügen wollte, falls nötig auch unter Missachtung der Einheit von Raum und Zeit.

1986 erschien das Album *Does humor belong in music?*, das Zappas Welttournee von 1984 dokumentierte. Aber viele der dort zu hörenden Stücke sind so niemals gespielt worden. Zappa nutzte vielmehr die Möglichkeiten seines mobilen Aufnahmestudios, um diejenige (Live-)Version eines Stücks zu kreieren, die er sich idealerweise vorstellte. Er belegte auf der Platte auch die Aufnahmequellen akribisch für jedes Stück. Beim Song *Let's move to Cleveland* wurde das Intro in Los Angeles aufgenommen, das Klaviersolo in St. Petersburg (Florida), das Schlagzeugsolo in Vancouver, das Gitarrensolo am Amherst College und die Schlusspassage wieder in Los Angeles.¹⁰ Auch bei der ab 1988 erscheinenden Reihe von Live-Doppel-CDs *You can't do that on stage anymore* wurden zum Teil unterschiedliche Live-Aufnahmen miteinander vermengt. Man kann hinter diesem Vorgehen die Rigorosität eines strengen Rockmusikkapellmeisters entdecken, der seine MusikerInnen das Repertoire immer und immer wieder proben ließ, um das bestmögliche Ergebnis zu erzielen – und um dann am Ende fast doch immer unzufrieden zu sein. Man kann hinter diesem Vorgehen aber auch ein grundsätzliches Misstrauen gegenüber der Idee der Authentizität von Live-Erlebnissen erkennen.

4.

Für das historische Arbeiten spielt Authentizität in verschiedenen Zusammenhängen eine bedeutsame Rolle. Unterschiedliche Spielarten geschichtskultureller Vermittlung sind nahezu existentiell von ihr abhängig. So lassen Museen ihre allgemeine Bedeutung und ihren öffentlichen Auftrag auf der Tatsache beruhen, authentische Originale zu zeigen; Reenactment-Unternehmungen legen großen Wert darauf, authentische Rekonstruktionen von historischen Situationen zu sein; und auch wenn im geschichtswissenschaftlichen Kontext der Begriff des Authentischen keine herausragende Rolle spielt, so ist doch der allfällige Begriff der *Quelle* dazu angetan, als funktional gleichwertiges Synonym gelten zu können und die Zugriffsmöglichkeit auf vergangene Situationen zu verbürgen.¹¹

Die Idee des historisch Authentischen ist letztlich eng verbunden mit der Vorstellung einer Zeitreise: dass uns also der authentische Gegenstand oder die quellenbasierte Erzählung das letztlich unmögliche Unterfangen doch ermöglichen könnten, den Zeitstrahl hinab in Richtung Vergangenheit zu rutschen. Zumindest eine Ahnung von einem kleinen Stück dieser Vergangenheit soll dadurch ermöglicht werden.

Auch die immer wieder aufflammenden Diskussionen um die historische Wahrheit¹² verdanken sich – wenn auch auf einem sehr abstrahierten Niveau – letztlich dieser Zeitreiseidee, wenn sie einen nicht verhandelbaren Kernbereich vergangener Tatsächlichkeit kartieren wollen, über den sich nicht mehr streiten lassen sollte. Damit soll ausgerechnet das, was sich einer bestimmten zeitlichen Konstellation verdankt, der Zeitlichkeit enthoben und als überzeitlich gültig erklärt werden.

Ein historisches Arbeiten, das sich nicht nur auf die Idee von Authentizität, sondern ebenso auf Vorstellungen einer singulären und überzeitlich gültigen historischen Wahrheit und Wirklichkeit verpflichtet wissen will, hängt letztlich immer noch der Einheit (und Eindeutigkeit) von Raum, Zeit und handelnden Personen an, wie sie zum Beispiel in einer klassischen Dramentheorie vertreten wurden. Nur durch diese Einheitlichkeit und Eindeutigkeit, so die Hoffnung, lässt sich die Authentizität des Historischen verbürgen.

Frank Zappas Ästhetik, soweit man sie mit der Xenochronie in Verbindung bringen will, legt ein anderes Verständnis des historischen Arbeitens nahe, ein Verständnis, das sich nicht zuallererst um den zwangsläufig unmöglich bleibenden Versuch zu bemühen hätte, dem historischen Geschehen so authentisch als möglich gerecht zu werden. Es legt uns ein Verständnis nahe, das sich gerade nicht

auf die passive Beobachtung des einst Geschehenen reduziert, sondern das die aktive Rolle der Komposition übernimmt, bei dem die einzelnen Bestandteile historischen Materials gezielt zu einem neuen, sinnvollen Ganzen zusammengefügt werden – immer darum wissend, dass diese Komposition namens *Geschichte* nie genau so geschehen ist, wie sie beschrieben und vorgeführt wird.

Nota bene: Diese Argumentation soll nicht in einer naiven Umkehr zu dem Trugschluss führen, nun sei historisch alles erlaubt, auch die blanke Lüge oder die dreiste Erfindung. Dem ist keineswegs so. Genau wie der xenochron operierende Komponist nur die Musik zu Gehör bringen kann, die bereits irgendwann einmal gespielt worden ist, kann auch die chronoferierende Historikerin nur das zu einer Geschichte zusammenfügen, was irgendwie materiell überliefert wurde. Diese Überlieferung ist aber noch keine Geschichte – die muss erst gemacht werden. Und das Material markiert auch nicht den Bereich des Möglichen und Erlaubten, sondern nur den Bereich des Verbotenen und Unmöglichen. Das Material kann also nur Basis sein für eine negative Geschichtstheorie, insofern es uns aufzeigt, welche Geschichten nicht erzählt werden können (weil sie erfunden oder gar erlogen wären), aber nicht vorschreiben kann, welche Geschichten zu erzählen sind. Denn da lässt die Komposition zahlreiche Variationsmöglichkeiten zu.

5.

Das Zusammensetzen unterschiedlicher, aus diversen Raum- und Zeitkontexten stammender Versatzstücke korrespondiert aufs Trefflichste mit Zappas ästhetischem Selbstverständnis. Daraufhin befragt, was seine Tätigkeit sei, bezeichnet er sich nicht als Rockmusiker oder Gitarrist oder Musikunternehmer:

„What do you do for a living, Dad? If any of my kids ever asked me that question, the answer would have to be: *What I do is composition.* I just happen to use material other than *notes* for the pieces. Composition is a process of organization, very much like architecture. As long as you can conceptualize what that organizational process is, you can be a ‚composer‘ – **in any medium you want.** You can be a ‚video composer,‘ a ‚film composer,‘ a ‚choreography composer,‘ a ‚social engineering composer‘ – whatever. Just give me some *stuff*, and I’ll organize it for you. That’s what I do.“¹³

Was aber, wenn man nun versuchen würde, diese spezifische Produktionsästhetik von Frank Zappa mit einer eher traditionell ausgerichteten Historiografie in Di-

alog zu bringen? Dann könnten nicht nur Einsichten gewonnen werden über das historische Tun in seiner aktuellen Konstitution, sondern dann würden auch Möglichkeiten sichtbar für eine veränderte Einstellung zu diesem historischen Tun.

Wie eng die Verwandtschaft zwischen Xenochronie und der praktischen geschichtswissenschaftlichen Arbeit ist, erschließt sich möglicherweise nicht auf den ersten Blick – wird aber auf den zweiten Blick umso deutlicher. Das zeigt sich maßgeblich im Umgang mit dem Material. Zappa war ein eifriger und akribischer Dokumentarist seines eigenen Schaffens, baute sich im Lauf seiner musikalischen Karriere ein riesiges Archiv (genannt *The Vault*) aus Aufnahmen auf – so riesig, dass die Zahl der Post-mortem-Veröffentlichungen von Zappas Musik fast so umfangreich ist wie die zu Lebzeiten erschienene (und ein Ende ist vorerst nicht in Sicht). Mit diesem Archiv arbeitete er beständig, grub sich durch das Material, stellte es immer wieder neu zusammen, mischte es auf unterschiedliche Weise und schöpfte damit aus seiner eigenen produktiven Vergangenheit immer wieder neue musikalische Gegenwarten. Darüber hinaus wurde ihm das Tonstudio – insbesondere seit der Einrichtung der *Utility Muffin Research Kitchen* 1979 – zu dem, was andernorts der akademische Schreibtisch oder das Laboratorium ist.¹⁴ Das Studio war mehr als nur eine technische Vorrichtung, um Aufnahmen zu ermöglichen, es war seinerseits ein Musikinstrument, mit dem beständig Neues hervorgebracht werden konnte, unter anderem, indem Altes überarbeitet wurde.¹⁵

Die archivorientierte Arbeitsweise ermöglichte es Zappa denn auch, unterschiedliche und auch unterschiedlich weit reichende Linien durch sein musikalisches Arbeiten zu legen, weil er durch den Gang ins Archiv immer wieder auf Aufnahmen, Versatzstücke, Instrumente, Gitarrensoli, Dialoge, Gesprächsfetzen, Geräusche, Skurrilitäten zurückgreifen konnte, die sich nahezu beliebig einsetzen und wiederverwerten ließen. Sein Umgang mit der eigenen musikalischen Vergangenheit gehorchte dem Faulkner-Satz, dass die Vergangenheit nicht nur nicht tot, sondern nicht einmal vergangen sei. Sie konnte immer als reaktualisierter Kommentar ihr musikalisches Haupt erheben.¹⁶

Nachdem Zappa 1982 zusätzlich ein mobiles Aufnahmestudio erworben hatte, konnte er nicht nur alle seine Konzerte in bestmöglicher Qualität mitschneiden, sondern griff auch zunehmend auf xenochrome Verfahren zurück. Über das Titelstück des Albums *Ship arriving too late to save a drowning witch* (1982) sagte Zappa, dass es so schwer zu spielen sei, dass er mit keiner Live-Aufnahme zufrieden gewesen sei. Also habe er den Basis-Track aus insgesamt 15 Aufnahmen zusammengestückelt, die zuweilen nicht länger als zwei Takte waren. Der Rest der Orchestrierung wurde dann im Studio hinzugefügt.¹⁷

Die historische Arbeit darf sich dabei durchaus ertappt fühlen. Denn auch sie findet ja nicht die Industrialisierung, die Renaissance oder historische Geschlech-

terverhältnisse wie eine in Bernstein gefangene Fliege aus vergangener Zeit im überlieferten Material vor, sondern muss all diese Phänomene, die ihr gegenwärtig wichtig sind, aus vielen kleinen Versatzstücken zusammenklöppeln, um sie abschließend in Form einer möglichst überzeugenden Erzählung zu orchestrieren.

Mag das noch einigermaßen mit dem Selbstverständnis historischer Praxis korrespondieren, können die weitergehenden Folgerungen aus Zappas Produktionsästhetik bereits irritieren. Denn ein wichtiges Ziel seiner xenochronen Arbeitsweise war es, Polyrhythmen zu bewerkstelligen, die von Musikern nie im gemeinsamen Spiel erzeugt werden konnten, sondern die erst im Studio entstanden. Polyrhythmik spielte für Zappa während seiner ganzen musikalischen Karriere eine wesentliche Rolle. In dem Song *Toads of the short forest* von dem Album *Weasels ripped my flesh* (1970) spielt ein Schlagzeug im 7/8-Takt, ein zweites Schlagzeug gemeinsam mit dem Tambourin und dem Bass im 3/4-Takt, während sich das Keyboard im 5/8-Takt bewegt.¹⁸

Auf diese Weise entsteht ein höchst komplexes musikalisch-rhythmisches Gebilde, das sich dem schnellen, unmittelbaren Zugang verweigert, das aber neue Klangmöglichkeiten eröffnet, indem es sowohl synchron als auch diachron unterschiedliche und ineinandergreifende Intervalle konstruiert. Auf eben diese Weise wird auch die Verschränkung der Zeiten komponiert. Denn die Xenochronie macht deutlich, wie wenig die Vorstellung von einem homogenen Zeitstrahl oder einem gleichmäßigen Zeitfluss (oder welches Bild man auch immer dafür wählen mag) unseren tatsächlichen Umgangsweisen mit kulturellen Zeiten zu entsprechen vermag. Tatsächlich hantieren wir gleichzeitig immer mit recht unterschiedlichen Zeiten und Rhythmen, beziehen uns nicht nur (auf durchaus xenochrome Weise) in einer Gegenwart auf verschiedene Vergangenheiten, sondern ebenso auf diverse Zukünfte, können aber auch unterschiedliche Zeitgeschwindigkeiten anlegen (Beschleunigungen und Verlangsamungen), verschiedene Zeitbedeutungen (Arbeitszeiten und Freizeiten) und viele weitere Zeitformen. Die Überblendung all dieser unterschiedlichen Zeiten mit ihren jeweils eigenen Intervallen führt zu genau der Polyrhythmik, die Zappa auf dem Weg der Xenochronie zu erzeugen vermochte.

Mit ihrer Vermischung der Zeiten unterläuft die Xenochronie systematisch die Idee einer temporalen Linearität sowie einer ChronoLogik in Form von *Geschichte*. Während der einfache 4/4-Rhythmus den vermeintlich gleichmäßigen Verlauf der Zeit widerzuspiegeln scheint, lässt die Polyrhythmik als Überlagerung unterschiedlicher Tempi die Vielfältigkeit aufscheinen, die kulturelle Zeitformen kennzeichnet.

Als eine weitere Konsequenz aus der Beschäftigung mit Zappas Vorgehensweise ergibt sich die spezifische Achtsamkeit für eine Ästhetik des Historischen. Denn wenn *die Zeit* und *die Zeiten* und *Geschichte* und alles Weitere, was damit zusammenhängen mag, schon so schwer greifbar sind, dann bieten ästhetische

Vorgehensweisen diverse Möglichkeiten an, um gerade diese Schwierigkeit und Verwirbelung der Zeiten zu behandeln.

Frank Zappa ist daher aus historischer Perspektive möglicherweise weniger interessant, weil er im Nachhinein versucht hat, seinem Schaffen und Tun eine konzeptionelle Stringenz zu verpassen, sondern weil er mit dem ganz praktischen Vorgehen, wie es sich beispielsweise in der Xenochronie äußert, Raum für neue Komplexität schafft. Das gelingt nicht durch den Rückgriff auf ein Wagner'sches Gesamtkunstwerk (wie es in der Project/Object-Idee anklingt), das soll auch gewiss nicht durch das Frönen einer Rock-Authentizität gelingen und auch nicht durch die Ausflucht in eine letztlich hilflose Beliebigkeit. Nein, Zappa greift – wohl eher intuitiv als wirklich reflektiert – auf die Verfahren der Avantgarden des 20. Jahrhunderts zurück, auf Dada und Surrealismus, auf Collage und Montage, um seine ästhetisch-musikalischen Ideen umzusetzen.¹⁹

Im Anschluss an Zappas Xenochronie lässt sich die Forderung nach einer neuen Ästhetik des Historischen aufstellen, die sich auf die Ästhetik der Avantgarden beziehen kann. Warum ist dieser Bezug notwendig? Um die Vorstellung von einer linearen, chrono-logischen Geschichte zurückzulassen und stattdessen auf eine xenochrone (oder chronoferentielle) Untersuchung kultureller Zeiten abzielen.

Verfahren der Montage und Collage sind in diesem Zusammenhang sicherlich nicht die einzigen Möglichkeiten – aber sie lassen die vielfältige Überlagerung der Zeiten, die temporale Polyrhythmik besonders deutlich werden, weil sie die Möglichkeit der Verrückung eröffnen – weil sie die Dinge deplatzen. Bestandteile werden aus ihrem angestammten und möglicherweise als natürlich angesehenen Zusammenhang entfernt, um sie an einen anderen Ort und vielleicht auch in eine andere Zeit zu verschieben – wie ein sanftes Erdbeben, das die Dinge von ihrem Platz verrückt.²⁰

Xenochronie und eine sich daraus ergebende Ästhetik des Historischen mittels Montage und Collage sind daher kein Selbstzweck. Sie sind keine Spielerei für unterforderte Bewohner des Alltags. Sie versuchen vielmehr auf die Rätsel unserer Wirklichkeiten aufmerksam zu machen – wie wir diese Wirklichkeit haben, wie wir uns auf Dinge beziehen können, die es überhaupt nicht (mehr) gibt (wie zum Beispiel die Vergangenheit), wie wir all diese myriadenartig verzweigten Bestandteile miteinander in Beziehung setzen können, die wir schlussendlich *Wirklichkeit* nennen.

Zappa zeigt uns also unter anderem, dass es eine Kunst ist, Wirklichkeit zu haben. Mit Blick auf diese Wirklichkeit und auf den möglichen Umgang mit ihren Zeiten sind wir wohl nicht *absolutely free* – aber doch *relatively free* und auf jeden

Fall freier als es uns der standardisierte Umgang mit einer historischen Chronologie üblicherweise nahezulegen scheint.

ANMERKUNGEN

- 1 | Bourdieu, Pierre: „Die biographische Illusion“, in: ders.: *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*, Frankfurt a. M. 1998, S. 75–82.
- 2 | Meyer, Ingo: Frank Zappa, Ditzingen 2018, S. 45 f.; Miles, Barry: Zappa, Berlin 2005, S. 192 f.
- 3 | Interview by Bob Marshall, 22. Oktober 1988, http://wiki.killuglyradio.com/wiki/Interview_by_Bob_Marshall [17.12.2018].
- 4 | Mount, Andre: *Temporality, intentionality, and authenticity in Frank Zappa's xenochronous works* (27. April 2010), <http://researchblog.andremount.net/?p=476> [24.12.2018].
- 5 | Landwehr, Achim: *Die anwesende Abwesenheit der Vergangenheit. Essay zur Geschichtstheorie*, Frankfurt a. M. 2016.
- 6 | Landwehr, Achim: Über den Anachronismus, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 61.2013, S. 5–29.
- 7 | Miles 2005, S. 315 f.
- 8 | Meyer 2018, S. 53; Meyer, Ingo: Frank Zappa, Stuttgart 2010, S. 63.
- 9 | Miles 2005, S. 325.
- 10 | Ebd., S. 391 f.
- 11 | Sabrow, Martin/Saupe, Achim (Hg.): *Historische Authentizität*, Göttingen 2016; Saupe, Achim, (2012): *Authentizität. Version 3.0*, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 25.08.2015, http://docupedia.de/zg/saupe_authentizitaet_v3_de_2015 [27.12.2018].
- 12 | Vgl. beispielsweise Lorenz, Chris: „'You got your history, I got mine'. Some reflections on truth and objectivity in history“, in: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 10.1999, S. 563–584; Flaig, Egon: „Ohne Wahrheit keine Wissenschaft – Überlegung zur Wendung nach den Wenden“, in: Christoph Kühberger/Christian Lübke/Thomas Terberger (Hg.), *Wahre Geschichte – Geschichte als Ware. Die Verantwortung der historischen Forschung für Wissenschaft und Gesellschaft*, Rahden 2007, S. 49–80; Paravicini, Werner: *Die Wahrheit der Historiker*, München 2010; Rösen, Jörn: „Wahrheit, Sinn und Konstruktion. Über die wahre Geschichte, über Grenzen und Möglichkeiten moderner Historiographie, Globalisierung und Ethnozentrismus. Im Gespräch mit Liljana Heise und Ivonne Meybohm“, in: Ina Ulrike Paul/Richard Faber (Hg.), *Der historische Roman zwischen Kunst, Ideologie und Wissenschaft*, Würzburg 2013, S. 43–60.

13 | Zappa, Frank/Occhiogrosso, Peter: The Real Frank Zappa book, New York 1999, S. 139

[Hervorhebungen im Original].

14 | Miles 2005, S. 101.

15 | Meyer 2018, S. 41.

16 | Ebd., S. 47–49.

17 | Miles 2005, S. 344.

18 | Meyer 2010, S. 41.

19 | Meyer 2018, S. 32 f.

20 | So die Formulierung von Max Ernst, vgl. Wix, Gabriele: Max Ernst. Maler. Dichter. Schriftsteller, München 2009, S. 48.