



## Zeitgeschichten

# Atom Heart

Seit 1988 veröffentlicht Uwe Schmidt alias Atom Heart (sein allgemeingütigstes Pseudonym) elektrifizierte Musik. Und das nicht allein in jeder bis dato existenten Klassifizierung. Er war auch an der Erfindung von Genres wie Microsound oder Glitch beteiligt oder kreierte selbst welche. *Groove* sprach mit dem in Santiago de Chile lebenden Künstler über sein Frühwerk, die musikalische Aufbruchzeit im Frankfurt der späten Achtziger und frühen Neunziger sowie philosophischer Einflüsse auf sein Werk.

**W**er sich der mannigfaltigen Musik von Uwe Schmidt annähert, wird schnell feststellen, dass er kein Mann für feststehende Klassifikationen ist. Seine unzähligen Pseudonyme und die damit verbundenen musikalischen Identitäten waren immer auch Zeichen eines Künstlerisch-nicht-sesshaft-Werdenden. Bereits seine frühen, unter dem Pseudonym Lassigue Bendthaus veröffentlichten Produktionen vereinen Versatzstücke aus EBM, Industrial, New Wave, Electro, Pop und frühem Techno. In der musikalischen Aufbruchstimmung der späten Achtziger, in der es Techno als definierten Stil noch nicht gab und elektronische Musik als freies Experimentierfeld in jede Richtung forschte, gehörte er zu den wenigen Produzenten aus Frankfurt am Main, die ständig Neues ausprobierten. Ihm reichte es schon damals nicht aus, einfach nur an einer Drum Machine herumschrauben oder sich eine genuine verkaufsfördernde Identität zuzulegen. 1986 war er mit an der Gründung des Tape Labels NG Medien beteiligt. Hier veröffentlichte er auch sein erstes Lassigue Bendthaus Tape-Album *The Engineers*

*Love*. Später folgten Platten auf legendären Frankfurter Labels wie Parade Amoureuse und diversen weiteren, oft sehr kurzweiligen Firmen. Schon früh produzierte er auch mit anderen Musikern und veröffentlichte unter Pseudonymen wie Killerloops (mit Ata Macias und Marc Tauner) oder Ongaku (mit Heiko M/S/O und Ata Macias) erste Tracks an der Schnittstelle zwischen Trance, Acid und Techno. Dem sogenannten Sound of Frankfurt war er nie wirklich verbunden und als sich langsam feststehende Klassifikationen wie Techno, Ambient oder Trance herauskristallisieren, zieht sich Schmidt gelangweilt aus der Szene seiner Heimatstadt zurück. Nur sein Kumpel Peter Kuhlmann alias Pete Namlook steht ihm weiterhin bedingungslos zur Seite in seiner musikalischen Vision des dauerhaften Aufbruchs. 1994 gründet Schmidt deshalb sein Label Rather Interesting, das als Sublabel von Namlocks Plattenfirma Fax +49-69/450464 fungiert und bis zum plötzlichen Tod von Namlock im Jahr 2012 existierte. Besonders in der Mitte der neunziger Jahre veröffentlichte Schmidt hier fast monatlich ein neues Album mit einem neuen musikalischen Ansatz. Unter anderem auch *Gran Baile Con...*, das Debüt seines kommerziell vielleicht erfolgreichsten Projekts Señor Coconut. Dessen Produktion war zum Teil auch mit ein Anlass, 1997 nach Santiago de Chile zu ziehen, von wo aus er seitdem ungestört an seinen musikalischen Visionen arbeitet. Aus Anlass der Wiederveröffentlichungen von Musik wie dem Lassigue Bendthausalbum *Matter* und seines Frühwerkes durch sein eigenes Audioarchiv auf seiner Website sprach *Groove* mit Uwe Schmidt via Pazifik-Tiefseekabel über seine Frühgeschichte.

**Uwe, du hast 1984 mit dem Schlagzeugspielen angefangen und dir 1985 einen Drumcomputer zugelegt. Wie kam es damals zum Wechsel?**

Ich komme aus keiner musikalischen, künstlerisch gearteten Familie. Mir kam als Kind nie die Idee, Musik zu machen. Irgendwann sagte eine Tante auf einer Familienhochzeit, auf der ich gelangweilt auf einem Stuhl herumtrommelte: „Ach, du spielst ein Instrument!“ Das war eine Erleuchtung. Ich dachte nur: „Wieso mach’ ich das nicht?“ Da mich der Rhythmus bei Musik am meisten begeisterte, entschied ich mich für das Schlagzeug. Mit 14 haben mir meine Eltern schließlich eins gekauft. Ich habe mir dann Musik angehört, auf das Schlagzeug geachtet und nur für mich im Keller Patterns nachgespielt und erforscht. Als 1982 New Romantic langsam in den Charts auftauchte, habe ich dann erstmals einen Drumcomputer im Radio gehört. Dass er so perfekt war, hat mich total geflasht. Man will ja als Schlagzeuger eine Kontrolle über die Perfektion erhalten. Als ich den Drumcomputer hörte, dachte ich nur: „Was mach ich da im Keller? Mit dem Drumcomputer kann ich mehr machen.“ Ich konnte mir aber keinen leisten. Also habe ich Geld gesammelt, mein Schlagzeug verkauft und mir einen billigen Korg DDM-110 zugelegt. Den habe ich dann im Kinderzimmer programmiert und ausgequetscht.

**Und welche Musik hatte zu dieser Zeit einen Einfluss auf dich?**

Ich habe in Zeilsheim, einem isolierten Teil von Frankfurt, gewohnt. Da gab es nichts. Was zu mir drang, war Musik aus dem Radio. Die wurde auf Tapes aufgezeichnet und aus denen filterte sich langsam heraus, was man gut fand. Gitarren faszinierten mich nie. Unbewusst endete ich bei elektronischer Musik. Bei Acts wie Visage, Ultravox oder Depeche Mode. Mit 15 oder 16 befasste ich mich dann tiefer damit, was da in der Musik passierte. Ich wechselte zur Oberstufe die Schule und traf auf Leute aus Künstlerfamilien und intellektuellem Umfeld. Ich habe einen Arbeiter-Mittelschicht-Hintergrund. Jetzt traf ich Leute, die anders tickten und Musik machten. Da fing alles an, systematischer zu werden. Ich verkaufte den Drumcomputer, kaufte einen neuen. Wir stellten Instrumente zusammen und fingen an zu spielen.



„Acid und Techno waren total apolitisch. Es ging nicht mehr um soziale Botschaften, es ging um den Club und das Individuum.“

**Wer gehörte denn zu deiner Clique damals?**

An der Schule bin ich in eine Gruppe gestolpert, zu der gehörten Leute wie Roman Rütten, Tobias Freund und Martin Schopf (alias Dandy Jack). Die waren da schon alle Freunde und machten Musik. Die sind ja so drei bis vier Jahre älter als ich. Der Roman Rütten hatte schon Tapes aufgenommen und komponierte bereits, während ich mich noch am Drumcomputer ausprobierte. Das war ein sehr kreatives Umfeld und ich tauchte in ein anderes Feld von Musik ein. Die hörten Industrial, Post-Industrial und alles, was zum elektronischen Underground der späten Achtziger zählte. Für mich war das spannend, weil ich bis dahin nicht wusste, dass es elektronische Undergroundmusik gab.

**Die war natürlich weder im Radio noch im normalen Plattenladen zu finden.**

Genau, und die ganze Szene kam aus einer Art Bewegung, für die es wenig Blaupausen gab. Was man musikalisch gut fand, musste man sich erarbeiten. Es gab auch keine Blaupause für technische Prozesse oder Stile. Es gab Bands, die wurden dem Stil Industrial zugeordnet, aber eigentlich hatte jede ihren eigenen Klang. Man musste für sich herausfinden: Wie mache ich das eigentlich und was will ich machen? Deshalb haben auch die erwähnten Leute bis heute eine persönliche Handschrift. Etwas, das für diese Generation wichtiger ist als für die spätere. Für die nächste Generation gab es Blaupausen wie Techno, House oder Drum'n'Bass. Für mich und viele, die damals anfangen Musik zu machen, war alles noch ein offener Spielraum. Es gab kaum Determinanten, die den Weg vorgeben.

**In einem Interview von 1990 reflektierst du das alles bereits genau so. Hat man durch das Ausprobieren bewusster gearbeitet?**

Auf jeden Fall. Eine der größten Enttäuschungen für mich passierte 1993/94, als alles eine Definition bekam und elektronische Musik für mich stehen blieb. Als Techno noch viele andere Namen hatte und ein Mix aus EBM, Industrial, House oder Acid war, kam mir alles wie Durchlaufpunkte vor. Ich habe das als Entwicklungsschritte und nicht als Endziel angesehen. Als alles formalisiert wurde und sich die experimentierfreudigen Absichten in etwas Kleinunternehmerhaftes transformierten, war das enttäuschend. Ich mag Techno. Ich finde die Formel auch gut und mag und mach sie immer noch. Aber das war für mich nie das Ende. Das war und ist nur ein Baustein. Es ist natürlich, wenn in der kulturhistorischen Entwicklung von Musik bestimmte Dinge eine Definition erhalten und dann als Entwicklung stehen bleiben. Das gab es auch im Rock und im Jazz. Das ist alles ok. Was mich bei der Entwicklung von Techno störte, war dieser Anhang, dass Techno fortschrittliche Musik sei. Der Fortschritt war immer das Ding bei Techno und gleichzeitig passierte nichts und die Formel wurde höchstens im Detail vertieft. Mir kam es großkotzig vor, sich etwas auf die Fahne zu schreiben und nichts passieren zu lassen. Ab einem gewissen Punkt kickte mich bei elektronischer Musik nichts mehr unter dem Aspekt Entwicklung. Das war so Mitte der Neunziger.

**Kürzlich hat das Label Dark Entries dein Lassigue Bendthaus-Album *Matter* von 1991 neu veröffentlicht – eine Platte, der man die Über-**

**gangszeit von EBM und Industrial anmerkt und die schwer einem Genre zuzuschreiben ist. Schon damals war dir scheinbar wichtig, sich nicht auf einen Stil festzulegen.**

Das ist richtig. Aber man muss auch wissen: Es dauerte drei Jahre, bis das Album fertig wurde. Ich hatte kein Studio, musste eins suchen, das freie Zeit an Wochenenden hatte, und so weiter. Als *Matter* rauskam, war ich musikalisch schon bei neuen Sachen wie Acid. Das Album war für mich mental schon veraltet. Da wusste ich bereits, dass ich irgendwo anders hinwollte. Ich sah da schon die Zeitachse voraus, in der ich Lassigue Bendthaus in das überführen wollte, was ich jetzt mache. Das war so ein Zehnjahresplan.

**Wie hat sich deine Art zu produzieren mit den technischen Neuheiten verändert?**

Wenn ich mir anschau, welche Technik ich vor 15, zehn oder sieben Jahren benutzt habe, war der Antrieb immer auf musikalische Inhalte ausgelegt. Mich haben nur technische Erweiterungen interessiert, die mit meiner künstlerischen Idee überlappten. Als ich MIDI abstellen konnte und zu Harddisk Recording überging, habe ich das nicht getan, weil es jetzt ging oder weil es alle machten. Eher weil es eine Verbesserung für Arbeitsbereiche wie Perfektion oder Sound-design bedeutete. Die musste ich vorher mit viel Arbeit lösen. Jede technische Erweiterung, die ich seit 1990 benutzt habe, war auf die gleiche musikalische Obsession ausgerichtet.

**Und wie kann man die am besten beschreiben?**

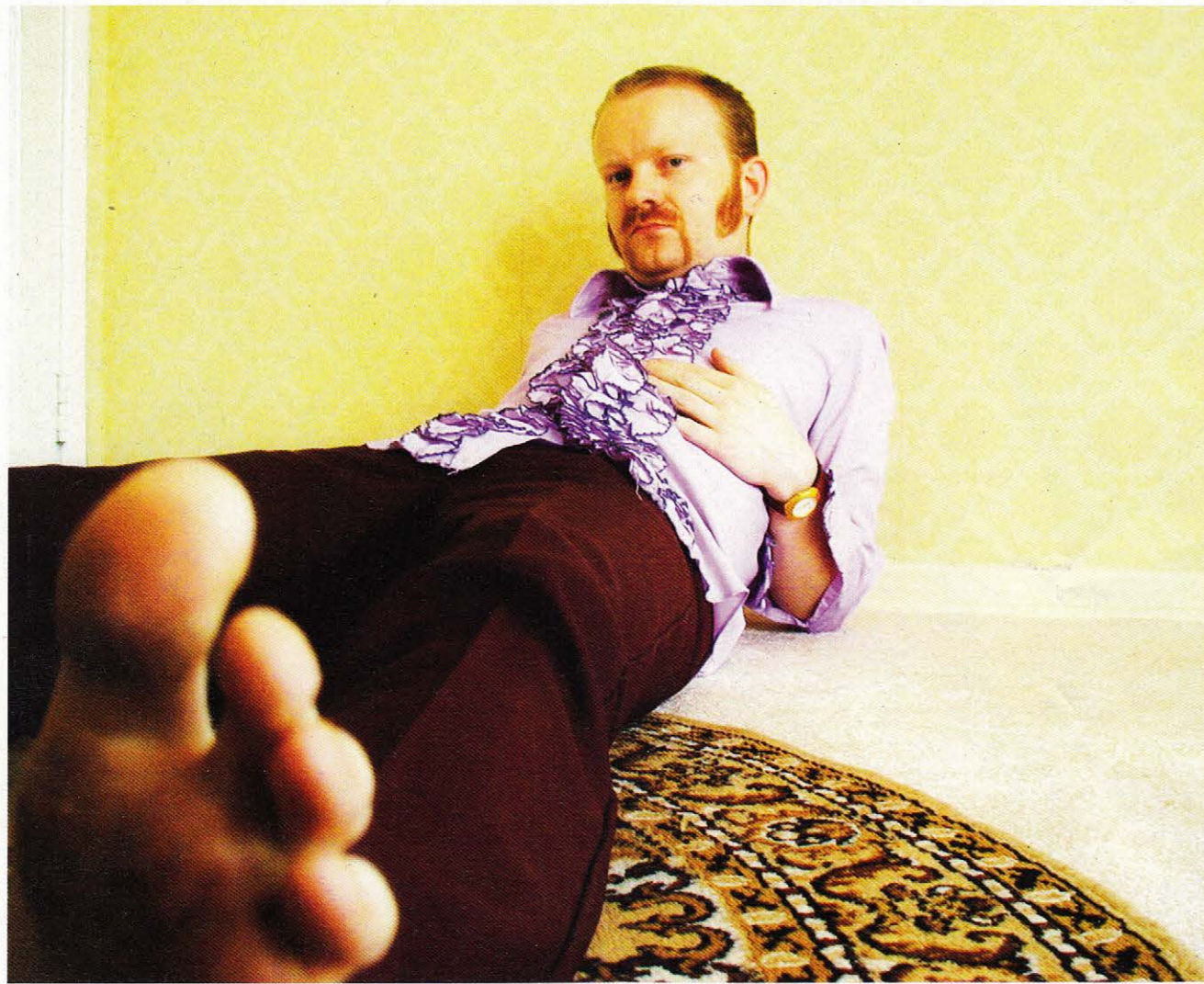
Kontrolle der verschiedenen Ebenen. Es gibt ja Klang, Sound-design, das übergeordnete Arrangement und diese ganzen Verschachtelungen von Parametern, mit denen man operiert. Wenn man ein komplexes MIDI-Setup hat, wird man merken, dass je komplexer die MIDI-Information wird, umso untighter das Produzieren wird. Etwas, das vor Tagen noch tight war, wird dann plötzlich untight, nur weil man noch eine Schicht mit MIDI-Informationen drüberlegt. Dann muss man versuchen, die Kontrolle über die Tightness zurückzugewinnen. Ich will nicht, dass mir eine Maschine etwas vorgibt und man sagt: Dann ist das eben so. Das fand ich immer den schwächsten Punkt an elektronischer Musik. Ich finde Jammen wichtig, aber große musikalische Werke – nicht nur in der elektronischen Musik – haben immer etwas mit Kontrolle zu tun. Man merkt immer, dass ein Mensch bewusste Entscheidungen getroffen hat. Man merkt, dass es so geworden ist, weil es jemand so wollte und nicht weil eine Technik aufgetaucht ist und man auf einen Knopf drückt. Ich habe immer konkrete Bilder von dem, was ich machen will. Der Klang zu meinem Album wie *Pop Artificielle* schwebte mir schon lange vorher im Schädel herum. Er ließ sich nur schwer umsetzen, denn das war vor Harddisk Recording. Und da war die Kontrolle über eine Idee von Disziplin und Ordnung bestimmt. Man musste sich hinsetzen und lange trockene Dinge tun, weil man nur so sein Ziel erreichte. Dank der technischen Entwicklung konnte man langweilige Schritte ersetzen. Das war für mich stets der Antrieb bei Technologie und ist es bis heute.

**Hatte für dich das musikalische Ausprobieren Ende der Achtziger und Anfang der Neunziger auch etwas mit neuen technischen Errungenschaften zu tun oder war das der Zeitgeist?**

Ich würde sagen Letzteres. Es war eine richtige Explosion von Ideen. Natürlich trennte sich das irgendwann, aber es gab einen Moment, in dem alles irgendwie zusammenhing. Wo Ambient von The Orb noch was mit Techno zu tun hatte und auch noch was mit House und Sachen wie 808 State. Dann wurde in der *Frontpage* und auch in der *Groove* an Definitionen gearbeitet. Plötzlich hieß es: Das ist jetzt Ambient. Und dann entstanden inner-







## „Ich mag Techno, aber das war für mich nie das Ende.“

halb der Genres weitere Aufspaltungen. Es war sehr spannend, sich an all diesen Dingen abzuarbeiten. Und mir fiel auch zu allem etwas ein, ich fand das sehr inspirierend.

**Man würde dich aber nicht genuin mit einem „Sound of Frankfurt“ in Verbindung bringen, obwohl du ja auch für einige Künstler, die dazu zählen, produziert hast.**

Ja, ich habe ein paar EPs für Leute produziert und ich hatte dummerweise gedacht, dass jeder, der in dieser musikalischen Bewegung aktiv ist, einen Antrieb nach vorne hat. Aber nachdem die Platten erschienen sind, blieben die Leute in den Ideen, die auf ihnen formuliert wurden, verhaftet. Das war dann Trance oder House. Ich habe nicht verstanden, wie das sein konnte. Ich war 22 Jahre alt und das war von mir auf persönlicher Ebene sehr naiv.

**Aber mit Pete Namlook war das anders.**

Ja, klar. Peter war ja ein interessanter Fall innerhalb der Frankfurter Szene. In der öffentlichen Wahrnehmung durch die Medien und durch die persönlichen Beziehungen zu Leuten in Frankfurt war er immer draußen. Er hatte kein Interesse an dieser ganzen Clubszene. Er ist dann ja auch aufs Land an die Mosel gezogen. Auch weil er keine tiefe Szenebindung hatte. Ich hatte das auch nicht und bin nach Chile gegangen. Frankfurt war eher ein Startpunkt für viele Leute. Und weder Peter noch ich hatten ein großes Interesse, ab Mitte der Neunziger als Teil der Frankfurter Szene angesehen zu werden.

**Wenn man an Namlooks Label Fax +49-69/450465 denkt und an das, was du da mit ihm unter Pseudonymen wie Jet Chamber, Millennium oder Synthadelic veröffentlicht hast, dann kann man behaupten, dass du zu einer bestimmten Zeit großes Interesse an Ambient hattest. Woher kam das?**

Ich war sehr jung und fing gerade erst an, mich durch die Technik und die Musikgeschichte zu forsten. Ich fühlte mich wie ein Schwamm, der alles aufsaugt, lernen, kennen und können will. Und da tauchten aus dem Nichts Dinge auf, die ich nicht kannte. Sie stellten eine Erweiterung meines musikalischen und historischen Horizonts dar. Dazu zählte auch Ambient. Nachdem für mich Industrial und EBM normal waren, versetzte mich auch der erste Acid-Track total in Schock. Die Achtziger haben eine überladene, ornamentale Art von Elektronik hervorgebracht. Und plötzlich hörst du Acid und da war nur eine Bassline und ein Drumcomputer. Und dann ging es plötzlich um die Idee des Trackgedanken, den ja EBM auch nicht hatte. Bei Ambient hat mich das total Rhythmuslose und die damit einhergehende energetische Wirkung fasziniert.

**Deine Musik war auch sehr früh von Dingen außerhalb der Musik beeinflusst. Von der Kunst und Philosophie. Woher kam das?**

Ich hab ein Semester Physik studiert, fand das aber ganz furchtbar. Dann habe ich ein Semester freigemacht und dann mit Philosophie und Soziologie angefangen. Natürlich hatte ich damals ein starkes Interesse an postmoderner Philosophie. Das kam aber nicht über die Frankfurter Uni, denn die war eher kontra Postmoderne. Das hat mich dann auch zum Aufhören bewegt.

Mich nervte, dass es außer der Frankfurter Schule an der Uni Frankfurt nichts gab. Dabei war die postmoderne Philosophie stark mit Dingen verbunden, die tatsächlich passierten. Auf soziologischer Ebene war das keine abstrakte Philosophie à la Aristoteles. Ein Philosoph wie Jean Baudrillard hat über Clubs geschrieben und es gab Essays über Medien, TV, den Golfkrieg. Es war eine sehr reale Angelegenheit. Baudrillard hat ja nicht nur analysiert. Er hatte auch eine Vision nach vorne, die damals total futuristisch klang und die sich komplett bewahrheitet hat.

**Die Welt der referenzlosen Zeichen ist allgegenwärtig.**

Absolut. Noch stärker als man das in den Neunziger fühlen konnte. Und für mich war Musik ein Teil davon. Techno als Musik der Referenzlosigkeit. Baudrillard hatte ja die Trägheit der Masse gegenüber der Politik beschrieben. Die Musik der Achtziger war politisch und plötzlich kommen Acid und Techno und sind total apolitisch. Es ging nicht mehr um soziale Botschaften. Es ging um den Club und das Individuum, das sich auf der Tanzfläche aus der gesellschaftlichen Verantwortung zurückzieht. Diesen Bruch spürte ich im Übergang der Achtziger in die Neunziger sehr.

**Du hast auch sehr früh live mit audiovisuellen Dingen gespielt. War das für dich ein Versuch, deine Musik live anders zu kontextualisieren?**

Ich empfand den Clubkontext einengend. Das war auch ein Grund, 1994 Rather Interesting zu gründen. Für mich stand immer die musikalische Idee im Zentrum. Nicht mal mehr der Musiker. Ich empfand, dass die musikumgebenden Strukturen starr wurden. Dazu zählten die Medien, die Vertriebe, die Plattenfirmen und alle, die an diesem Kern, der Musik, angekoppelt sind. Plötzlich hieß es: Na ja, das ist nicht Techno, nicht House und das können wir nicht machen. Plötzlich wurde die Blaupause, die man mitkreierte, zu etwas Einengendem. Und ich wollte Fortschritte auf allen Ebenen. Diese ganze Idee mit meinen vielen Pseudonymen hat genau damit zu tun.

**War Rather Interesting dein Versuchslabor?**

Ich habe es als Spielplatz verstanden. Von 1993 bis 1995 habe ich viel Musik gemacht und hatte viele Ideen. Einige davon waren kurios und ich merkte plötzlich, wie viel Zeit ich damit verbringe, dem Umfeld klarzumachen, was es war. Ich brauchte zwei Wochen für die Produktion eines Albums und sechs Monate für die Verhandlungen. Manchmal dauerte es ein Jahr, bis es erschien. Man selbst ist dann schon wieder woanders. Und da tauchte Peter Kuhlmann auf. Der war einer der wenigen, der sagte: „Ich verstehe nicht wirklich, was du willst und ich find nicht alles gut, aber lass uns das rausbringen.“

**Zu einer gewissen Zeit war für dich dann ein serielles Arbeiten auch eine Form von Schule, oder?**

Ja, es gab da einen Moment und da ist Chile sehr wichtig. So 1994/1995 stellte ich fest, dass mich der objektive globale gesellschaftliche Aspekt der Entwicklung von elektronischer Musik immer weniger interessierte. Ich bekam eine manieristische Idee von Musik, wo es mir nur um mich ging. Und dann tauchte so was wie Señor Coconut auf. Was für mich ein individueller Spleen war. Das war ein sehr persönliches Interesse und es gab damals dazu keine musikalischen Referenzen. Existente Dinge wie House oder Drum'n'Bass interessierten mich nicht. Kurz bevor die erste Señor Coconut noch auf Rather Interesting herauskam, schickt mir Peter ein Fax, da stand drin: Er wüsste nicht, was bei mir los wäre, aber er würde es veröffentlichen. Es gab ja keine Klassifizierung dafür. Señor Coconut fiel in ein musikalisches Vakuum und hat kurioserweise genau deshalb Eindruck hinterlassen. Eigentlich seltsam, aber all meine Veröffentlichungen, die mit persönlichen Dingen zu tun hatten, waren erfolgreich. *Pop Artificielle* auch. Das waren immer Sachen, die nicht synchron zu objektiven Entwicklungen in der elektronischen Musik passierten. Der ganze elektronische Diskurs ging nur noch darum, welches neue Subgenre jetzt kommt. Nur dass da nichts mehr kam! Ich wollte dazu keine Informationen mehr erhalten. Und das war auch ein Grund, nach Chile zu gehen. Das war vor dem Internet. Ich konnte da nur Briefe schreiben, jemanden anrufen oder ein Fax senden!

TEXT & INTERVIEW: MICHAEL LEUFFEN

## DREI ATOM HEART-KLASSIKER

### Lassigue Bendthaus

MATTER  
(Parade Amoureuse, 1991)

Die erste und vielleicht letzte Produktion von Atom Heart unter dem Pseudonym Lassigue Bendthaus, die mehr oder minder einer Stilrichtung zuzuordnen ist. Diese liegt grob zwischen EBM und Industrial und die Atmosphäre des Albums ist noch stark von einem Achtziger-Jahre-Flair bestimmt. Auch erste Spurenelemente von Techno sind erkennbar und das Schichten von Sequenzen und Rhythmen probierte Schmidt bereits hier erstmals aus. Schon damals zeigte sich, dass es ihm um eine abstrakte Form von elektronischer Musik geht, in der das maschinelle, repetitive im Zentrum der Wirkung steht. Nicht die Harmonien, Chord-Folgen oder Melodien erzeugen auf *Matter* den magischen Effekt, sondern der Klang und die Rhythmik.



LB  
POP ARTIFICIELLE  
(KK Records, 1998)

Atom Hearts genialer Versuch, klassische Songstrukturen aus den Sechzigern, Siebzigern und Achtzigern mit der damals neuartigen Cut-&-Paste-Produktionstechnik zu verbinden. Die Vorstellung zu dem Album hatte er schon 1993 – einer Zeit, in der Songs im Techno so gut wie nie vorkamen. Nur praktisch und vom eigenen Wissen über die Produktion her war sie für ihn da noch nicht machbar. Zudem war er davon überzeugt, dass seine Idee niemandem außer ihm gefallen würde. *Pop Artificielle* schlug jedoch voll ein, wurde mehrmals wiederveröffentlicht und kreierte mit ihren durch Glitch-Ästhetik und Vocal-Processings veredelten Coverversionen einen bis heute faszinierenden Blueprint in Sachen elektronischem Pop.



The Lisa Carbon Trio  
POLYESTER  
(Rephlex, 1994)

Die erste Lisa Carbon Trio-EP war bereits 1992 erschienen und bekam in der *Frontpage* nur einen Bewertungsstern mit dem Kommentar: „Das ist keine Musik!“ Das Album *Polyester* entstand 1992. Aphex Twins Label Rephlex hatte es gesignt, ließ es aber zwei Jahre in der Schublade. Die Idee, Ambient-, Exotica- und Latin-Elemente mit Elektronik zu fusionieren, hatte da noch keinen Namen. Als das Album 1994 erschien, war elektronischer Easylistening plötzlich angesagt und Labels wie Warp veröffentlichten ähnliche Musik von Künstlern wie Jimi Tenor. Heute ist das Album eines der wenigen, denen der Wind der Geschichte nichts anhaben konnte. Ein Juwel an der Schnittstelle von Easylistening und Elektronik!

