

Patrick Hohlweck: ZEITMASCHINEN – Tangerine Dream in Berlin, 1980

zflprojekte.de/zfl-blog/2019/04/23/patrick-hohlweck-zeitmaschinen-tangerine-dream-in-berlin-1980

ZfL

23/04/2019

Ende Januar 1980 machte sich die Westberliner Band Tangerine Dream auf in den Ostteil der Stadt. Ihr Ziel war der Palast der Republik, in dessen Großem Saal sie im Rahmen der Jugendkonzerte des Radiosenders DT 64 auftreten sollte: gleich zweimal – so meldete es der *Spiegel* im Vorfeld – vor insgesamt 5.800 Zuhörern. Es sollte der erste Auftritt einer westdeutschen Rockgruppe in der DDR werden, noch zweieinhalb Jahre vor Udo Lindenberg's vielbeachtetem, von langem Werben vorbereitetem Konzert in Ostberlin. Die nach 1990 etablierte Erzählung dieser Episode der Popgeschichte lautet folgendermaßen: Die futuristischen Klänge Tangerine Dreams und die von ihnen vorgeführten technischen Möglichkeiten hätten die Zuschauer so sehr beeindruckt, dass einige von ihnen in der Folge selbst die Flucht aus dem realsozialistischen Alltag mittels elektronischer Musik erprobten. Das Konzert sei so zur Initialzündung einer Reihe von zum Teil kurios anmutenden *Electronic Escapes from the Deutsche Demokratische Republik* geworden.[1]

Im Mittelpunkt des Formats Popmusik stehen, wie Diedrich Diederichsen erklärt, »empirische, konkrete Personen [...] – zunächst repräsentiert durch die einmaligen Geräusche, die ihr Körper hervorbringt«. [2] Diese Fokussierung auf die Körperlichkeit des Stars, ohne die Popmusik nicht auskommt (und sei es im Modus der Simulation: man denke an die jahrzehntelange Praxis der Fernsehauftritte von Bands mit nicht angeschlossenen elektrischen Gitarren, begleitet von einem angedeuteten Schlagzeugspiel), wurde mit der Verbreitung von *consumer electronics* als Instrumenten prekär. Denn das Grundprinzip elektronischer Klangsynthese, die Umwandlung von Elektrizität in sonisches Material durch Manipulation, bricht mit der vormals festen Verbindung von Material und Gestalt eines Instruments und dem Klang, den es produziert. Anders als bei akustischen Instrumenten, wo die Töne durch Schwingungen des Klangkörpers oder in ihm entstehen, oder bei elektrischen Instrumenten, wo diese Schwingungen elektrisch verstärkt werden, ist elektronische Klangsynthese von der Welt der (materiellen) Körperlichkeit auf eigentümliche Weise separiert und verändert auch die Formate der Präsentation und Rezeption: Im Vergleich zu Konzerten von, sagen wir, Udo Lindenberg wirkten die konzentrierten, im Sitzen vorgetragenen Performances von Tangerine Dream deshalb eher unspektakulär.

Möglich, dass es dieser Eindruck war, der die Verantwortlichen des Ministeriums für Kultur der DDR bewog, sich um ein Gastspiel von Tangerine Dream zu bemühen: Die Musik der Band war, wie Bandleader Edgar Froese bekannte, »wertfrei«, und angesichts ihrer überwiegend instrumentalen Kompositionen gab es keine ideologische Unbill zu befürchten. Gleichzeitig verfügte die Band, die als Aushängeschild der »Berliner Schule«

elektronischer Rockmusik galt, über einige internationale Bekanntheit, weshalb ihr Auftreten in der realsozialistischen Pop-Provinz als eine veritable Sensation gelten würde.

Doch die Geschichte der *Electronic Escapes* aus der DDR lässt sich auch aus einer anderen Perspektive erzählen: Im Ostberliner Stadtteil Adlershof hatte man bereits 1956 in Räumlichkeiten, die zunächst dem Betriebslaboratorium für Rundfunk und Fernsehen (BRF) und später dem Rundfunk- und Fernsehtechnischen Zentralamt (RFZ) der Deutschen Post zugeordnet waren, ein »Labor für Akustisch-Musikalische Grenzprobleme« eingerichtet. Hier, in der Agastraße, wurde ein Instrument konzipiert, das den eigenartigen Namen Subharchord trug. Es knüpfte an eine Erfindung des Ingenieurs Friedrich Trautwein aus der Frühgeschichte der elektronischen Musik an, das Trautonium, sowie an dessen Weiterentwicklung, das Mixtur-Trautonium.

Das Trautonium, erstmals 1930 auf der Messe »Neue Musik Berlin« vorgestellt, wurde mit einem Bandmanual gespielt, d.h. mit einem um eine Saite gewickelten Widerstandsdraht und einer darunterliegenden Metallplatte. Das Hinunterdrücken der Saite auf die Metallschiene verursachte die Entladung eines Kondensators, der eine Kippschwingung und damit einen Ton entstehen ließ. Das Instrument wurde damit nicht über eine Tastatur gespielt, wie etwa ein Klavier oder eine Orgel, sondern wie ein abstrahiertes Saiteninstrument, und ermöglichte so kontinuierliche, nicht-diskrete Tonhöhenänderungen. Die entscheidende Neuerung des Trautoniums, deren Übernahme später dem Subharchord zu seinem Namen und einiger Brisanz verhalf, war sein Basieren auf der subharmonischen Tonreihe. Während die Klänge eines konventionellen Instruments aus einer harmonisch zusammengesetzten Summe von Tönen unterschiedlicher Tonhöhe gebildet werden (hierbei sind einem Grundton Obertöne zugeordnet, die zu ihm in einem Verhältnis stehen, das in Vielfachen ganzer Zahlen ausgedrückt werden kann), lässt sich die subharmonische Reihe oder Untertonreihe als Spiegelung der Obertöne am Grundton vorstellen, wobei die Frequenz des Grundtons dem Intervall entsprechend durch ganze Zahlen geteilt wird. Dieses Basieren auf der subharmonischen Reihe war zugleich Anlass kulturpolitischer Skepsis gegenüber den Adlershofer Plänen. Denn anders als Obertöne gibt es Untertöne in der Natur nicht; es handelte sich bei ihrer Hervorbringung also um ein techno-spekulatives Unterfangen, das Formalismuskritik nahelegte. Zunächst konnte jedoch die Satisfaktionsfähigkeit für den Sozialistischen Realismus erfolgreich behauptet werden: Erste zaghafte Versuche einer sozialistischen Erkundung der akustisch-musikalischen Grenzprobleme sind nachhörbar auf der Sammlung *Experimentelle Musik*, die Mitte der 1960er Jahre auf dem DDR-Klassik-Label Eterna erschien. Das erste Stück der B-Seite heißt hier etwa: »Frequenztransponierung einer Tonfolge beim Spiel auf den gleichen Tasten innerhalb einer Oktave durch jeweilige Umschaltung der Teilungsverhältnisse eines subharmonischen Frequenzteilers. Die Teilungsverhältnisse sind: $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{8}$.«

Die Subharchord-Entwickler hatten sich an den Bauplänen des Westberliner Mixtur-Trautoniums orientiert. Dieses war von dem Komponisten Oskar Sala, der 1930 bereits an der Einführung des Trautoniums beteiligt gewesen war, seit den späten 1940er Jahren weiterentwickelt und in der Folge nahezu eigenhändig in der Geschichte elektronischer

Klangsynthese platziert worden. Ausgerechnet einer der vielleicht spektakulärsten Auftritte des Realen der Natur in der Kunst des 20. Jahrhunderts verdankt sich dem Mixtur-Trautonium: nämlich die Vogelschwärme in Alfred Hitchcocks *Die Vögel* (1961), die Sala unter alleiniger Verwendung seines Proto-Synthesizers zum Schreien brachte.

Ende der 1960er Jahre bekamen Tangerine Dream im *Elektronik Beat Studio*, das der Schweizer Komponist Thomas Kessler im Keller einer Wilmersdorfer Berufsschule eingerichtet hatte, die Möglichkeit, mit dem damals neuen Instrument Synthesizer zu experimentieren. Etwa zeitgleich wurde im Ostteil der Stadt trotz fortgeschrittener Planung das Vorhaben, das im Labor in Adlershof betriebene »Experimentalstudio für künstliche Klang- und Geräuscherzeugung« in größere Räumlichkeiten im Funkhaus Nalepastraße zu verlegen, bereits wieder abgebrochen: Offenbar hatte die Weiterentwicklung elektronischer Musik keine Priorität. Eines von nur einer Handvoll produzierten Exemplaren des Subharchords hatte in diesem neuen Studio das zentrale Instrument werden sollen. Stattdessen sollten einige Jahre vergehen, bis das Instrument Mitte der 1980er Jahre im »Studio für Elektroakustische Musik« der Akademie der Künste in der Luisenstraße wieder zum Einsatz kam. Zwischengelagert wurde es indes im Ostberliner Postmuseum an der Leipziger Straße, Ecke Mauerstraße, dem heutigen Museum für Kommunikation.

Nicht weit entfernt vom eingelagerten Subharchord, in dem sich die komplizierte Entwicklung elektronischer Musik in der DDR kristallisiert, müssen Tangerine Dream also Ende Januar 1980 mit mehreren Sattelschleppern voller technischen Equipments die Grenze nach Ostberlin überquert haben. Die Apostrophierung ihres Auftritts als deutsch-deutsche Entwicklungshilfe, als Ermutigung zur träumerischen Flucht aus der popmusikalischen Randzone, trifft – so könnte man etwas zugespitzt sagen – weniger die historischen Umstände, als dass sie ein hegemoniales Narrativ von der emanzipativen Kraft des Pop als geschichtlichem Prozess beschreibt, der sukzessiv zur Vollendung strebt. Kein Zweifel: Der Auftritt von Tangerine Dream in Ostberlin nimmt einen exponierten Platz in der deutschen Geschichte elektronischer Musik ein. Analog zur Funktionsweise des für elektronische Musik maßgeblichen Wechselstroms, der nicht linear, sondern in Intervallen übertragen wird, ist jedoch auch die Geschichte elektronischer Musik, wie Kodwo Eshun erläutert, nicht als Genealogie, sondern stets nur als Ensemble von Diskontinuitäten zu verstehen.[3] Nicht im Hinblick auf einen musikalisch verabreichten Eskapismus also ist Tangerine Dreams Konzert in Ostberlin bedeutsam, sondern im Hinblick auf ein technisches Potential, das bei ihm zur Aufführung kam und das als Echo einer unterbrochenen Geschichte von den Westberliner Krautrockern reimportiert wurde.

Dieses Potential, die historische Zeit aus den Angeln zu heben, verkörperte sich in Tangerine Dreams Synthesizern, von denen etwa der Ostberliner Musiker Reinhard Lakomy der Gruppe noch vor Ort ein Exemplar abkaufte. Zwar sollten noch im Laufe der 1980er Jahre mit dem Vermona Synthesizer (VEB Klingenthaler Harmonikawerke) und dem Tiracon 6V (VEB Automatisierungsanlagen Cottbus) zwei analoge Synthesizer in der DDR in Serie gehen. Doch die ostdeutschen Produktionsmöglichkeiten waren stark begrenzt, so dass Orte wie die Ostberliner Musikerkneipe »Melodie« in der

Friedrichstraße oder das Westberliner Elektronikgeschäft »A bis Z« am Anhalter Bahnhof zu zentralen Anlaufstellen für Elektronikinteressierte wurden. Nicht selten bewegten sich Synthesizerkäufe aber, selbst wenn es sich um gebrauchte Instrumente handelte, angesichts des Wechselkurses finanziell in der Größenordnung von Immobiliengeschäften. Mittel der Wahl waren häufig die sogenannten »Devisenvergehen«: Selbst die Akademie der Künste wickelte ihre Instrumentenankäufe bisweilen auf nächtlichen Parkplätzen ab.[4]

Noch bevor der Ostberliner Radiosender DT 64 Ende der 1980er Jahre begann, mit »Electronics« eine wöchentliche Sendung auszustrahlen, deren Mitschnitte vielmehr *umgekehrt* in Westberlin kursierten, erschienen auf dem DDR-Pop-Label Amiga tatsächlich einige Alben elektronischer Musik. Reinhard Lakomys bereits 1981 veröffentlichtes *Das geheime Leben* war ein achtbarer Verkaufserfolg, seine Kollaboration mit Rainer Oleak von 1985, *Zeiten*, ist vielleicht eines der besten Alben elektronischer Musik aus Deutschland überhaupt. Ebenfalls auf Amiga erschien ein Mit- bzw. Ausschnitt des zweiten Tangerine-Dream-Konzerts im Palast der Republik. Das Album, nach den Konzerten noch in Ostberlin von der Band nachbearbeitet, ist mit einiger Wahrscheinlichkeit das erste und auch einzige einer westdeutschen Popband, das in der DDR aufgenommen und produziert wurde. Teil der Vereinbarung mit dem Veranstalter DT 64 war, dass die Musik innerhalb der folgenden sechs Jahre nicht in Westdeutschland veröffentlicht werden würde. Ein Mitschnitt des ersten Konzerts des Tages erschien derweil in Westberlin als Bootleg unter dem Titel *Staatsgrenze West*, auf dem fiktiven Label VEB Schallplatten Quitzow (Katalognr. 08/15): Er unterteilt das Konzert in zwei Stücke, deren Titel nicht von der Band autorisiert waren: »Lustlose Planerfüllung« und »Antifaschistischer Schutzwall«.

[1] So die Compilation *Mandarinträume* (Permanent Vacation), die zum dreißigjährigen Jubiläum des Konzerts 2010 einige in der DDR entstandenen Aufnahmen aus den Jahren 1981–1989 einem neuen Publikum zugänglich machte.

[2] Diedrich Diederichsen: *Über Pop-Musik*, Köln 2014, S. XVIII.

[3] Vgl. Kodwo Eshun: *More Brilliant Than the Sun: Adventures in Sonic Fiction*, London 1998, S. 9 [161].

[4] So der ehemalige Leiter des *Studios für Elektroakustische Musik*, Georg Katzer, im Interview mit Manfred Miersch, der die Geschichte des Subharchords mit beeindruckender Präzision und nahezu im Alleingang aufgearbeitet hat.

Der Literaturwissenschaftler Patrick Hohlweck arbeitet als wissenschaftlicher Mitarbeiter in dem ZfL-Projekt Lebenslehre – Lebensweisheit – Lebenskunst.

Sein Beitrag war Teil des Programms »Science is Pop! Kurzvorträge und Hörbeispiele zur Berliner Musikkultur«, das am 28.8.2018 vom ZfL im Museum für Kommunikation Berlin im Rahmen der Ausstellung »Oh Yeah! Popmusik in Deutschland« präsentiert wurde.

VORGESCHLAGENE ZITIERWEISE: Patrick Hohlweck: Zeitmaschinen – Tangerine Dream in Berlin, 1980, in: ZfL BLOG, 23.4.2019, [<https://www.zflprojekte.de/zfl-blog/2019/04/23/patrick-hohlweck-zeitmaschinen-tangerine-dream-in-berlin-1980/>].
DOI: <https://doi.org/10.13151/zfl-blog/20190423-01>