

Dieser Artikel erscheint voraussichtlich 2021 außerdem in einem Sammelband, der von Thomas Wilke und Michael Rappe herausgegeben wird: *HipHop in Deutschland. Medialität, Tradierung, Gesellschaftskritik und Bildungsaspekte einer (Jugend-)Kultur* sowie (in englischer Sprache) in einem Sammelband zum Thema „Musik, Erinnerung und kulturelles Gedächtnis“, der von Michael Fuhr und Cornelia Gruber herausgegeben wird.

BreakBeat Science in Erinnerung an Hanau, den 19. Februar 2020 Über Zeitregimes und Zeitregie lehren – ein Seminarkonzeptionsbericht

Johannes Salim Ismaiel-Wendt

Am 17. April 2020 verfasste ich folgenden Begrüßungsbrief an die Studierenden der Universität Hildesheim, die sich für ein Online-Seminar zu „BreakBeat Science“ mit praktischer Beat Making-Übung mit der browser-basierten Digital Audio Workstation [DAW] *audiotool.com*¹ angemeldet hatten:

BreakBeat Science. Intro: BIST DU WACH?

Alle reden von Corona (und das ist auch der Grund dafür, warum ich dieses Seminar im April 2020 als Online-Workshop vorbereite). Ich möchte jedoch dieses Seminar, statt deutschen Selbstvictimierungsgeschichten im Zusammenhang mit Covid 19 noch mehr Raum zu geben, lieber den Ermordeten der rassistischen Anschläge vom 19. Februar 2020 in Hanau widmen. Mit den rassistisch motivierten Taten Tobias Rathjens finden nämlich seit der sogenannten Corona-Krise kaum mehr Auseinandersetzungen statt. Jede Session im Laufe des BreakBeat Science Projektseminars soll deshalb den Namen eines Menschen tragen, der am 19. Februar 2020 ermordet wurde und so sollen uns die Namen der Ermordeten ins Bewusstsein gerufen werden: Gökhan Gültekin, Sedat Gürbüz, Said Nesar Hashemi, Mercedes Kierpacz, Hamza Kurtović, Vili Viorel Păun, Gabriele Rathjen, Fatih Saraçoğlu, Ferhat Unvar und Kaloyan Velkov.

Das mag als pathetische Geste wahrgenommen werden und Mensch mag sich fragen, was das mit BreakBeat Science und Online Beat Making zu tun haben soll. Die Antwort ist vielleicht: „Wenig.“

¹ „Audiotool is a collaborative online music production studio right in your browser“ (<https://www.audiotool.com>, access 10.09.2020). In der Software können verschiedene „Devices“, wie virtuelle Drum Machines, Sampler, Synthesizer mit virtuellen Mischpulten, Effektgeräten etc. verkabelt werden, um elektronische Musik produzieren zu können. An den „Devices“ editierte „Pattern“ können in einer „Timeline“-Ansicht zu einem Stück arrangiert werden. Der Grund für die Auswahl von audiotool.com für eine Lehrveranstaltung an der Universität liegt darin, dass die Software kostenfrei bereitgestellt wird, die wesentlichen DAW-typischen Funktionen angeboten werden und User*innen sich gegenseitig zum synchronen und asynchronen Basteln zu eigenen Musikproduktionsprojekten einladen können bzw. sich online gegenseitig unterstützen können. Es gibt auch einen Community Bereich, über den fertige Tracks veröffentlicht werden und für Remixes angeboten werden können.

Ich möchte jedoch darauf aufmerksam machen, dass die Beats, mit denen wir uns beschäftigen werden, so klingen wie sie klingen, weil sie in enger Verflechtung mit Rassismus und vor allem mit widerständiger Energie gegen diesen entstanden sind. Ihre Power, die ästhetische Kraft und die enorme Ausbreitungswirkung sind nicht annähernd nachzuvollziehen, wenn nicht gleichzeitig die Kontexte der Entstehung und ihre Aktualität für viele Menschen (seien sie sich dessen bewusst oder nicht) einbezogen werden. Und seien wir in akademischen Kreisen, in denen wir uns oft bewegen, ehrlich: Als bekannt wurde, dass es Attentate auf Menschen mit sogenanntem Migrationshintergrund in Shisha Bars und einem Kiosk gab, haben wir nicht mit den sogenannten Opfern klischiert einen Soundtrack ihres Lebens mit fetten Bässen aus aufgemotzten Autos, Gangsta Rap und zischelnden Trap Beats assoziiert? Es dürfte kein Zufall sein, dass der Rapper Azzi Memo, der im April 2020 den Benefit-Track „BIST DU WACH?“ in Erinnerung an die Ermordeten in Hanau initiierte, mit einem der Ermordeten verwandt und mit einem anderen befreundet war. Und einer der 18 an diesem Track beteiligten Rapper*innen, Sinan-G, spuckt das Klischee offen aus: „Ihr Schicksal wurd‘ besiegelt in der Shisha-Bar (ja). Denn für Nazis machen Ausländer nur Tijara (tfou).“

Statt, wie ursprünglich geplant, in einer gewissen chronologischen Folge die Verwandtschaft zwischen Funk, HipHop, Footwork, Trap Beats usw. im Seminar vorzustellen, möchte ich nun lieber die Beats von „BIST DU WACH?“ als Ausgangspunkt für das Seminar und die Übung nehmen – nicht weil das so künstlerisch außergewöhnliche 8 Bars sind, über die gerappt wird, sondern gerade, weil sie so ähnlich alltäglich in zahlreichen Stücken Verwendung finden und wir vielleicht gar nicht (mehr) bewusst wahrnehmen, was darin steckt. Wir werden verschiedene Elemente der Gestaltung auswählen, ähnliche Beats bauen und deren verschiedene Bedeutungen in den Geschichten der BreakBeat Science nachvollziehen. Von da aus kommen wir auch automatisch zu den verschiedenen Genres und Styles in der von Rassismus geprägten Geschichte Populärer Musik. BIST DU JETZT WACH?

Nachdem ich den vorangestellten Brief an die Seminarteilnehmenden verschickt habe, verfasste ich wöchentlich mehrseitige Manuskripte für die Studierenden, die ich ins *Learnweb*, der internen Online-Plattform für Seminare der Universität Hildesheim, stellte.

Die als „Session“ bezeichneten neun Manuskripte gestalteten sich wie folgt: Eingeleitet wurde jede Session mit einem kurzen biographischen Hinweis zu einem am 19. Februar 2020 in Hanau erschossenen Menschen. Diese Angaben zu den Personen entnahm ich der langen Liste der „Todesopfer rechter Gewalt“, die auf der Netzseite der *Amadeu Antonio Stiftung* zu finden ist. Zumeist suchte und fand ich über die Internet-Seite der *Initiative 19. Februar Hanau* noch ergänzende Aussagen von Angehörigen oder Freund*innen und aktuelle Informationen zum Ermittlungsgeschehen. Über die biographischen Hinweise, Berichte, Nachrufe, Kommentare zur Ermittlung oder politische Stellungnahmen konnte ich thematisch angelegte Überleitungen zu musikalischen Auseinandersetzungen schaffen, die am ehesten unter der Überschrift „Über Zeitregimes und Zeitregie“ nachzuvollziehen sind. Abstrakt beschrieben versuchte ich Verbindungen zwischen Dynamiken des Vergessens und Erinnerns mit ästhetischen Strategien zeitlicher und rhythmischer Gestaltung herzustellen. Nachstehend

stelle ich sehr knapp zusammengefasst und nur exemplarisch vor, welche thematischen Verflechtungen von mir inszeniert wurden. Um den Rahmen dieses Beitrags nicht zu sprengen, kann nicht detailliert dargestellt werden, wie die Teilthemen didaktisch aufbereitet wurden, mit welchem Lektüre- und Hörmaterial sich die Studierenden befasst haben und welche technisch-editorischen Anleitungen für die einzelnen Sessions mit der DAW *audiotool* verfasst wurden. Im *Learnweb* initiierte ich wöchentliche Themen-Foren, in denen die Studierenden konkrete von mir formulierte Fragestellungen diskutierten beziehungsweise Beiträge hochluden, um sich gegenseitig durch verteilte Rechercheaufgaben bei der Lektüre voraussetzungsreicherer Texte zu unterstützen. In dem vorliegenden Beitrag kann der Inhalt dieser Foren nicht vorgestellt werden. Das Ziel ist weder eine ausführliche Reflexion noch die Beschäftigung mit den Reaktionen der Studierenden.² Nachfolgend kann nur ein erster Einblick darin geboten werden, wie von mir eine thematische Verknüpfung aus der Erinnerung an die Mordopfer des 19. Februar in Hanau, dem Track „BIST DU WACH?“ sowie der BreakBeat-Geschichte gesponnen wurde und wie assoziativ die Überführung ins BreakBeat Making mit *audiotool* in Ansätzen stattfand. Allein das letzte von mir verfasste neunte Session-Manuskript soll nahezu vollständig in diesem Beitrag abgedruckt werden. Im neunten Session-Manuskript formulierte ich für die Studierenden zusammenfassend meine Intentionen in Bezug auf eine Lehrveranstaltung in der Universität zu musikalischer Erinnerung im Kontext rechter Gewalt, Fragen zu akuten Zeitdimensionen und Zeitgestaltung sowie zu Aneignungs- und Opferdiskursen.

Session-Themen

#SayTheirNames

In mehreren Sessions war die Beschäftigung mit der Bedeutung von ‚Namen‘ ein Aufhänger, um eine thematische Verknüpfung zwischen Rassismus und etwas so scheinbar neutralem wie BreakBeat Making-Technologien zu evozieren. In Anlehnung an die antirassistischen Aktionen, die unter dem Titel *#SayTheirNames* (antonio-Amadeu-stiftung.de/saytheirnames-55215/)

² Die ausführlichen, sehr positiven, Rückmeldungen der Studierenden bezeugen eine deutliche innere Bewegtheit auf diversen Ebenen. In den Foren und im direkten E-Mail-Austausch ist eine seminarinterne Vertraulichkeit entstanden, die nicht öffentlich auszubreiten ist.

stehen, verwies ich darauf, wie Namen mit Bedeutungen aufgeladen werden und dass sich hinter der aktivistischen Forderung der Namensnennung Kontinuitätserfahrungen rassistischer Unterdrückung und Nicht-(be-)achtung verbergen. Für Menschen, die Gökhan Gültekin und Sedat Gürbüz nicht kannten, sollte sich eigentlich nichts mit den Namen verbinden lassen. In Deutschland genannt, funktionieren diese Namen für viele Menschen aber immer noch als Marker, um, wie Ferhat Unvars Mutter in einer Trauerrede verdeutlichte, wegen irgendeines Zeichens als „nicht echte Deutsche“ (vgl. hr-fernsehen.de, 24.02.2020) gekennzeichnet zu werden.³

In den Sessions versuchte ich mit einem Mindestmaß an biografischen Informationen die Studierenden mit den Namen ‚Gökhan Gültekin‘, ‚Sedat Gürbüz‘, ‚Ferhat Unvar‘ und anderen von rechter Gewalt betroffenen Menschen zu verbinden, denn nicht nur die von Tobias Rathjen Erschossenen wurden angegriffen: Neben den Menschen, die in der Tatnacht körperlich direkt verletzt wurden, gibt es Verlobte, Partner*innen, enge Freund*innen, Mütter, Väter und Kinder, die attackiert wurden. Und es fühlen sich sehr viele Menschen in Deutschland, deren Namen so gelesen werden, wie die oben genannten, ständig bedroht. Diese Identifikationen sind auch aus den Lyrics in „BIST DU WACH?“ herauszuhören.⁴ Mein Ziel im Seminar war es, für ganz unterschiedliche Namensgebungen zu sensibilisieren. Steht ein Name, wie der von Sedat Gürbüz‘ Shisha-Bar – *Midnight* – tatsächlich für die eigenwillige natio-ethno-kulturalistische Segregation, welche Shisha-Bars medial und in Darstellungen rechter Parteien repräsentieren?

In *audiotool* übertrug ich dieses Thema mittels zweier MusikmachDinge: erstens durch die Beschäftigung mit der Drum Machine *TR-808* und zweitens mit den Namen in der Sound Library zum *audiotool Device*⁵ *TB-303*. Der scheinbar leere zahlenkombinatorische Name

³ Schon beim Aufschreiben der Namen der am 19. Februar 2020 in Hanau ermordeten, werden konflikthafte gesellschaftliche Verhältnisse und ungleiche Machtverhältnisse erkennbar. Das deutschsprachige Textverarbeitungsprogramm, das ich verwende, macht es mir nicht gerade leicht, diese Namen aufzuschreiben (obwohl einige der Namen schon in lateinische Schriftzeichen übersetzt sind). Der Name ‚Rathjen‘ wird von der Rechtschreibkontrolle nicht markiert. Der Name ‚Saraçoğlu‘ wird als ‚falsch‘ mit roter Schlängellinie unterstrichen.

⁴ „In mei'm Herzen ist Dein Name drin. Wahnsinn!“ (Manuellsen in „BIST DU WACH?“)

⁵ Termini, die ich von *audiotool.com* übernehme, werden im Folgenden zur besseren Lesbarkeit des Fließtextes nicht in Anführungszeichen gesetzt, sondern kursiv.

„808“ ist fest verbunden mit Ursprungserzählungen diverser BreakBeat Kulturen. HipHop, House oder Techno sind seit ihren Anfängen untrennbar mit der Drum Machine *Roland TR-808* (sowie *909*) und ihren Simulationen verknüpft. Ebenso sind sie mit Marginalisierungs- und Rassismuserfahrung sowie Widerständigkeit verbunden. Als Grundstein für die Beat Editing-Projekte in *audiotool* bestimmte ich also die zentrale Platzierung der *TR-808*. Neben einer Einführung zum Umgang mit dem *Device*, auch unter Verweis auf sehr spezielle Gestaltungsmöglichkeiten mit diesem MusikmachDing,⁶ forderte ich die Studierenden im Session-Manuskript 2 zu folgendem auf:

Bevor wir in die praktische Übung wechseln, hier noch die Recherchier-, Lese- und Schreibaufgabe: Begib Dich auf die Suche bei „Google Scholar“ und schau mal unter „TR-808“ in Kombination mit „Race“, „Cultural Representation“ oder „Cultural Appropriation“ nach (wähle gerne auch weitere Repräsentationskategorien wie „Religion“, „Gender“ in Kombination mit „TR-808“). Suche Dir einen Titel heraus, der Dich interessiert (nicht nur auf die ersten Treffer schauen), überfliege den Artikel und schreibe die Quellenangabe [...] auf. Schreibe außerdem eine kurze Zusammenfassung (max ½ DIN A4 Seite): Worum geht es ungefähr? Oftmals gibt es auch Abstracts vor den Artikeln (gerne kopieren). Ergänze welche (vielleicht auch nur nebensächliche) Rolle die TR-808 Drum Machine konkret in dem Text spielt. [...].

So entstand im Learnweb-Forum eine kleine *TR-808*-Bibliographie, die darüber hinausführt, was beispielsweise bei *Wikipedia* über Geschichte, Funktionsweisen, die Einflüsse auf Rap, Miami Bass, Crunk und Trap oder die (auch unkritische) Reprise von Namen wie Afrika Bambaataa, welche mit der *TR-808* verbunden werden, nachzulesen ist.

Eine kritische Sensibilisierung für Namengebungen erzielte ich auch über die Aufmerksamkeitslenkung auf Benennungspraxen in der Sound Library zur *TB-303* in *audiotool*.

Dazu aus dem Session-Manuskript 8:

Diese Library finde ich positiv wie negativ faszinierend: Die Namen, die es selbstverständlich bei der Hardware-Variante nicht gab, erzählen eine scheinbar differenzierte Geschichte verschiedener Electronic Dance Music Styles. Sie erzählen mir aber auch etwas über Sex- und Gender-Vorstellungen/Voreinstellungen, über rassistische Repräsentationen, über kulturellen Abfall (und dessen bewusste Wi(e)derverwertung) und vieles mehr.

BreakBeat Science – Foundation in Accents

⁶ Zum Begriff „MusikmachDing“ siehe Ismaiel-Wendt, J. 2016, 3.

Das zweite Themenfeld im Seminar, das sich selbstverständlich immer wieder mit dem Session-Thema „*#SayTheirNames*“ sowie dem noch auszuführenden dritten Themenfeld, „*Zeitregimes und Zeitregie*“, überschneidet, kann im Sinne eines „*Getting Your Foundation*“ (Schloss 2009, 40) verstanden werden. Das Konzept ‚*Foundation*‘ spielt eine bedeutsame Rolle im Breakdance. Für die Tänzer*innen der HipHop-Kultur gilt es als nicht ausreichend, so hat Joseph Schloss in Interviews zusammengetragen, wenn sie technisch versiert sind. Respekt wird ihnen nur gezollt, so sie auch HipHop- oder Breakdance-kulturgeschichtlich bewandert sind, darüber informiert sind, wer bestimmte Moves erfunden hat und mit welchen Akteuren, Musiken, Räumen und Kontexten sie sich über Breakdancing verbinden (Schloss 2009, 51-53; Rappe & Stöger 2014, 22).

Neben der Thematik „*#SayTheirNames*“ sollte das Seminar exemplarisch entlang von BreakBeat Science zumindest punktuell aufzeigen, von wem vorgestellte Kulturen wesentlich beeinflusst werden und wer maßgeblich Dynamiken und kulturelle Produktion in Gang setzt. Unter anderem durch die Erinnerung an Said Nesar Hashemi, Mercedes Kierpacz und Hamza Kurtović, parallel zu den Stimmen der Rapper*innen im Track „*BIST DU WACH?*“, sollte im Seminar deutlich werden, wie sich die junge Gesellschaft in Deutschland zusammensetzt. Ich möchte nicht darauf aufmerksam machen, wie viele Menschen in Deutschland laut Statistiken einen Migrationshintergrund haben und ich möchte auch nicht ein ‚Irgendwie-Deutscher-Sein‘ darüber legitimieren müssen, dass Menschen in der so-und-so-vielten Generation in Deutschland leben. Ich wollte zum Ausdruck bringen, dass ohne diese Menschen mit Migrationshintergründen, im engen und weitesten Sinne, auf keinem Gebiet überhaupt von einer ‚deutschen Kultur‘ / Kultur in Deutschland die Rede sein kann.⁷

Im Zuge des „*Getting Your Foundation*“ wollte ich hörbar machen, dass kulturgestaltende Dynamiken erst durch so etwas wie Non-Standard-Akzente in Gang gesetzt werden. Das im Kontext von Sprechen, Aussprache oder ausländischer Sozialisation häufig negativ bewertete Phänomen ‚Akzent‘ (Rakić & Stößel 2013), wurden im Projektseminar positiv gewendet. In mehreren Sessions war es mein Ziel, den Studierenden diverse Grundlagen zu bieten, die sich sowohl auf rhythmische Strukturen und Akzente im Beat Making beziehen als auch auf geschichtliche Akzente, die in Bezug auf Technologieerrungenschaften und „*Black Culture And*

⁷ „Celo 3-8-5, deutsches Kulturerbe, wenn ich sterbe“ (Celo in „*BIST DU WACH?*“).

Technology Development“ (Weheliye 2005) gesetzt wurden sowie – wenn Mensch denn so will – maßgeblich migrantisch geprägte Akzentsetzungen in Bezug auf HipHop-Geschichte(n) in Deutschland.

Die an unterschiedlichen Stellen auffindbaren biografischen Schnipsel über Said Nesar Hashemi, Mercedes Kierpacz und Hamza Kurtović, Statements von Geschwistern und Freund*innen über sie und über andere Junge Menschen in Hanau-Kesselstadt über berufliche Vorhaben, Identifikationen mit dem Stadtteil aus dem sie kommen, über Freundeskreise und Freizeitgestaltung mit HipHop, über die Heterogenität der Hintergründe und Identifikationen, die einzelnen Menschen z.T. auch in sich in einer Person verbinden⁸ – einen Hintergrund als Romni, Mutter von zwei Kindern, in Deutschland geboren, Eltern aus Bosnien nach Deutschland gekommen ... – und die Gründung der *Initiative 19. Februar Hanau* wurden prominent als ‚Akzente‘ gesetzt. Von diesen Ausgangspunkten wurde auf Akzente geblickt, die im BreakBeat Making eine wichtige Rolle spielen: BreakBeat-technologische Akzente, HipHop-geschichtliche Akzente, synkopierte Rhythmusakzente.

a) BreakBeat-technologische Akzente

Ein technisches Element, das im Zusammenspiel mehrerer Klangquellen in *audiotool* eine Brücke zur BreakBeat-Kulturgeschichte schlagen sollte, war die Auseinandersetzung mit dem „Crossfader“. Konkret ging es darum, die Aufmerksamkeit auf die Akzente zu richten, die DJ Grandmaster Flash mit globaler Wirkung gesetzt hat, indem er verschiedene DJ Techniken wie das Cutting und Phasing geprägt hat und vor allem indem er den horizontal montierten Crossfader erfunden hat. Entlang des Studiums von Texten von Alexander Weheliye (2005, 73-105) oder Josh Kun wurden solche Beiträge Schwarzer Künstler*innen im Zusammenhang mit Technikentwicklung hervorgehoben und vermittelt als „sonic staples as methods, as politics, as ways of music-making, and as ways of living“ (2019, 12).

In der Recherche zu meiner Assoziation von MusikmachDingen, rassistischer Gewalterfahrung, Erinnerung und Trauer wurde ich auf einen Artikel von Alexander Hew Dale

⁸ In der TAZ vom 06.03.2020 finden sich unter der Überschrift „Diese Tat ändert nichts daran, wer wir sind und woran wir glauben“ Stellungnahmen und Nachrufe von Angehörigen und Freund*innen der Ermordeten vom 19. Februar 2020 in Hanau. Zur Verbindung junger Menschen in Hanau zu den Ermordeten siehe auch den Bericht von Jugendzentrum-Mitarbeiter Kugler, Günther (29.03.2020).

Crooke mit dem Titel *Music Technology and the HipHop Beat Making Tradition: A History and Typology of Equipment for Music Therapy* aufmerksam. Er schreibt darin:

Shifting the Narrative

This article offers an alternate perspective; one that sees music technology as a valid and important tool for musical participation, with the skill and aesthetic value comparable to acoustic instruments. It does so by giving an account of the tradition of “beat making,” a highly skilled, yet accessible musical practice. This account is located here within the culture of Hip Hop – which was created and developed by urban based African American and Afro-Latino communities [in (JIW)] the US (Rose, 1994) and which became a way to resist oppression, foster community, and promote self-empowerment in these communities (Chang, 2007). Similar narratives exist for other oppressed communities that have also embraced music technology (for evolution of electronic music and the queer scene, see Brewster & Broughton, 2006; Buckland, 2002), yet arguably the Hip Hop community’s use of technology has made the most profound impact on contemporary music practice. This includes pioneering and popularising the practices central to the myriad beat-based cultures and genres that have followed (Crooke 2018, 3).

Crooke plädiert in dem Artikel für den Einsatz von MusikmachDingen und Beat Making-Techniken in der musiktherapeutischen Arbeit – dies tut er explizit in Bezug auf rassistische Unterdrückungserfahrungen.

b) HipHop-geschichtliche Akzente

Die oben beschriebenen Verweise auf Technologien und HipHop Beat Making-Traditionen führten im Kontext des Projektseminars in Hildesheim zu einer komplexen kritischen Frage: (Wie) Kann ich die kulturgeschichtlichen Hintergründe des BreakBeats, die zunächst im Wesentlichen von Schwarzen und People of Color in den USA geprägt wurden und werden, mit einem Stück wie „BIST DU WACH? Benefitz für Hanau“ und einem BreakBeat Making-Seminar an der Universität Hildesheim zusammenführen?

Die Auseinandersetzung mit der Frage nach der Parallelisierung rassistischer Gewalt in den USA und in Deutschland sollte sich uns allen im Sommersemester noch einmal in einer ganz anderen Weise stellen: Am 25. Mai 2020 starb George Floyd durch Polizeigewalt. Auch in Deutschland gab es trotz der Corona-Beschränkungen große Demonstrationen in Solidarität mit der *Black Lives Matter*-Bewegung. Ich behauptete, dass in vielfacher Weise offensichtlich wurde, dass diese Solidarität und Aufmerksamkeit in Deutschland für die Geschehnisse in den USA auch durch eine popkulturelle Aufladung und Anziehungskraft möglich wurden, die im Zusammenhang mit den Morden in Hanau kaum gegeben ist. Die Situation im Mai 2020 zwang

uns im Seminar sehr aktuell zu übertragen, was Michael Rothberg (2009) mit dem Konzept der „Multidirectional Memory“ in einem anders gelagerten Bezug auf *Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization* vorschlägt. Es galt vor dem Hintergrund der minimalen medialen Aufmerksamkeit, die Hanau drei Monate nach den Attentaten noch geschenkt wurde, Aufmerksamkeitswettbewerbslogiken zu durchschauen und abzulehnen (ebenda, 2, 3). Wir konnten in der Beschäftigung mit beispielsweise Black Technology und BreakBeat Development sowie mit der Erinnerung an die Ermordeten in Hanau und mit dem Track „BIST DU WACH?“ erst einmal bei uns selbst unser Erinnerungsbemühen in mehrere Richtungen gleichzeitig und verknüpft zu lenken lernen.

Selbstverständlich stehen BreakBeats in der Tradition von Jazz, Funk, HipHop und sind damit eng verflochten mit Schwarzen Kulturen – und die Bedeutung dieser Einflüsse sollten im Projektseminar keineswegs minimiert werden. Es sollte zusätzlich verdeutlicht sein, wie viele Künstler*innen, die sich nicht Afro-Amerikanischen Communities, sondern anderen Communities zugehörig fühlten/fühlen, sich gerade auch für die beliebtesten rhythmischen Strukturen verantwortlich zeichnen. Heute ist es mühevoller repitorische Narrationsarbeit, z. B. die Einflüsse, die sogenannte „Latinos“ in den Anfängen von Rap/HipHop hatten, wieder in die BreakBeat-Geschichte hineinzuerzählen – genauso wie es bedeutsam ist, die Heterogenität der geschlechtlichen Identifikationen und die Diversität der sexuellen Orientierungen der Protagonist*innen in verschiedensten Electronic Dance Music Szenen hervorzukehren.

Vor dem Hintergrund der Dominanz der meistens als männlich zu identifizierenden, harten Stimmszenierungen, die in „BIST DU WACH?“ Widerständigkeit reklamieren, versuchte ich in der Beschäftigung mit HipHop-Geschichte in Deutschland klarzustellen, dass z. B. Frauen* diese Geschichte maßgeblich prägen (das gilt definitiv auch für die Entwicklungen in den USA).⁹ Die Lektüre von Kapiteln aus Ayla Güler Saieds Buch *Rap in Deutschland. Musik als Interaktionsmedium zwischen Partykultur und urbanen Anerkennungskämpfen* (2012), in

⁹ Eine Geschichte, die als Nachweis gezielter Verdrängung von Frauen aus HipHop-Kulturen nachzulesen ist, ist die über den Ausschluss von Kate Schellenbach von den Beastie Boys, obwohl sie zu den Gründungsmitgliedern der Gruppe gehörte. Diese Geschichte ist besonders vielaussagend, denn sie beschreibt eine inklusions-exklusiven Dynamik der frühen Jahre mit Rap in New York, in denen einerseits „weiße“ Rapper durch den Produzenten Rick Rubin einen Karriereweg geebnet bekommen, unter der scheinbar notwendigen Bedingung des Ausschlusses des weiblichen Mitglieds (Schellenbach 2018, 346-349).

denen unter anderem Cora E als wichtige Figur der ersten HipHop-kulturellen Entwicklungen in Deutschland erkannt wird, funktionierte nach Rückmeldung einiger Studierenden als wichtiges Regulativ der üblicherweise verbreiteten Narrationen.

c) Synkopierte Rhythmusakzente

Die Idee für die Positivwendung von ‚Akzenten‘ kam aus der rhythmustheoretischen Beschäftigung und dem Beat Making selbst. Die Beats in dem Stück „BIST DU WACH?“ können vor allem als Tresillo-basiert (und Clave-basiert) gehört werden.¹⁰ Die meisten Menschen, die mit unterschiedlichsten Musiken der Welt sozialisiert wurden, können leicht an diese rhythmischen Guidelines Anschluss finden, in denen drei Akzente über einen Vier-Vierteltakt oder Zwei-Vierteltakt verteilt werden. Diese Akzentuierung findet sich als rhythmische Leitfigur im Son, Samba, Malfof und vielen anderen populären Musiken der Welt. Aus dem Session-Manuskript 4:

Ich möchte betonen, dass es mir an dieser Stelle nicht um EINE Ursprungserzählung und Herkunftsgeschichte dieser rhythmischen Figur Tresillo geht. Wir werden im Verlauf des ganzen Semesters BreakBeat Making vor dem Hintergrund von Kolonialismus und Rassismus betrachten. An dieser Stelle ist mir zunächst wichtig zu verdeutlichen, wie viele musikalische Anschlussstellen diese Figur bietet. Sie wird gebraucht um auf diverse (imaginierte, geographisch zu lokalisierende) Musikkulturen zu verweisen, sie wird gebraucht um Musik einen „Black“, „Ethno“, „Oriental“, oder „Balkan Flava“ beizumischen. Die Tresillo-Akzentuierung kann als so etwas wie eine anthropologische Konstante gehört werden. Und wenn auch (wahrscheinlich) nicht bewusst von den Produzenten von „BIST DU WACH?“ ausgewählt, sondern vielmehr wegen globaler Trends, so ist der Basis-Rhythmus des Stückes (mit zahlreichen Variationen) geschickt ausgewählt für ein Kollaborationsprojekt, in dem auf unterschiedliche kulturelle Zugehörigkeiten und Migrationsgeschichten verwiesen wird.¹¹

In diesem Beitrag ist nicht genau zu entschlüsseln, wie das Stück „BIST DU WACH?“ rhythmisch aufgebaut ist, wie genau Tresillo- und Clave Akzente verteilt sind und die Figuren variiert

¹⁰ ‚Tresillo‘ und ‚Clave‘ sind rhythmische ‚Guidelines‘. Ich werde an dieser Stelle die Bedeutung nicht weiter ausführen und möchte lediglich auf Wikipedia-Einträge oder Youtube-Videos zu den Stichworten ‚Tresillo‘ und ‚Clave‘ hinweisen. Wenn auch unterschiedlich benannt, sind ‚Tresillo‘ und ‚Clave‘ in ihrer Form für viele Musiken der Welt so grundlegend, wie ein Verständnis über Taktarten und Betonungen in der sogenannten europäischen Musiktheorie. Eine Tresillo-Figur in einem geraden Takt kann sich zum Beispiel so vorgestellt werden, dass im Loop die Silben „Bass Drum Sound, Bass Drum Sound, Bass Drum“ gedacht werden. Wird jeweils „Bass“ laut ausgesprochen ergibt sich eine rhythmische Figur, in der ein Loop oder Takt durch drei Akzente ungleichmäßig geteilt wird.

¹¹ Auch die Reime in den Raps von „BIST DU WACH?“ sind von Tresillo- und Clave-Guidelines geprägt („Limburg, Fulda, Kassel, Hanau oder Halle“ (Azzi Memo in „BIST DU WACH?“) oder der Text ist beispielsweise als dreisilbig gruppiert über den Viervierteltakt zu hören („Sind Herzen / verschlossen / wie N S / U Akten / Sie wollen / die Hoffnung / Wir wollen / die Fakten“ (Credibil in „BIST DU WACH?“)).

werden. Es sei aber erwähnt, dass beispielsweise die Drum Beats im Intro für die Übung mit *audiotool* im Projektseminar einen wichtigen Impuls boten. Im Intro werden verschiedene rhythmische Figuren übereinander gelagert und es ergibt sich eine Ambivalenz in Bezug auf den Puls, der als erste Zählzeit eines Taktes wahrgenommen werden kann. Mittels dieser kleinen kompositorischen Irritationsstrategie leitete ich im Seminar einen inhaltlichen Komplex ein, der sich mit Strategien zum Spiel mit Zeit beschäftigen sollte.

Zeitregimes und Zeitregie

Die Sessions zu Fragen von Ungewissheiten bezüglich zeitlicher Abfolgen und der Tathergänge konzipierte ich vor allem entlang der Erinnerung an Vili Viorel Păun. Im Verlauf des Sommersemesters 2020 stellte sich heraus, dass er einer der ersten Menschen gewesen sein muss, der in der Tatnacht des 19. Februar (leider mehrfach erfolglos) versucht hatte, die Polizei zu verständigen. Außerdem muss angenommen werden, dass Vili Viorel Păun versucht hatte, den Täter im Auge zu behalten und zu verfolgen. An verschiedenen Stellen war im Juni 2020 – nachdem endlich Vili Viorel Păuns Mobiltelefon von der Polizei an Păuns Eltern ausgehändigt wurde – nachzulesen, welche bitteren zeitlichen Gegebenheiten letztlich dazu führten, dass er von einem rassistisch motivierten Täter erschossen wurde (hessenschau.de, 29.05.2020).

Mein Ziel im Seminar war es, die Studierenden mit *audiotool* in die Gestaltung auditiver „Gedächtniskunst“ (Assmann 2001, pdf S. 6) praktisch zu verwickeln und sie mittels audio-ästhetischer Strategien für ‚Zeitregimes‘ zu sensibilisieren. Damit meine ich, dass es verschiedene, unterschiedlich mit Macht ausgestattete Instanzen gibt, die bestimmte chronologische Abläufe zu schildern versuchen und andere Begebenheiten nicht unbedingt als relevant im Vor- und Ablauf bestimmter Geschehnisse erachten – beispielsweise inwiefern der Täter der Polizei und anderen Sicherheitsorganen längst als bewaffneter rechter Gefährder hätte auffallen müssen.

Es ging mir außerdem darum, den Studierenden musikalische Strategien zu vermitteln, die im Zusammenhang mit der eigenen Erinnerungsarbeit eine eigen-sinnige Zeitregie ermöglichen.

Um eine achronistische oder heterochronistische Erzählung zu inszenieren, also nicht den Eindruck zu erwecken, es gäbe einen wahren Zeitstrahl, auf dem in geordneter Reihenfolge alles Geschehen zu erklären ist, bietet die elektronische und digitale Musikproduktion viele interessante Gestaltungsmöglichkeiten. Der Loop ist ein typisches Mittel um lineare Narrative zu durchbrechen. Echos und Phaser sind Zeit- und virtuelle Raum-Effekte mit denen Erinnerungsatmosphären akustisch möbliert werden können – vergangene Sounds werden zurückgeholt und wiederholt. Ich erklärte den Studierenden die Möglichkeit über sogenannte AUX-Send- und AUX-Return-Wege am virtuellen Mischpult verschiedene Effekte auf verschiedenen Kanälen einzuschleifen und damit unmögliche Hall- und Echoräume zu kreieren.¹²

Wir hatten gelesen, dass Vili Viorel Păun für eine Kurierfirma gearbeitet habe und ich forderte die Studierenden auf, in ihren *audiotool*-Übungsproduktionen einen Erinnerungsklang für Vili Viorel Păun einzubauen, der uns mit subtilen Echos vorstellen lässt, er würde weiter für die Kurierfirma arbeiten können und klinge beispielsweise an Haustüren. Ich wies die Studierenden auf einen Sound in einer *audiotool* Sample Library hin, der „gb_killah_snare4“ heißt. Ich forderte sie auf, mit Reverse-Funktionen und durch Veränderung der Hüllkurve diesen knalligen Schuss-Sound zu modulieren und so auditiv vorstellbar zu machen, abgefeuerte Schüsse könnten rückgängig gemacht werden oder ungefährlich weich herumwabern. Die Studierenden experimentierten zudem mit Ungleichzeitigkeiten, indem sie einige *Devices* in *audiotool* im Vier-Vierteltakt laufen ließen und gleichzeitig andere Rhythmusmaschinen im Drei-Vierteltakt. Sie lernten so verstehen, was der Medienwissenschaftler Malte Pelleter (2016) mit „sensorischem Engineering“ und „maschinischer Heterochronizität“ meint.

Mehr als diese Andeutungen zur Verknüpfung der verschiedenen Dimensionen des Seminars können leider keinen Platz in einem zu begrenzenden Buchbeitrag finden. Nachstehend und abschließend möchte ich das letzte Session-Manuskript einfügen, weil es als erster Rückblick meinerseits auf das Projektseminar für die Studierenden verfasst ist. Um den Umfang dieses

¹² Kultur- und Musikwissenschaftlich sowie -geschichtlich orientierten wir uns über einen Exkurs zu Dub und vor allem entlang des Kapitels „Starship Africa. The Acoustics of Diaspora and the Postcolony“ in Michael E. Veals Buch *Dub. Soundscapes & Shattered Songs in Jamaican Raggae* (2007, 196-219).

Buchbeitrags nicht zu sprengen, wurden einige Passagen zu Fragen nach „Opferbegriffen“ allerdings auch in diesem Wiederabdruck des Session-Manuskripts stark gekürzt.

Session 9: In Erinnerung an Fatih Saraçoğlu

Der 34-jährige **Fatih Saraçoğlu** lebte noch nicht lange in Hanau. Er zog aus Regensburg dorthin, um sich selbstständig zu machen. Ein Freund der Familie sagte: „Das sind ganz freundliche, zurückhaltende Menschen. Fatih hatte hier noch viele Freunde“ (Antonio Amadeu Stiftung 2020).

Aus den wenigen obenstehenden Zeilen über **Fatih Saraçoğlu** könnte auf eine gewisse Art die Zufälligkeit der Opferwahl Rathjens herausgelesen werden: Nur ein paar Wochen vor den Morden hat Fatih Saraçoğlu noch nicht in Hanau gelebt. Wäre er nicht umgezogen, wäre er wahrscheinlich auch nicht in einer Hanauer Shisha-Bar gewesen... Ich bin mir sicher, dass die Angehörigen und Freund*innen in Regensburg tausendfach daran denken, was für eine Zufälligkeit darin liegt, dass Fatih Saraçoğlu umgebracht wurde und dass sie sich wünschen, die Zeit verdrehen zu können und er wäre einfach noch nicht nach Hanau gezogen und Tobias Rathjen wäre mit seinem Vorhaben frühzeitig aufgefliegen... Und doch ist Fatih Saraçoğlu auf eine andere Weise nicht einfach ein Zufallsoffer: Er ist in der Weise zum Ziel eines rechten Gewalttäters geworden, wie alle anderen in der Nacht vom 19. Februar 2020 ermordeten Menschen auch, und er ist nach einem ähnlichen „Denk“-Muster auserwählt worden, wie schon die Todesopfer des NSU und dessen Unterstützer*innen. Fatih Saraçoğlu ist auch das Opfer von rechten Identitätszwängen geworden. In dieser vorletzten Session des Seminars möchte ich mich mit Identitätskonstruktionen und Opferdiskursen beschäftigen und die von mir designte Seminarstruktur selbst dazu befragen, was sie möglicherweise in Bezug auf solche Kategorien im Zusammenhang von Erinnerung bewirkt oder bewirken möchte. Vielleicht ist den Lesenden meiner Seminarmanuskripte aufgefallen, dass ich hier den Opferbegriff erstmalig in dieser auffälligen Weise gebrauche. Ich habe das Wort im Kontext der Erinnerung an die Menschen, die am 19. Februar in Hanau ermordet wurden, bislang möglichst vermieden, weil ich drei Bilder nicht heraufbeschwören möchte:

Zum einen möchte ich vermeiden, die Menschen, die ermordet wurden, sowie ihre Angehörigen und Freund*innen – oder gar kollektivistisch Menschen – als hilflose und nicht handlungsfähige Wesen darzustellen. [...]

Zum zweiten möchte ich einen Opferdiskurs umgehen, der dazu verleitet, dass die von rechter Gewalt Betroffenen in einer verdrehten natio-ethno-kulturalistischen Logik als möglichst umfassend unschuldige und „reine“ Opfer darzustellen sind. [...] Nicht selten kommt es vor, dass Menschen in Erinnerungserzählungen meinen betonen zu müssen, welche friedliebende, hilfsbereite, fleißig-berufstätige Person ermordet wurde (zumindest sind das beliebte Schlüsselsätze, die in Medien offenbar gerne zitiert werden (vgl. z.B. im Video hier: hr-fernsehen.de, 24.02.2020). [...]) Für mich klingt das manchmal so, als ob der rechten „Argumentation“ über „Sozialschmarozer“ und „Kriminelle“ vorausgehend Gegendarstellungen angepriesen werden müssten.¹³ Zum dritten – und das ist mir in Bezug auf dieses Seminar besonders wichtig herauszustellen – möchte ich vermeiden, dass über einen unterkomplex verhandelten Opferbegriff der Eindruck entstehen könnte, dass sich über ein Universitätsseminar die schrecklichen Erfahrungen aus Hanau oder eine Reaktion darauf, wie in dem Stück „BIST DU WACH?“, in schlichter Weise angeeignet werden können und wohlmöglich noch der Eindruck entstehen könnte, dass die Form eines Seminars irgendwem anderen hilft, außer dem Dozenten und vielleicht den Studierenden.

¹³ Vgl. zu dieser Thematik auch Ismaiel-Wendt (2018, 183).

Der Soziologe Johannes Stehr (2016, 767) kennzeichnet die Problematik der Opferdiskurse wie folgt:

Opferdiskurse konstituieren Opferkategorien. Über die Zuschreibung von Opferkategorien werden soziale Akteure zu Objekten institutioneller Bearbeitung geformt. Opfer sind durch Schwäche und Verwundbarkeit definiert, ihre „Identifizierung“ legitimiert praktische Interventionen von Dritten zu ihrem Schutz, ihrer Rettung, Heilung und Leidbearbeitung. Opfer sind auf die Unterstützung machtvoller (kollektiver) Akteure und Institutionen angewiesen.

[...]

Erinnern oder die akute Zeitdimension¹⁴

Wider das ‚Unerhörte‘ möchte ich zweigleisig mit dem Seminar und der Übung ‚Er-innerung‘ provozieren:

1. Wie im Intro geschrieben, mache ich im Verlauf des Seminars darauf aufmerksam, dass die Beats, mit denen wir uns beschäftigen, so klingen wie sie klingen, weil sie in enger Verflechtung mit Rassismus und vor allem mit widerständiger Energie gegen diesen entstanden sind. Ihre Power, die ästhetische Kraft und die enorme Ausbreitungswirkung sind nicht annähernd nachzuvollziehen, wenn nicht gleichzeitig die Kontexte der Entstehung und ihre Aktualität für viele Menschen (seien sie sich dessen bewusst oder nicht) einbezogen werden. Das heißt, dass ich zum einen tatsächlich so etwas wie „Bildungswissen“, als etwas, das zwischen Sachwissen und Erfahrungswissen anzusiedeln ist (idid., pdf S. 2), vermitteln möchte. Vielmehr als erste Anspielungen leiste ich nicht, wenn ich HipHop oder Dub Foundation, die Geschichte(n) des Turntablism und des Corssfaders oder der *TR-808* im Kontext von Fragen kultureller Repräsentation oder Konzepten wie „Double Consciousness“, [...], „Beat Accents“ oder „Echo“ höchstens tangiere. Mir ist bewusst, dass ich die Studierenden mit diesen Ansätzen und Aufforderung zum eigenständigen Studium auch überfordere, denn die Disziplinen scheinen schon mit der fachlichen Zuständigkeitszuordnung überfordert.

2. In der Entschlossenheit ‚Er-innern‘ zu provozieren, möchte ich versuchen die analytischen Unterscheidungen zwischen Speichern und Erinnern, Gedächtnis und Erinnerung, Kanon und Denkmal, so, wie sie unter anderem von Aleida Assmann sehr schlüssig skizziert werden, doch etwas zu verflüssigen. Assmann zitiert Friedrich G. Jünger mit dem Hinweis darauf, dass Erinnerungen mit persönlicher Erfahrung assoziiert werden müssen und nicht von irgendwem beigebracht werden können (idid, pdf S. 1). Assmann ist ebenso skeptisch gegenüber der Wirkung von Denkmälern (ibid.). Sie kennzeichnet aber jenseits des Heroendenkmals eine Gruppe von Denkmälern, „die die Auseinandersetzung mit einer unbewältigten Erfahrung in die Zukunft verlängern. Sie verzichten auf eine Sinngebung des Sinnlosen“ (ibid.). Mein Versuch ist es, mittels des scheinbar banalen Werkzeugkastens *audiotool.com* die Studierenden über ein Semester lang in einen Prozess des Audio-Denkmal-Errichtens zu involvieren. Das Ziel ist nicht ein auditives Denkmal für die Ermordeten in Hanau fertigzustellen, die Stimmen der Angehörigen und Freund*innen oder der Klagenden hörbar zu machen oder ähnliches, sondern die Studierenden über die Beschäftigung mit „Gedächtniskunst“ (ibid., pdf S. 6) persönlich Erfahrung mit Bezug auf das, was in Hanau geschah, assoziieren zu lassen.

Die browser-basierte DAW *audiotool.com* bietet sich, wie viele andere DAWs, zu diesem Zwecke der angeleiteten Auseinandersetzung für mich an. Im technischen Sinne ist sie ein Speicher – sie hält scheinbar beliebige Sounds digital zur Abrufung bereit. Die DAW vermittelt zudem irgendeinen

¹⁴ Der Terminus „akute Zeitdimension“ ist in Anlehnung an der Aussage Aleida Assmanns (2001, pdf. S. 1) gebildet: „Anders als beim mechanischen Speichern wird beim psychischen Erinnern die Zeitdimension Akut.“

Kanon der elektronischen MusikmachDinge: Die Devices, die sie zur Verfügung stellt, sind sämtlich Simulationen von als kultig geltenden Apparaten. Und sie reproduziert auf unkritischste Art den Kanon, denn sie legt die MusikmachDinge kommentarlos vor. 808, 303, Moog, MPC, Boss-Effekt-Pedale – das wird angeboten, weil es nun mal als Standard gilt. Die DAW mit ihren Devices, Sound Libraries und Anwendungsmöglichkeiten ist, trotz behaupteter Werkzeughaftigkeit, meines Erachtens dennoch auch eine kulturelle Erinnerungsmaschine. Aleida Assmann differenziert zwischen Speichern als kontrolliertes Verfahren und Erinnern als unkontrollierbarem Prozess, von dem das Subjekt selbst affiziert werde (ibid., pdf S. 1). Etwas erinnert eine*n. Mein Versuch zur Verflüssigung dieser Unterscheidung zwischen Speichern und Erinnern – und es sei betont, dass auch Assmann diese Kategorien als analytische und nicht als absolute kennzeichnet – schließt an dem an, was Malte Pelleter (2012, 406) erklärt:

Medientechnologien bilden eben nicht nur etwas ab, sondern vor allem auch leibliche, sinnliche Präsenz(en) aus; genau das macht dann ihre performative Dimension aus. Daher scheint mir die absolute Unterscheidung zwischen Medialität/Code und Materialität/Wahrnehmung an dieser Stelle problematisch, weil sie im Dunkeln lassen muss, wie (technisch-)mediale Codierungsprozesse neue klangliche Materialitäten, neue Sinnlichkeiten stiften.

Meine Absicht ist es, Erinnerungen in der Arbeit mit Gespeichertem zu provozieren und dabei zu rekonstruieren und zu spekulieren, woher das Gespeicherte kommen könnte, wer noch mit ähnlichen Werkzeugen gearbeitet hat und wer außerdem solches hätte erfinden können. Mein Ziel ist es, dass nach der gedächtniskünstlerischen Auseinandersetzung oder nach den Audio-Denkmal-Errichtungsversuchen kein Beat mehr einfach ein Beat ist. Eine Tresillo- oder Clave-Figur oder eine 808-Bass Drum werden zwar nicht durch eindeutige Wissensvermittlung zu bedeutungsfixen Zeichen, aber die Suche danach, woher ich das Sound-Zeichen oder Sample noch kenne oder kennen sollte, lässt mich nie mehr los. Oder so wie Kodwo Eshun (1998, A 228, 229) schreibt:

Wenn du einen Sound hörst, trifft dich ein Erinnerungsblitz, aber du hast fast schon eine Art muskuläres Gedächtnis, du erinnerst dich daran, weil du dazu getanzt hast. [...] Wenn du also den Sound, den du so sehr liebst, abspielst, wenn du das erkennbare Sample inmitten des fremden Sounds hörst, erkennt dieser Sound deine Gewohnheit wieder, und das ist wirklich unglaublich, du bekommst auf einmal einen Einblick in die Tatsache, daß dein Ich eine Gewohnheitsform ist, ein gewohnheitsmäßiges Wesen, ein Prozeß der Gewohnheitsprägung. [...] Das sind neue Empfindungen, die es nie zuvor gab: dieses Gefühl, vom Sound wiedererkannt zu werden. Das ist neu, das hat es vorher nicht gegeben. Definitionsgemäß KONNTE das nur in der sampladelischen Generation Geschehen: Definitionsgemäß konnte es nur Leuten passieren, die sich sampladelische Musik anhören.

Ich möchte mich an dieser Stelle (fast) von Dir und dem Seminar verabschieden. Vielen herzlichen Dank für die Aufmerksamkeit in den letzten drei Monaten. Ich hoffe, Dich hat dieses Projektseminar so getroffen, wie es mich getroffen hat. Bleib‘ wach!

*„Der ganze Randbezirk will AMGs. Sie sollen hören, wenn sie uns nicht sehen!“
(Credibil in „BIST DU WACH?“)*

Viele Grüße
Johannes

Quellenverzeichnis

Primärmaterial für die Arbeit im Seminar:

audiotool.com. <https://www.audiotool.com>, access 10.09.2020.

Azzi Memo (2020). BIST DU WACH? (Benefiz Song für Hanau) [feat. Nate57, Veysel, Sinan G, Kool Savas, NKS N, Rola, Disarstar, Maestro, Hanybal, Celo & Abdi, Manuellsen, Silla, Credibil, Ali471, Milonair, Mortel, KEZ]. Warner Music Germany.

Internet-Quellen mit Informationen zu den rassistisch motivierten Morden in Hanau am 19. Februar 2020:

Amadeu Antonio Stiftung (2020 und in dauerhafter Überarbeitung). Todesopfer rechter Gewalt. <https://www.amadeu-antonio-stiftung.de/todesopfer-rechter-gewalt/>, access 10.09.2020.

hessenschau.de (29.05.2020). Anschlagsoffer soll Täter verfolgt haben. Der Held, der nicht durchkam. <https://www.hessenschau.de/gesellschaft/hanauer-anschlagsopfer-soll-taeter-verfolgt-haben-der-held-der-nicht-durchkam-hanau-100tage-paun-held-100.html>, access 17.06.2020.

hr-fernsehen.de (24.02.2020). Gökhan Gültekin und Fatih Saraçoğlu. <https://www.hr-fernsehen.de/sendungen-a-z/maintower/sendungen/goekhan-gueltekin-und-fatih-saracolu-video-115506.html>, access 10.06.2020.

hr-fernsehen.de (24.02.2020). Ferhat Unvar. <https://www.hr-fernsehen.de/sendungen-a-z/maintower/sendungen/ferhat-unvar-video-115502.html>, access 10.09.2020.

Initiative 19. Februar Hanau. <https://19feb-hanau.org/>, access 10.09.2020.

Kugler, G (20.03.2020). JUZ K-Town. (Zuerst erschienen in Süddeutsche Magazin, 27.03.2020) <https://19feb-hanau.org/2020/03/29/juz-k-town-hanau/>, access 10.09.2020.

TAZ.de (06.03.2020). Diese Tat ändert nichts daran, wer wir sind und woran wir glauben. In: TAZ.de, Ausgabe 12180. <https://taz.de/Diese-Tat-aendert-nichts-daran-wer-wir-sind-und-woran-wir-glauben/!5669785/>, access 10.09.2020.

Sekundärquellen:

Assmann, A. (2001). Speichern oder Erinnern? Das kulturelle Gedächtnis zwischen Archiv und Kanon. In: Csáky, M. & Stachel, P. (Eds.). Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive 2: Die Erfindung des Ursprungs – Die Systematisierung der Zeit. Wien: Passagen, 15-29. <http://www.kakanien-revisited.at/beitr/theorie/AAssmann1.pdf>, access 30.06.2020.

Crooke, A. H. D. (2018). Music Technology and the HipHop Beat Making Tradition: A History and Typology of Equipment for Music Therapy. In: *Voices. A World Forum for Music Therapy*, 18 (2).

Eshun, K. (1999). *Heller als die Sonne. Abenteuer in der Sonic Fiction*. Berlin.

Güler Saied, A. (2012). Rap in Deutschland. Musik als Interaktionsmedium zwischen Partykultur und urbanen Anerkennungskämpfen. Bielefeld.

Ismail-Wendt, J. S. (2018). Richt-Mikrofone. Gutachten zu Fragen möglicher ‚sonischer Segregation‘ im sogenannten NSU-Prozess. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 1/2018, 168-183.

Ismail-Wendt, J. S. (2016). *post_PRESETS. Kultur, Wissen und populäre MusikmachDinge*. Hildesheim.

Kun, J. (2019). On Loop and in the Crossfade: Music in the Age of Mass Persistence. In: Rohlf, J.; Gårlid, A.; Replansky, T. et. al. (Eds.). *CTM 2019. Persistence Magazine*, 12-15.

Pelleter, M. (2016). Funkologicalienatimepistomachinistics. Sensorisches Engineering und maschinische Heterochronizität bei Shuggie Otis. In: Fabian, A. & Ismail-Wendt, J. (Eds.). *Musikformulare und Presets. Musikkulturalisierung und Technik/Technologie*. Hildesheim, 149-166.

Pelleter, M. (2012). „Chop that record up! “ Zum Sampling als performative Medienpraxis. In: Kleiner, M. & Wilke, T. (Eds.). *Performativität und Medialität Populärer Kulturen. Theorien, Ästhetiken, Praktiken*. Wiesbaden, 391-413.

Rakić, T. & Stößel, K. (2013). Die Wirkung fremder Akzente. In: *Deutsch als Fremdsprache*, 50 (2013), 11-18.

Rappe, M. & Stöger, C. (2014). Breaking oder die Verpflichtung, seinen eigenen Stil zu entwickeln. In: *Diskussion Musikpädagogik*, 65/2015, 18-25.

Rothberg, M. (2009). *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford.

Schellenbach, Kate (2018). The girl in the band. Goodbye to you and your inflatable penis. In: Dimaond, M & Horovitz, A (eds.), *Beastie Boys Book*. New York, 346-349.

Schloss, J. (2009). *Foundation: B-boys, B-girls and Hip-Hop Culture in New York*. Oxford, New York.

Stehr, J. (2016). Opferdiskurse und Viktimismus in der Sozialen Arbeit. In: Anhorn, R. & Balzereit, M. (Eds.). *Handbuch Therapeutisierung und Soziale Arbeit, Perspektiven kritischer Sozialer Arbeit*, 23, 767- 779.

Veal, M. E. (2007). *Dub. Soundscapes & Shattered Songs in Jamaican Raggae*. Middletown Connecticut.

Weheliye, A.G. (2005). A New Groove: Black Culture And Technology Development. In: *Diverse. Issues in Higher Education*, December 1, 2005.
<https://diverseeducation.com/article/5142/>, access 10.09.2020.

Weheliye, A. G. (2005). *Phonographies. Grooves in Sonic Afro-Modernity*. Durham and London.