

**Rapping the Shoah: Erinnerungen an den Holocaust und an die Zeit des
Nationalsozialismus im Hip-Hop**

Von der Fakultät Bildung
der Leuphana Universität Lüneburg zur Erlangung des Grades

Doktor der Philosophie
Dr. phil.

genehmigte Dissertation von
Thomas Sebastian Köhn

geboren am 10.12.1985 in Malmö

Eingereicht am: 02.01.2025

Mündliche Verteidigung (Disputation) am: 06.03.2025

Erstbetreuerin: Prof. Dr. Monika Schoop, Leuphana Universität Lüneburg

Zweitbetreuer: Prof. Dr. Michael Ahlers, Leuphana Universität Lüneburg

Erstgutachterin: Prof. Dr. Monika Schoop, Leuphana Universität Lüneburg

Zweitgutachter: Prof. Dr. Michael Ahlers, Leuphana Universität Lüneburg

Drittgutachterin: Prof. Dr. Miranda Crowdus, Concordia University Montréal

Die einzelnen Beiträge des kumulativen Dissertationsvorhabens sind oder werden ggf. inkl. des Rahmenpapiers wie folgt veröffentlicht:

Köhn, Thomas Sebastian. 2021. „Rapping the Shoah: (Counter-)Narratives and Judaism in German Hip-Hop.“ In: *Music & Politics* 15 (2), 124.

<https://dx.doi.org/10.3998/mp.9460447.0015.204>

Köhn, Thomas Sebastian. 2023. „›Geschichte spüren‹: Körperlich-materielle Kollisionen und individualisierte Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg im Hip-Hop-Track ›Stolpersteine‹ von Der Reimteufel.“ In: Ralf von Appen und Peter Klose (Hg.): „All the Things You Are“ – Die materielle Kultur populärer Musik. Beiträge zur Populärmusikforschung, Band 47. Bielefeld: transcript Verlag, 225–250.

<https://doi.org/10.14361/9783839470107-011>

Schoop, Monika E., Thomas Sebastian Köhn und Martin Ringsmut. 2024. „Musik und Zeug*innenschaft – Erinnern an die Opfer des Nationalsozialismus in der ‚Post-Witness Era‘.“ In: Michael Fuhr und Cornelia Gruber (Hg.): *Musik, Erinnern und kulturelles Gedächtnis – Music, Remembering and Cultural Memory*, 51–86.

<https://doi.org/10.18442/259>

Köhn, Thomas Sebastian. im Erscheinen. „Improvising to a Witness: Exploring Sampled Memories of the Holocaust and National Socialism in a Hip-Hop Track Through Artistic Practice.“ Erscheint in: *Popular Music*.

Köhn, Thomas Sebastian. 2023. „A Rapping Witness, Stumbling Stones and Jewish History: Musical Remediations of Memories from the Times of National Socialism.“ In: *SAMPLES – Jahrbuch der Gesellschaft für Populärmusikforschung/German Society for Popular Music Studies (GfPM)* 21, 1–23.

<https://gfpm-samples.de/index.php/samples/article/view/304>

Veröffentlichungsjahr: 2025

Übersicht

1. Rahmenpapier: Rapping the Shoah: Erinnerungen an den Holocaust und an die Zeit des Nationalsozialismus im Hip-Hop
2. Artikel 1: Rapping the Shoah: (Counter-)Narratives and Judaism in German Hip-Hop
3. Artikel 2: »Geschichte spüren«. Körperlich-materielle Kollisionen und individualisierte Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg im HipHop-Track »Stolpersteine« von Der Reimteufel
4. Artikel 3: Musik und Zeug*innenschaft – Erinnern an die Opfer des Nationalsozialismus in der „Post-Witness Era“ (Co-Autor*innenschaft)
5. Artikel 4: Improvising to a Witness: Exploring Sampled Memories of the Holocaust and National Socialism in a Hip-Hop Track Through Artistic Practice
6. Artikel 5: A Rapping Witness, Stumbling Stones and Jewish History: Musical Remediations of Memories from the Times of National Socialism

Rahmenpapier:

Rapping the Shoah: Erinnerungen an den
Holocaust und an die Zeit des
Nationalsozialismus im Hip-Hop

Thomas Sebastian Köhn

Inhaltsverzeichnis des Rahmenpapiers

1. Einleitung.....	3
2. Wissenschaftlicher Kontext und Forschungsstand.....	5
2.1 Cultural Memory Studies.....	5
2.2 Musik und Cultural Memory Studies.....	7
2.3 Hip-Hop.....	9
2.4 Hip-Hop und jüdische Erinnerungskultur.....	9
3. Herausstellung der Forschungslücken und Formulierung der Forschungsfragen.....	10
4. Fünf Perspektiven auf Verhandlungen von Erinnerungen an den Holocaust und an die Zeit des Nationalsozialismus im Hip-Hop.....	13
4.1 (Counter) Narrative.....	13
4.1.1 Methodisches Vorgehen.....	14
4.1.2 Darstellung der Ergebnisse.....	14
4.2 Materialität.....	16
4.2.1 Methodisches Vorgehen.....	18
4.2.2 Darstellung der Ergebnisse.....	18
4.3 Zeitzeug*innenschaft.....	20
4.3.1 Definition Zeug*innenschaft.....	22
4.3.2 Methodisches Vorgehen.....	22
4.3.3 Darstellung der Ergebnisse.....	22
4.4 Artistic Research.....	24
4.4.1 Forschungsstand Künstlerische Praxis und Erinnerungskultur.....	25
4.4.2 Methodisches Vorgehen.....	29
4.4.3 Darstellung der Ergebnisse.....	30
4.5 Remediation.....	33
4.5.1 Definition des Remediation-Begriffs.....	33
4.5.2 Methodisches Vorgehen.....	34
4.5.3 Darstellung der Ergebnisse.....	35
5. Neue Impulse und Erweiterungen für die Cultural Memory Studies durch die vorliegenden Forschungsergebnisse.....	39
6. Kritische Reflexion der Arbeit.....	42
7. Fazit.....	43
8. Literatur.....	46

1. Einleitung

Die Erinnerungskultur steht vor einem grundlegenden Wandel: Mit dem Wegfall der letzten Zeitzeug*innen des Holocaust verschieben sich die Formen und Medien, in denen Erinnerung bewahrt und weitergegeben wird. In diesem Zusammenhang gewinnt Hip-Hop, ein Genre, das sich durch Rap, Flow, Sampling und Beat auszeichnet, zunehmend an Bedeutung. Mit seinen stilistischen und künstlerischen Mitteln eröffnet Hip-Hop neue Möglichkeiten, Erinnerungsprozesse künstlerisch, musikalisch und klanglich zu gestalten. Gleichzeitig erlaubt er eine kritische Reflexion dieser Prozesse und trägt so zu einer dynamischen Auseinandersetzung mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bei. Die übergeordnete Forschungsfrage der Dissertation lautet: Wie werden Erinnerungen an den Holocaust und den Nationalsozialismus im Hip-Hop verhandelt? Im Fokus steht dabei, wie musikalische und narrative Elemente und Erinnerungen sich wechselseitig beeinflussen, gestalten, transformieren und kritisch reflektieren. Ein zentraler Aspekt der Arbeit ist die Auseinandersetzung mit verschiedenen jüdischen Perspektiven, die in jedem Artikel unterschiedlich verhandelt werden. Diese Vielfalt ermöglicht es, differenzierte Einsichten in die multiplen Bedeutungs- und Erinnerungsebenen jüdischer Erfahrungen im Kontext von Hip-Hop und Erinnerungskultur zu gewinnen. Die übergeordnete Forschungsfrage wird in mehreren Artikeln durch spezifische Teilfragen untersucht. Ziel dieser Arbeit ist es, die Cultural Memory Studies und die Musikwissenschaft, insbesondere die Popular Music Studies, intensiver in einen Dialog zu bringen.

Das Rahmenpapier beginnt mit einer Darstellung der Forschungsstände zu den zentralen Bereichen Erinnerungskultur, Hip-Hop-Studies, Musik und Erinnerung sowie jüdischer populärer Musik und Erinnerungskultur. Auf dieser Grundlage werden die Forschungslücken aufgezeigt und Forschungsfragen entwickelt. Die übergeordnete Forschungsfrage wird dann entlang von fünf Perspektiven bearbeitet, die die Kernstruktur dieses Rahmenpapiers bilden:

1. (Counter-) Narrative:

Diese Perspektive untersucht, wie Narrative und Gegen-Narrative (Counter-Narratives) im Hip-Hop konstruiert werden, um jüdische Erinnerung und Identität zu verhandeln. Analysiert werden sowohl sprachliche als auch musikalische Elemente, die Geschichten aus der Vergangenheit rekonstruieren, alternative Perspektiven darstellen und aktivistische Impulse geben.

2. Materialität:

Hier steht die Interaktion zwischen Menschen und physischen Objekten wie Denkmälern oder Stolpersteinen im Mittelpunkt. Diese materiellen Elemente werden als sensorische Brücken zur Vergangenheit betrachtet. Untersucht wird, wie solche Objekte im Hip-Hop musikalisch verarbeitet werden, um Erinnerungen emotional und körperlich erfahrbar zu machen.

3. Zeug*innenschaft:

Untersucht wird, wie Zeitzeug*innenaussagen und deren Bedeutung in Hip-Hop-Tracks integriert werden. Dabei wird analysiert, wie künstlerische Techniken wie Sampling oder klangliche Gestaltung Zeug*innenschaft in der Post-Witness Era repräsentieren und eine Verbindung zwischen historischen Erfahrungen und gegenwärtigen Diskursen herstellen.

4. Artistic Research:

Diese Perspektive zeigt den künstlerisch-forschenden Ansatz der Arbeit auf. Durch musikalische Improvisation und kreative Prozesse werden emotionale und subjektive Zugänge zu Erinnerung und Trauma erschlossen, die sich einer rein sprachlichen oder analytischen Betrachtung entziehen. Hier wird die Verbindung zwischen wissenschaftlicher Analyse und künstlerischer Praxis betont.

5. Remediation:

Diese Perspektive beleuchtet, wie Inhalte aus der Erinnerungskultur durch Hip-Hop in neue Medienformate überführt werden. Der Fokus liegt auf der Transformation von historischen Materialien – wie Zeitzeug*inneninterviews oder Erinnerungsorten – in klangliche, textliche und visuelle Formen, die eine neue, zeitgenössische Bedeutungsebene schaffen.

Im Anschluss an die Darstellung der Perspektiven erfolgt eine Rückbindung an die Erinnerungsforschung vorgenommen, um aufzuzeigen, wie musikwissenschaftliche und Hip-Hop-Studies-Ansätze neue Impulse für die interdisziplinäre Erforschung von Erinnerung und künstlerischen Praktiken in Bezug auf den Holocaust und die Zeit des Nationalsozialismus geben können. Schließlich erfolgt eine kritische Reflexion der Arbeit, die methodische, ethische und wissenschaftstheoretische Fragen behandelt, insbesondere im Hinblick auf die Rolle des Forschers und die Agency künstlerischer Praktiken in der Erinnerungskultur.

Jede dieser Perspektiven bildet den Kern eines der Artikel, die im Rahmen der vorliegenden Dissertation verfasst wurden. Dazu zählt erstens der Artikel *Rapping the Shoah: (Counter-)Narratives and Judaism in German Hip-Hop*. Dieser wurde nach einem erfolgreichen Double Blind Peer Review Prozess 2021 im Journal Music and Politics veröffentlicht. Der zweite Beitrag mit dem Titel »Geschichte spüren«. *Körperlich-materielle Kollisionen und individualisierte Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg im Hip-Hop-Track »Stolpersteine« von Der Reimteufel* wurde 2023 im Tagungsband All the Things You Are: Die materielle Kultur populärer Musik nach einem Double Blind Peer Review Verfahren veröffentlicht. Der dritte Beitrag entstand in Zusammenarbeit mit Monika Schoop und Martin Ringsmut mit dem Titel *Musik und Zeug*innenschaft – Erinnern an die Opfer des Nationalsozialismus in der „Post-Witness Era“* 2024 nach einem Double Blind Peer Review Verfahren im Sammelband Musik, Erinnerung und kulturelles Gedächtnis. Der vierte Beitrag wurde im Fachjournal Samples der GfPM 2023 mit dem Titel *A Rapping Witness, Stumbling Stones and Jewish History: Musical Remediations of Memories from the Times of National Socialism*, wiederum nach einem Double Blind Peer Review Verfahren veröffentlicht. Der fünfte

Beitrag wurde beim Fachjournal *Popular Music Studies* eingereicht und hat ein Reviewverfahren mit drei anonymen Reviewern bestanden und wird aktuell überarbeitet. Die Aufgabe des Rahmenpapiers besteht darin, diese Perspektiven miteinander zu verbinden, die Ergebnisse zusammenzuführen und sie in den größeren wissenschaftlichen Kontext einzubetten. Zu jeder Perspektive werden die zentralen Ergebnisse dargestellt, die teils durch spezifische Forschungsstände eingeführt werden.

2. Wissenschaftlicher Kontext und Forschungsstand

Im folgenden Abschnitt wird die übergeordnete Fragestellung der vorliegenden Dissertation hergeleitet. Auf der Grundlage mehrerer Forschungsstände aus den Bereichen Cultural Memory Studies, Hip-Hop Studies und Musikwissenschaften wird die Forschungslücke zum Thema deutschsprachiger Hip-Hop und Erinnerungskultur aufgezeigt.

2.1 Cultural Memory Studies

Die vorliegende Dissertation verortet sich im interdisziplinären Forschungsfeld der Cultural Memory Studies, das sich mit der Entstehung, Vermittlung und Bedeutung kollektiver Erinnerungen in kulturellen Kontexten auseinandersetzt. Die kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung, bzw. Cultural Memory Studies, lässt sich anhand ihrer historischen Entwicklung retrospektiv in drei Wellen beschreiben. Die erste Welle der Gedächtnisforschung lässt sich auf die 1920er Jahre zurückführen, als die Grundlagen des kulturellen Gedächtnisses gelegt wurden, das heute ein zentraler Bestandteil der Kulturwissenschaften ist. Als einer der Begründer gilt der Soziologe Maurice Halbwachs, der in dieser Zeit die bis heute bedeutsame Unterscheidung zwischen individuellem und kollektivem Gedächtnis entwickelte (1925, 1950). Halbwachs betonte, dass individuelle Erinnerungen stets in soziale Kontexte eingebettet sind – ein Konzept, das hier erstmals Erwähnung fand. Ein weiterer bedeutender Vertreter dieser frühen Phase ist der Kunsthistoriker Aby Warburg. In seiner Arbeit zu kulturellen Symbolen, insbesondere in der (visuellen) Kunst, zeigte Warburg, wie diese in Erinnerungsprozesse eingebettet sind. Seine Studien (1998 [1932]) legten den Grundstein für die Analyse der Verbindung zwischen Kunst und kulturellem Gedächtnis.

Die zweite Welle der Gedächtnisforschung begann in den 1980er Jahren und markierte ein erneutes, intensives Interesse an der Untersuchung von Erinnerung. Einen zentralen Beitrag leistete der Historiker Pierre Nora mit seiner bahnbrechenden Arbeit zu *lieux de mémoire* (Erinnerungsorten), veröffentlicht in mehreren Bänden 1984, 1986 und 1992. Nora erforschte, welche Rolle solche Erinnerungsorte bei der Konstruktion von Erinnerung in sozialen Gemeinschaften einnehmen. Ein markantes Merkmal dieser zweiten Welle war die „strikte Trennung von Geschichte und Gedächtnis“ (Erl 2017, 22), die jedoch nicht unkritisch rezipiert wurde. Besonders problematisch ist hierbei die „Ausblendung der memorialen Funktion der Geschichtsschreibung“ (ebd.). Zur zweiten Welle zählen ebenfalls die Arbeiten von Jan und Aleida Assmann, die eine prägende Unterscheidung zwischen kulturellem und kommunikativem Gedächtnis einführten. Das kulturelle Gedächtnis umfasst vor allem „feste Objektivierungen“

(Assmann 2018 [1992], 56), wie Denkmäler, die als physische Träger kollektiver Erinnerungen fungieren. Ein Beispiel hierfür ist das Holocaust-Mahnmal in Berlin, das die Erinnerung an die Verbrechen des Nationalsozialismus bewahrt und über Generationen hinweg gesellschaftliche Reflexion ermöglicht. Demgegenüber besteht das kommunikative Gedächtnis aus alltäglichen Praktiken wie Gesprächen, durch die Erinnerungen informell geteilt und weitergegeben werden (J. Assmann 1992, 56). In dieser Phase wurden die Konzepte des kulturellen Gedächtnisses auch weiter ausdifferenziert. Aleida Assmann unterscheidet beispielsweise zwischen biologisch vermittelten und symbolisch vermittelten Gedächtnisformationen (vgl. Assmann 2018, 36). Zum biologisch vermittelten Gedächtnis zählt beispielsweise das neuronale Gedächtnis, das individuelle Erinnerungsprozesse im Gehirn umfasst. Das symbolisch vermittelte Gedächtnis hingegen stellt kulturelle und politische Gedächtnisformen einander gegenüber, die auf gesellschaftlichen Symbolen, Ritualen und Institutionen basieren. Ein weiteres relevantes Konzept ist die Differenzierung zwischen Funktions- und Speichergedächtnis (Assmann 1999, 134). Das Speichergedächtnis umfasst ungenutzte Informationen, etwa in Archiven, während das Funktionsgedächtnis jene Elemente enthält, die mit Bedeutung aufgeladen sind und aktiv zur Konstruktion von Erinnerungen genutzt werden. Zudem wurden die Merkmale des kulturellen und kommunikativen Gedächtnisses detailliert ausgearbeitet und einander gegenübergestellt. Unterschiede betreffen dabei Aspekte wie Inhalte, Formen, Medien, Zeitstrukturen und Träger (J. Assmann 1992, 56). Diese Differenzierungen erweiterten das Verständnis der Dynamiken von Erinnerung und deren kulturelle und soziale Vermittlung.

Die vorliegende Dissertation bezieht sich primär auf zentrale Konzepte der sogenannten „dritten Welle“ der Cultural Memory Studies. In diesem Zusammenhang wird Erinnerung nicht als statisches Produkt, sondern als dynamischer Prozess betrachtet (Rigney 2016). Während 2008 – dem Gründungsjahr der Fachzeitschrift *Memory Studies* – unter Titeln, wie *Creating a New Discipline of Memory Studies* von Henry L. Roediger, III und James V. Wertsch sich diese dritte Welle erst entwickelte, sind die Cultural Memory Studies heute eine Disziplin, die durch die Vielfalt an Publikationen kaum zu überblicken ist. Einige zentrale Persönlichkeiten und Konzepte, die Teil dieser 3. Welle sind und für diese Arbeit von hoher Relevanz sind, sind Astrid Erll (2011, 2017) und Ann Rigney (2016), die u.a. mit dem Konzept Remediation (siehe Perspektive 4.5 in diesem Rahmenpapier) und Travelling Memory (2011) die aktuellen Memory Studies mitbegründeten (Erll 2017, 31). Auch der Begriff Prosthetic Memory von Allison Landsberg (2004) spielt für diese Arbeit eine wichtige Rolle. Dieses Konzept beschreibt eine Form von Gedächtnis, die nicht auf direkter persönlicher Erfahrung beruht, sondern durch mediale Repräsentationen und kulturelle Produkte vermittelt wird. Michael Rothberg prägte den Ansatz Multidirectional Memory (2009), bei dem es um Wechselwirkungen zwischen Holocaust-Erinnerungen und anderen Erinnerungsdiskursen geht. Marianne Hirsch hat das Konzept Postmemory (2012) entwickelt, das sich mit der Art und Weise beschäftigt, wie (traumatische) Erinnerungen von einer Generation zur nächsten weitergegeben werden, insbesondere wenn die nachfolgenden Generationen die Ereignisse nicht selbst erlebt haben. Über diese Konzepte hinaus werden in den mittlerweile vielzählig vorhandenen Sammelbänden (z.B. Gutman/Wüstenberg 2023, Tota/Hagen 2016), Handbüchern (z.B. Erll 2017) sowie in dem 2008 gegründeten Fachjournal *Memory Studies* u.a. Themen, wie Trauma (Elm/Kößler 2007, Erll 2017, 41, Gabowitsch 2023, 50, Gensburger, 2019), Gedächtnis und Gender Studies (Davison 2023, Hirsch/Smith 2002, Nagelschmidt/Probst/Erdrbrügger 2010), ethnographische Gedächtnisforschung (Diawara/Lategan/Rüsen 2010, Nikr 2023) und Gedächtnis

und Postcolonial Studies (El Tayeb 2015, Logan 2023, Racette 2018) untersucht und bilden rapide wachsende Forschungsfelder, die durch Interdisziplinarität gekennzeichnet sind.

Besonders hervorgehoben wird die Bedeutung der Medien für die Konstruktion und Verbreitung gemeinsamer Vergangenheitsvorstellungen (Erll 2017, 135-137). Medien werden dabei nicht als neutrale Träger verstanden, sondern als aktive Gestalter, die selbst Erinnerungsinhalte generieren und formen (ebd., 114). Ins Zentrum der Forschung rücken so Prozesse der Veränderung und Übersetzung, die bei Erinnerungstransfers und Remediationen – also dem Wechsel von einem Medium zu einem anderen (Erll/Rigney 2009) – auftreten. Zudem wird die transnationale und transkulturelle Dimension des Erinnerns betont (De Cesari/Rigney 2014, Erll 2011).

2.2 Musik und Cultural Memory Studies

Die Dissertation ist im schnell wachsenden internationalen Forschungsfeld Musik, bzw. populäre Musik und Erinnerung angesiedelt. Musikwissenschaftliche Auseinandersetzungen spielten lange – mit wenigen Ausnahmen – eine untergeordnete Rolle in den Cultural Memory Studies, die vor allem von literatur-, film- und medienwissenschaftlichen Ansätzen dominiert waren. Beispielsweise beschrieb Melanie Unseld noch 2016 die Rolle der Musikwissenschaft im Bereich Cultural Memory Studies als „marginal“ (Unseld 2016, 31, vgl. auch Nieper/Schmitz 2016, 11). Das Interesse an der Erinnerungsforschung ist jedoch in den letzten Jahren sowohl in der Musikforschung als auch in den Sound Studies deutlich gestiegen. Dieses Interesse spiegelt sich in einer Vielzahl neuer Publikationen wider, darunter Sammelbände wie *Lied und populäre Kultur: Lieder/Songs als Medien des Erinnerns* (Fischer/Wiedmayer 2014), *Popular Music, Cultural Memory and Heritage* (Bennett/Janssen 2017), *Musik als Medium der Erinnerung* (Nieper/Schmitz 2016) und *Musik – Kultur – Gedächtnis* (Jost/Sebald 2020) sowie das Special Issue *Popular Music Heritage, Cultural Memory and Cultural Identity* im *Journal of Heritage Studies* (Brandellero et al. 2014). Zusätzlich wurde 2021 ein Special Issue der Zeitschrift *Music and Politics* von Martin Ringsmut und Sidney König (2021) veröffentlicht, welches neben weiteren Arbeiten von Monika Schoop und Martin Ringsmut (Schoop 2020, 2021a&b, Schoop/Ringsmut 2021) das wachsende Interesse an dem Thema verdeutlichen. Zusätzlich ist der kürzlich erschienene Sammelband *Musik, Erinnern und kulturelles Gedächtnis* (2024), herausgegeben von Michael Fuhr und Cornelia Gruber, erwähnenswert. Dieser Band vereint musikethnologische und kulturwissenschaftliche Perspektiven und untersucht, wie musikalische Praktiken Erinnerungsprozesse gestalten und nationale sowie kanonische Erinnerungsdiskurse hinterfragen. Der Band verfolgt dabei transdisziplinäre Ansätze, die von feministischer Forschung über Zeitzeug*innenschaft bis hin zu pädagogischen Umsetzungen reichen.

Im Kontext der Forschungsfrage, wie Erinnerungen an den Holocaust und an die Zeit des Nationalsozialismus aus jüdischen Perspektiven im Hip-Hop verhandelt werden, stehen kollektive Identität, Konstruktionen von Jewishness sowie die Rolle von Musik als Erinnerungsmedium und -praxis im Mittelpunkt. Diese Aspekte, die in den Cultural Memory Studies zentrale Bedeutung haben, werden in den folgenden Absätzen näher beschrieben. In den Cultural Memory Studies spielt die Verbindung von Erinnerungen und Identität eine zentrale Rolle. Unter Identitätskonkretheit verstehen Jan und Aleida Assmann Konstruktionen von Gesellschaften durch gemeinsames Erinnern (J. Assmann 1992, 16 und 39). Mit Astrid Erll entsteht kollektive Identität in

einer „dynamischen Wechselwirkung mit Konzepten von Alterität“ (Erl 2017, 105). Sie bezieht sich dabei auf Jan Assmann, der hinzufügt, dass „Identität ein Plurale Tantum“ (Assmann J. 1992, 135) sei und demnach Identität andere Identitäten braucht, von denen sie sich abgrenzen kann. Außerdem kann Identität laut Erl (2017, 105) und Amartya Sen (2006, 19) plural sein, was bedeutet, dass in einer Gesellschaft mehrere Identitäten beziehungsweise Identitätskonzepte vorherrschen können. Gleichzeitig können Individuen in einer Gesellschaft mehrere Identitäten haben (ebd.), was auch für diese Arbeit von zentraler Bedeutung ist.

Schon frühe Arbeiten behandeln den Zusammenhang zwischen jüdischer Identität und populärer Musik im israelischen Kontext. So thematisiert Ella Shohat (1999) die Marginalisierung mizrahischer Identitäten und hebt hervor, dass die Wiederaneignung arabischer Musikstile ein Teil der aktuellen mizrahischen Renaissance ist. Veit Erlmann (1996) untersucht globale Musikphänomene und zeigt, wie die Verwendung arabischer Musikstile durch israelische Musiker*innen Prozesse der ästhetischen und kulturellen Hybridisierung widerspiegelt. In späteren Studien analysieren Motti Regev und Edwin Seroussi (2004) die Entwicklung der israelischen Popmusik und zeigen, wie mizrahisches Musikstile nach und nach in die Mainstream-Kultur integriert wurden, was den Wandel der nationalen Identität Israels verdeutlicht. Eyal Seroussi (2015) verweist auf die historischen Verbindungen zwischen jüdischer und arabischer Musik und deren Rolle bei der aktuellen musikalischen Wiederbelebung arabischer Elemente in Israel. In *Jewish Music and Modernity* zeigt Philip Bohlman's Forschung, dass jüdische Musik in der Moderne eine zentrale Rolle bei der Konstruktion und Repräsentation jüdischer Identität spielt. In *Jewish Music and Modernity* beschreibt Philip Bohlman, wie populäre Musikstile wie Klezmer und Cabaret-Musik, die sowohl in jüdischen als auch nicht-jüdischen sozialen Kontexten entstanden, zur Ausbildung einer hybriden Form jüdischer Musik beitrugen. Er zeigt, dass jüdische Musiker*innen durch diese populären Musikformen ihre Identität in der Moderne ausdrücken und den kulturellen Austausch fördern konnten (Bohlman 2008).

Jon Stratton's Forschung in *Jewish Identity in Western Pop Culture* (2008) konzentriert sich auf die komplexen Wege, auf denen jüdische Identität geformt und dargestellt wird, insbesondere im Zusammenhang mit dem allgegenwärtigen Erbe des Holocausts und den Konstrukten der Moderne. Mit Bezug zu Popkultur zeigt Stratton, dass das Jüdischsein oft mit Themen der Andersartigkeit, des Traumas und der Marginalisierung verbunden ist. Er untersucht, wie der Holocaust zu einem allgegenwärtigen Bezugspunkt in der westlichen Kultur geworden ist und die Darstellung jüdischer Identität in verschiedenen Medien beeinflusst. Durch die Analyse von Werken, die von Literatur bis hin zu Fernsehserien (wie *Buffy the Vampire Slayer*) reichen, zeigt er, dass jüdische Figuren oder Elemente häufig Themen von Ausgrenzung, Erinnerung und Widerstand verkörpern. So wird deutlich, wie jüdische Identität zwischen historischem Trauma und zeitgenössischer kultureller Assimilation navigiert. Bożena Muszkalska (2018) zeigt in ihrer Forschung, wie jüdische Musik in Polen, oft gespielt von nicht-jüdischen Musiker*innen, durch die Verschmelzung traditioneller Klänge mit modernen Genres wie Jazz und Rock als Ausdruck jüdischer Identität wiederbelebt wird. Dadurch entstünden hybride Formen, die als Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart dienen und zur Förderung des Verständnisses für jüdische Kultur beitragen.

2.3 Hip-Hop

Diese Arbeit widmet sich spezifisch dem Hip-Hop als musikalischem und kulturellem Phänomen, das sich von seinen Ursprüngen in der New Yorker Bronx bis in die akademische Forschung ausgedehnt hat und dabei immer wieder neu definiert, was es (auch und besonders politisch) bedeutet, gehört zu werden: "From the streets of the Bronx to the halls of academia, Hip Hop continues to defy expectations and redefine what it means to be heard." (Terry 2023, 3) Das Feld der Hip-Hop-Studies hat sich – ähnlich zu dem der Cultural Memory Studies – zu einem umfangreichen Forschungsfeld mit einer großen und in seiner Gänze kaum zu überblickenden Anzahl an Publikationen entwickelt (Barber et al. 2024, 21). Tricia Roses *Black Noise* (1994) wird oft als eines der grundlegenden Werke zitiert, das die Ursprünge des Hip-Hop bei Block-Partys in der Bronx mit Künstler*innen, wie Grandmaster Flash und DJ Kool Herc nachzeichnet. Rose kritisierte damals das geringe akademische Interesse am Hip-Hop (siehe auch Baker 1993). Heute, 50 Jahre nach den frühen Arbeiten zu Hip-Hop, blicken wir z.B. auf die Gründung des *Journal of Hip Hop Studies* 2010 zurück sowie auf eine große Anzahl von Hip Hop bezogenen Sammelbände, wie *That's the Joint* (Forman/Neal 2004), *The Cambridge Companion to Hip Hop Studies* (Williams 2015), *Remixing the Hip Hop Narrative* (Barber et al. 2024) und nicht zuletzt auf die mittlerweile dreiteilige Anthologiereihe *Deutscher Gangsta-Rap* von Marc Dietrich und Martin Seeliger zurück (Dietrich/Seeliger 2012, 2022, Seeliger/Dietrich 2017). Durch die große Anzahl der Publikationen sind auch die Themengebiete kaum zu überblicken (Barber 2024 et al., 21). Es lassen sich einige vordergründige Themenbereiche herauskristallisieren, die auch für die vorliegende Arbeit zentral sind. Bereits zu Anfang der akademischen Auseinandersetzung mit Hip-Hop wurde Hip-Hop nicht nur als Musikstilistik, sondern als übergreifendes Konzept verschiedener Handlungen und Ästhetiken verstanden. In den ersten beiden Sammelbänden (Forman/Neal 2004, Williams 2015) wurden einige sogenannte Grundpfeiler des Hip-Hops definiert: darunter DJing, Rap, Graffiti, Turntablism, Knowledge und Breakdance. Bereits seit *Black Noise* (Rose 1994) werden aber auch politische Themen zentral diskutiert, wie Hip-Hop als Ausdrucksmöglichkeit für marginalisierte und unterdrückte Gruppen in den USA (neben Rose 1994 z.B. Baldwin 2004, Haupt 2015) sowie Geschlechterrollenkonstruktionen (z.B. Bradley 2015). Wichtige Themen innerhalb der Hip-Hop-Studies sind neben vielen anderen die Geschichte des Hip-Hop (Chang 2005, George 2005, Ogbar 2007), der Einfluss jamaikanischer und Reggae-Kultur auf den Hip-Hop (Chang 2005; McFarland 2008, Rivera 2003), musikalische Analysen (Kautny 2009, 2015), Race und kritische Weißseinsforschung (Coddington 2024, El Tayeb 2015, Oddekav 2022), Geschlechterstudien (Bratić 2024), Pädagogik (Eusterbrock et al. 2024, Hill/Petchauer 2013, Kruse 2016), Produktionstechnologie und lokalisierte Formen des Hip-Hop (Elflein 1998, Höllein et al. 2020, Minestrelli 2016).

2.4 Hip-Hop und jüdische Erinnerungskultur

Auch das Feld der Hip-Hop-Studies umfasst einige Forschungen zum Thema Jüdischsein und Hip-Hop. In seinem Artikel *Sampling and Jewishness* (2016) argumentiert John Stratton, dass Sampling eine besondere Affinität zu jüdischen, insbesondere aschkenasischen, kulturellen und historischen Praktiken aufweist. Einige Studien untersuchen Konstruktionen von Jüdischsein in US-amerikanischen Hip-Hop-Texten (Ackfeldt/Magnusson 2022). Jüdischer Protest durch Hip-Hop

wird in einigen Fällen, wie etwa durch Gegendiskurse in Songtexten, thematisiert (Wegner 2016). In ihrer Arbeit „Hip Hop in Urban Borderlands“ hebt Miranda Crowdus hervor, wie Hip-Hop in Israel durch geteilte Erinnerungen und kollektive Erfahrungen zur Koexistenz jüdischer und nicht-jüdischer Gemeinschaften beiträgt (Crowdus 2019). Uri Dorchin (2016) kategorisiert jüdische Rapper in diejenigen, die Parodien auf Mainstream-Acts wie den Wu-Tang Clan erschaffen, und Künstler, die ernste Themen wie die Holocaust-bezogene Arbeit von Remedy behandeln. Er diskutiert auch Künstler wie die Beastie Boys und Drake, die ihre jüdische Identität zwar anerkennen, sie jedoch nicht ins Zentrum ihrer Musik stellen. Hip-Hop wird zudem als Medium zur Verhandlung jüdisch-Schwarzer Identitäten gesehen, wie es von Forschern wie Dekel (2022) und Djerrahian (2018) untersucht wurde. Dabei wird argumentiert, dass z.B. der jüdisch-Schwarze Rapper Drake, trotz seiner großen Fanbase und des daraus resultierenden Potenzials, diese Identitäten zu verbinden, diese Möglichkeit nicht vollständig ausschöpft (Benor 2016, Crowdus 2022). Auch Konstruktionen von Jüdischsein in US-amerikanischen Hip-Hop-Texten werden untersucht (Ackfeldt/Magnusson 2022). In *Hip Hop in Urban Borderlands* (2019) hebt Miranda Crowdus hervor, wie geteilte Erinnerungen, die durch Hip-Hop ausgedrückt werden, zur Koexistenz von jüdischen und nicht-jüdischen Gemeinschaften in Israel beitragen. Im deutschen Kontext wurde von Monika Schoop eine Studie zur Kooperationen zwischen der Rapgruppe Microphone Mafia und der Holocaust-Überlebenden Esther Bejarano durchgeführt (Schoop 2021a). Lissa Skitolsky widmet sich dem Thema Erinnerungskultur im Hip-Hop ausführlich in ihrer 2020 erschienenen Monographie, wobei dieser Aspekt im Abschnitt „Zeitzeug*innenschaft“ dieses Rahmenpapiers detaillierter beleuchtet wird.

3. Herausstellung der Forschungslücken und Formulierung der Forschungsfragen

Die bis hierhin skizzierten Forschungsstände weisen mehrere Lücken auf. Obwohl es einige Arbeiten zum übergeordneten Thema dieser Dissertation gibt (Schoop 2021a, 2021b), mangelt es in der bisherigen Forschung erstens an umfassenden Untersuchungen zu den Verbindungen zwischen Erinnerungen an die Zeit des Nationalsozialismus und den Holocaust im Hip-Hop, insbesondere im deutschen Kontext. Auch wurden in diesem deutschen Kontext spezifisch jüdische Perspektiven noch nicht untersucht. Zweitens wurde noch nicht untersucht, wie Zeitzeug*inneninterviews als Grundlage künstlerischen Handelns im Hip-Hop fungieren und somit Erinnerungen musikalisch neu kontextualisiert und zugänglich gemacht werden. Ferner gibt es bislang wenige Studien, die sich aus einer musikalisch-künstlerisch-forschenden Perspektive dem Hip-Hop nähern. Eine Ausnahme bildet Mike Exarchos, der die Beziehung zwischen Blues und Hip-Hop unter besonderer Berücksichtigung der Sampling-Praxis in der Hip-Hop-Produktion unter Zuhilfenahme von Ansätzen aus der Artistic Research untersucht (2021). Ein weiterer Artikel von Tessa Miller et al. untersucht die Entstehung von Rap und Hip-Hop in den 1970er Jahren in den Vereinigten Staaten und greift bei der Darstellung der Forschungsergebnisse auf Ansätze der Artistic Research zurück (Miller et al. 2021). Mittels einer Musik integrierenden interaktiven Darstellung zeigt sie, wie US-amerikanischer Hip-Hop Hip-Hop in China und Puerto Rico geprägt

hat und beleuchtet dabei Zusammenhänge zwischen kultureller Politik, kultureller Identität und populären Medien. Aus der Perspektive der Artistic Research existieren bislang keine Studien, die sich explizit mit Erinnerungen an den Holocaust im Kontext von Hip-Hop auseinandersetzen. Drittens fehlt in der bisherigen Forschung zu Hip-Hop und Erinnerungskultur weitestgehend eine Rückbindung an die Theorien und Forschungsdiskurse der dritten Welle der Cultural Memory Studies (Ausnahmen: Schoop 2021a, 2021b, Wegner 2018). Während Wegner (2018) sich zwar mit dem Konzept der multidirectional Memory auf Rothberg (2009) bezieht, fokussiert er seine Analysen auf Lyrics. Besonders mit Blick auf musikalische Aspekte im Kontext von Hip-Hop und Erinnerungskultur fehlt es an Untersuchungen, die Aspekte wie den Beat, Sampling, Rap und Flow integrieren und diese an Theorien und Forschungsdiskurse der Cultural Memory Studies anbinden.

Die vorliegende Dissertation leistet einen wesentlichen Beitrag, indem sie erstens die Erinnerungen an den Holocaust und an die Zeit des Nationalsozialismus im deutschen Hip-Hop aus unterschiedlichen jüdischen Perspektiven untersucht; zweitens indem sie das künstlerische Sampling von Interviews mit jüdischen Zeitzeug*innen im Hip-Hop analysiert und drittens indem sie die musikalische Praxis des Improvisierens als bedeutungs- und erinnerungsgenerierende sowie -formende epistemologische Methode beleuchtet, die ein bisher wenig beachtetes Potenzial für die Hip-Hop-Studies bietet. Die Dissertation verfolgt das Ziel, die Potenziale der Musikwissenschaften, Hip-Hop-Studies und Artistic Research für die Cultural Memory Studies aufzuzeigen. Gleichzeitig sollen die Verbindungen der Cultural Memory Studies zu musikanalytischen Themen im Hip-Hop verdeutlichen, dass die Diskurse der Cultural Memory Studies gewinnbringend für die Musikwissenschaften und Hip-Hop-Studies genutzt werden können. Die Cultural Memory Studies bieten produktive theoretische Konzepte, die sich potenziell mit musikwissenschaftlichen Ansätzen kombinieren lassen. Hierzu zählt beispielsweise eine methodisch-theoretische Kombination aus der *Figur des Zeitzeugen* mit Allan Moors *Persona*, was im Unterpunkt 4.3 dieser Arbeit entwickelt wird. Darüber hinaus zeigt die Arbeit methodische Potenziale sowohl für die Hip-Hop-Studies als auch für die Cultural Memory Studies auf, indem sie durch musikalische künstlerische Forschung Ergebnisse für beide Disziplinen liefert und somit als Brücke zwischen Musikforschung, Artistic Research und Cultural Memory Studies fungiert.

Im Folgenden werden die verschiedenen Arbeiten, die im Kontext der Dissertation durchgeführt wurden, als fünf Perspektiven dargestellt. Der Begriff der Perspektiven meint hier die Annäherung an das Thema Erinnerungskultur im Hip-Hop aus verschiedenen methodischen, theoretischen und praxisorientierten Sichtweisen anhand verschiedener Case Studies. Diese füllen die oben aufgeführten Forschungslücken und -fragen zwar nicht vollständig, heben jedoch zentrale diskursive Verhandlungen von Erinnerungskultur im Hip-Hop hervor und analysieren diese. Hierbei wird als erstes eine methodische Perspektive einer Narrativ und Counter-Narrativ-Analyse eingenommen. Anhand eines Narrativkonzepts von Ute Daniel (2014, 440ff.) werden eine Autobiographie, ein semi-strukturiertes Interview und ein Hip-Hop Track aus Narrative und Counter-narrative in sprachlichen, bzw. textlichen Medien und Musik analysiert. In der zweiten Perspektive wird der theoretischer Ansatz der Kollision nach Dorota Golańska gewählt, um erinnerungsbezogene Interaktionen zwischen einem Rapper und Stolpersteinen zu analysieren. Die dritte Perspektive nutzt das Konzept der (moralischen) Zeitzeug*innenschaft nach Aleida Assmann (2018 [2006], 88ff.), um ein gesampeltes Exzerpt einer jüdischen Zeitzeugin zu analysieren, welches in einen Hip-Hop Track integriert wurde als künstlerische Grundlage der Beatproduktion für den Musikproduzenten diente. Die vierte Perspektive bindet einige

Forschungsergebnisse der letzten drei Perspektiven, sowie einige neue Ergebnisse an das Konzept der Remediation an (Bolter/Grusin 1999, Erll 2017, Rigney/Erll 2009). Hierbei wird untersucht, welchen Veränderungsprozessen erinnerungskulturell aufgeladene Aspekte, wie z.B. Stolpersteine, Mahnmale und Erinnerungsorte unterliegen, wenn sie in Hip-Hop Tracks integriert, bzw. remediatisiert werden. In der fünften Perspektive wird eine praxisorientierte Perspektive integriert, in der das Konzept des Prosthetic Sonorous Body (u.a. Stover 2022) als Grundlage verwendet wird, um mittels der musikalischen Praxis der Improvisation auf der Gitarre Mikrodiskurse erforsch- und erfahrbar zu machen, die sich einer rein sprachlichen Auseinandersetzung entziehen. Die emotionale und subjektive Perspektive des künstlerisch-forschenden Wissenschaftlers sowie die Methode des epistemologischen Musikmachens stehen hier im Fokus.

Verschiedene Konzepte des Jüdisch-seins rücken in dieser Dissertation ins Zentrum. In der ersten Perspektive der Narrativanalysen steht der jüdisch-deutsche Rapper Jonathan Ibrahimovic, alias Ben Salomo im Vordergrund, der als Kind mit seinen Eltern aus Israel nach Berlin emigrierte. Er ist ein gläubiger Jude und praktiziert mit seiner Familie einen Großteil jüdischer Bräuche und Feste und zeigt sich vielfach in sozialen Medien mit jüdischen Symbolen und pro-israelischen politischen Statements. Neben seinen musikalischen Aktivitäten ist er als Workshopdozent gegen Antisemitismus und Rassismus an Schulen aktiv sowie in politischen Diskussionsrunden. In der zweiten Perspektive zu menschlich-materiellen Kollisionen rückt der Leipziger Rapper Marco Helbig, alias der Reimteufel in den Vordergrund. Er gehört selbst nicht „offiziell“, wie er es nennt (Helbig 2019), dem Judentum an, sondern versteht sich als Konvertit, der keiner jüdischen Gemeinde angehört. Er bezeichnet sich selbst als „Jude im Herzen“ (ebd.) und präsentiert sich vielfach mit jüdischen Symbolen und tritt aktivistisch für jüdische Perspektiven in der Erinnerungskultur ein, wie z.B. mittels Stolpersteine. Wie auch Ben Salomo, ist Helbig neben seiner Musik in Workshopkontexten aktiv, die sich an allgemeinbildenden Schulen gegen „Antisemitismus, Ausgrenzung und Sexismus“ (Helbig 2019) einsetzen. Helbig ist promovierter Ethnologe und wandelte seine Dissertation zum jüdischen Rabbiner und Schulleiter Ephraim Carlebach zu einem Rap um. In der dritten Perspektive zu Zeitzeug*innenschaft rückt die jüdische Zeitzeugin Janine Webber in den Vordergrund, die 1932 in Leviv geboren wurde und vor der Gestapo fliehen musste. Sie wurde im Haus eines katholischen Polen, Edek – nach dem auch der Track benannt ist – versteckt und konnte so überleben, während der Großteil ihrer Familie ermordet wurde. Auch sie ist in Großbritannien in verschiedenen Workshop-Formaten aktiv, um ihre Erinnerungen an den Holocaust und an die Zeit des Nationalsozialismus an eine jüngere Generation weiter zu geben.

4. Fünf Perspektiven auf Verhandlungen von Erinnerungen an den Holocaust und an die Zeit des Nationalsozialismus im Hip-Hop.

Im Folgenden werden fünf Perspektiven vorgestellt, die die im vorherigen Abschnitt formulierten Forschungsfragen und -lücken bearbeiten. Jede Perspektive spiegelt dabei einen der publizierten Artikel wider. Zum Teil wird ein detaillierterer Forschungsstand dargestellt, als es in den Artikeln selbst möglich war, da diese durch die limitierte Wortzahl eingeschränkt sind. Die Anordnung der Perspektiven folgt nicht der chronologischen Reihenfolge der Veröffentlichungen, sondern der Chronologie des Forschungsprozesses.

4.1. (Counter-) Narrative

Die erste Perspektive untersucht Narrative in drei Medien des jüdisch-deutschen Rappers Ben Salomo: dem 2016 erschienenen Hip-Hop-Track *Identität*, seiner 2019 veröffentlichten Autobiografie sowie einem semistrukturierten Interview aus dem Jahr 2019 (Salomo 2019b). Ziel ist es, Salomos Darstellungen seiner Erinnerungen an den Holocaust und die Zeit des Nationalsozialismus als Secondary Witness (van Alphen 2006) zu analysieren. Dafür wird ein Verständnis von Narrativen nach der Kulturhistorikerin Ute Daniel verwendet. Ursprünglich für die Untersuchung von Narrativen in der Wissenschaftsgeschichte entwickelt, erweist sich dieser Ansatz auch für den vorliegenden Kontext als äußerst gewinnbringend.

In Anlehnung an Daniel werden zunächst die „historisch-philosophischen Linien“ (Daniel 2014, 440) berücksichtigt, also die 'großen Erzählungen', bzw. Heroenerzählungen der jeweiligen Quellen. Ein zentraler Aspekt ist dabei die Repräsentation von Zeit (vgl. ebd.): Wird der Nationalsozialismus, der in Salomos Werk eine zentrale Rolle spielt, als singuläres, isoliertes historisches Ereignis dargestellt, oder werden auch andere Zeiten und Ereignisse, wie frühere Katastrophen oder politische Denkmuster, in die Narrative eingebunden? Darüber hinaus wird untersucht, welche Individuen oder Kollektive in den Narrativen privilegiert oder marginalisiert werden, etwa durch besondere Hervorhebungen oder gezielte Auslassungen.

Im Rahmen dieser Kontextualisierung von Machtverhältnissen ist es ebenso wichtig, das Ungesagte zu beachten – also das, was als unbedeutend angesehen wird und aus den kollektiven, identitätsstiftenden Narrativen ausgeschlossen bleibt. Dies greift auf Astrid Erlls Konzept des „Vergessens“ (2017, 27, 6ff.) zurück, das sie als grundlegenden Bestandteil des Erinnerungsprozesses beschreibt. Ein weiterer Schwerpunkt der Analyse ist die konkrete Konstruktion der Narrative: Welche stilistischen Mittel, wie Metaphern und Vergleiche, werden eingesetzt, um die Erzählungen zu formen und Bedeutungen zu erzeugen?

Im Artikel wird zudem eine spezifische Form von Narrativen verwendet: die Counter-Narrative. Der Begriff „Counter“ bezieht sich auf Michel Foucaults Verwendung von Counter-Memory, was eine alternative Form von Geschichte bezeichnet, die sich von traditionellen Erinnerungs-, Identitäts- und Kontinuitätskonzepten löst und eine neue zeitliche Narrative schafft (Foucault 1980, 160). Der

hier verwendete Begriff Counter-Narrative verweist darauf, dass neue Erzählungen etablierten, in kollektiven Erinnerungen oder historischen Kanons verankerten Narrativen entgegenstehen. Sie hinterfragen Macht-, Wissens- und Wahrheitsdiskurse und verhandeln diese neu. Diese theoretische Konzeption basiert unter anderem auf Miranda Crowdus' Forschung zu jüdischen und nicht-jüdischen Rapper*innen in Süd-Tel Aviv, insbesondere auf ihren Konzepten der „collective dispossession“ (2019, 119) und der „replacement ideologies“ (ebd., 71). Nach Crowdus beschreibt „collective dispossession“ Narrative, die kollektive Erfahrungen von Marginalisierung und Verlust darstellen. Solche Erzählungen zeigen, wie bestimmte Gruppen oder Individuen durch historische und soziale Prozesse ihrer Rechte, ihres Landes, ihrer Kultur oder ihrer Identität beraubt wurden. Künstler*innen konstruieren durch diese Narrative kollektive Erinnerungen an Ungerechtigkeit und Marginalisierung und schaffen dadurch eine gemeinsame Identität auf Basis des erlittenen Verlusts. „Replacement ideologies“ (ebd., 71) hingegen beziehen sich auf alternative ideologische Systeme, die als Reaktion auf hegemoniale und unterdrückende Strukturen entstehen. Anstatt sich nur gegen diese Unterdrückung zu positionieren, bieten replacement ideologies eine alternative Vision an. Wie Crowdus zeigt, entwickeln jüdische Rapper*innen durch ihre Musik, Texte und Performances nicht nur Protest gegen Unterdrückung und Diskriminierung, sondern etablieren eine eigene kulturelle Identität und Vision, die als Gegengewicht zu den dominanten gesellschaftlichen Narrativen fungiert. Bezogen auf die Rolle der Musik im Verhandeln dieser Narrative werden hierbei der Flow des Raps (Kautny 2009), verschiedene musikalische Motive sowie Aspekte des Beats als zentrale Bestandteile untersucht, die die Narrative formen und ihre Aussagen verstärken.

4.1.1 Methodisches Vorgehen

Diese vorliegende Arbeit nutzt eine interdisziplinäre Methodenkombination, die Narrative- und Musikanalysen mit ethnographischen Ansätzen verbindet. Das Interview wurde nach Uwe Flick (2017) als semi-strukturiertes Interview durchgeführt. Alle textlichen Aspekte, wie Interviewtranskription, Lyrics des Tracks sowie Text der Autobiographie wurden mit MAXQDA freikodiert (Dietrich et al. 2021, Rädiker und Kuckartz 2019). Ferner wurden musikanalytische Methoden verwendet, darunter die Flowanalyse von Oliver Kautny (2009, 2015). Diese Methode konzentriert sich auf die Beziehung zwischen den metrischen Mustern der Stimme und den begleitenden musikalischen Elementen, insbesondere wurde auf das Zusammenspiel von rhythmischen Gruppierungen und klanglich geformter und gereimter Sprache sowie auf rhythmische Variationen, wie das sporadische Anheben von Tonhöhen auf einzelnen Silben geachtet. Um melodische, tonale und harmonische Elemente zu analysieren, wurde Steinbrechers Analysekonzept von Einzelstimmen-Wechselbeziehungen verwendet.

4.1.2 Darstellung der Ergebnisse

Die Analysen zeigen, dass in den drei untersuchten Medien von Ben Salomo – dem Interview, der Autobiografie und dem Hip-Hop-Track – unterschiedliche Narrative mit Bezug zur Erinnerungskultur der NS-Zeit verhandelt werden. Während das Interview und die Autobiografie vorwiegend Opfer-Narrative enthalten, zeichnet sich der Hip-Hop-Track durch Counter-Narrative aus. In Interview und Autobiografie sind Opfer-Narrative auf zwei Ebenen präsent: Einerseits durch die Erinnerungen an die Flucht und das Leid seiner Familie, insbesondere seines Großvaters, der vor dem Holocaust geflohen ist. Andererseits wird eine metaphorische jüdische Familie als Meta-Kategorie konstruiert, die von Leid, Verlust, Verfolgung und Othering geprägt ist. Diese Narrative

reflektieren Marianne Hirschs Konzept der Post-Memory, da Ben Salomo die Erfahrungen von Vertreibung und Gewalt vermittelt, obwohl er den Holocaust selbst nicht erlebt hat, sondern über seine Familienangehörigen davon geprägt ist. Die im Interview und in der Autobiografie dargestellte Zeitspanne reicht von der NS-Zeit über Salomos Kindheit bis in die Gegenwart, wo Opfer-Narrative vor allem im Kontext von Othering verhandelt werden. Im Vergleich dazu ist die Zeitspanne im Hip-Hop-Track weitaus breiter und umfasst Aspekte von der Antike bis hin zu einer zukünftigen Perspektive.

Der Artikel beleuchtet drei verschiedene Typen von Counter-Narrativen. Als erstes wird das Post-Holocaust-Narrative hervorgehoben. Hierbei stehen die Überwindung von Bedrohungen und die Zukunftsfähigkeit eines (vorgestellten) jüdischen Kollektivs im Mittelpunkt. Der Holocaust bleibt zwar zentral, wird jedoch aus einer zukunftsorientierten Perspektive betrachtet, die über das bloße Leiden hinausgeht. Ein entscheidendes Ergebnis ist der Paradigmenwechsel von der Opferrolle hin zu einem Fokus auf Überleben und Neubeginn, was durch Metaphern wie „verbrannte Erde“ und „gepflanzte Bäume“ symbolisiert wird. Salomo betont die Pluralität von Holocausts und verweist darauf, dass der Holocaust nur der letzte in einer langen Reihe von Verfolgungen des jüdischen Volkes ist. Diese Perspektive destabilisiert institutionalisierte, nicht-jüdische Darstellungen, die den Holocaust als singuläres Ereignis betrachten, und unterstreicht die Kontinuität von Pogromen und Vertreibungen in der jüdischen Geschichte.

Das zweite Counter-Narrativ ist das Jewish Unity Narrative. Es basiert auf dem Konzept der jüdischen Familie als Meta-Kategorie und konstruiert durch kollektive Erinnerungen und gemeinsame Traumata eine Einheit des jüdischen Volkes. Ein zentrales Ergebnis ist die Darstellung von Familiengeschichten als Symbol für Überleben und Widerstandskraft. Salomos Verknüpfung des Begriffs „Volk“ mit der Idee der jüdischen Familie zeigt, wie das jüdische Kollektiv durch Religion und Ethnizität gestärkt wird. Dieses Counter-Narrativ unterscheidet sich signifikant von den Opfer-Narrativen in Interview und Autobiografie. Während in diesen Medien das Familiengedächtnis als Opfer-Narrativ dargestellt wird, fungiert es im Hip-Hop-Track als aktivistisch konzipiertes Counter-Narrativ, das das Empowerment einer vorgestellten und diskursiv konstruierten jüdischen Identität betont.

Als dritter Typus der Counter-Narrativ werden Empowering Narratives in den Fokus gebracht. In Salomos Track fokussieren diese auf Aktivierung und Motivierung von potentiellen Hörer*innen zum antifaschistischen Widerstand. Ein zentraler Punkt ist die Erweiterung der im Track dargestellten Zeitspanne, in der jüdische Geschichte betrachtet wird. Diese reicht von der Antike bis hin zu zukünftigen Ereignissen. So kann das oben dargestellte Jewish Unity Narrative auch als motivierenden Faktor gelesen werden, die Stärke und Widerstandskraft eines (konstruierten) jüdischen Volkes weiterzutragen. Zentral sind hierfür diverse Formulierungen in den Lyrics in denen Hörer*innen direkt angesprochen werden. Die Verwendung dieses Narrativ-Typs stärkt das kollektive Gedächtnis und ermutigt die Zuhörenden, aktiv ihre eigene Geschichte zu reflektieren und Zukunft zu gestalten.

Die Counter-Narrative in Salomos Track basieren auf zwei zentralen Aspekten: religiösen Referenzen und der Replacement Ideology. Die religiösen Bezüge, wie die Anspielung auf eine Prophezeiung aus der Offenbarung des Johannes, durchziehen den gesamten Track und sind besonders in der Konstruktion der Counter-Narrative bedeutsam. Die Replacement Ideology zielt

darauf ab, hegemoniale Opfer-Narrative nicht nur zu widerlegen, sondern durch alternative Erzählungen zu ersetzen, die Stärke, Überleben und Einheit betonen. Diese Counter-Narrative stellen ein solches alternatives kollektives Gedächtnis dar, welches das institutionalisierte Gedächtnis herausfordert.

Ein weiteres zentrales Ergebnis betrifft die musikalische Umsetzung der Counter-Narrative. Der Flow des Raps betont rhythmisch und tonal Schlüsselwörter wie „Auschwitz“ und „überleben“, wodurch die Auseinandersetzung mit Holocaust-Erinnerungen verstärkt wird. Musikalische Stops lenken die Aufmerksamkeit auf zentrale Textstellen, die die Counter-Narrative untermauern. Motive wie das Harfenmotiv schaffen eine emotional aufgeladene Historizität und verbinden religiöse und historische Themen. Parallelen zur Mizrahi-Musik verstärken die empowernden Narrative und betonen marginalisierte musikalische Traditionen. Ferner argumentiert der Artikel, dass ein Klaviermotiv im Track durch seine Ähnlichkeit zur Filmmusik von *Der Pianist* als prosthetisches Element im Sinne von Allison Landsbergs Konzept der Prosthetic Memory fungiert. Dieses Motiv zieht Parallelen zwischen den Handlungen des Films und den Narrativen des Tracks, insbesondere zu Familiengeschichten und Empowerment in der Post-World-War-II-Periode. Dadurch verbindet die Musik die verschiedenen Counter-Narrative miteinander und transferiert filmische Themen in das Medium Hip-Hop.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Ben Salomo in seinen drei Medien – Hip-Hop-Track, Autobiografie und Interview – unterschiedliche Narrative der Erinnerungskultur verhandelt. Während Autobiografie und Interview primär Opfer-Narrative mit Bezug zu Post-Memory darstellen, betont der Track aktivistische Counter-Narrative, die Empowerment und Widerstand in den Mittelpunkt rücken. Musikalische Elemente wie Flow und Harfenmotive schaffen dabei emotionale Tiefe und verbinden historische sowie religiöse Dimensionen. Der Track zeigt exemplarisch, wie im Hip-Hop Opfer-Narrative in aktivierende Counter-Narrative umgewandelt werden können, die Hörer*innen zu antifaschistischem Engagement motivieren und Zukunftsperspektiven eröffnen. Im Gegensatz dazu wirken die Opfer-Narrative in Autobiografie und Interview durch ihre Fokussierung auf den Tod und die Vergangenheit eher passiv. Musik übernimmt im Track mehrere Aufgaben: Flow betont zentrale Aspekte der Lyrics, während Harfenmotive eine emotionale und geschichtliche Ebene hinzufügen. Gleichzeitig dienen musikalische Motive als Erinnerungsbrücken zu filmischen Themen, die nahtlos in die Counter-Narrative eingebettet werden.

4.2 Materialität

Die zweite Fallstudie behandelt die übergeordnete Forschungsfrage aus der Perspektive von Materialität und New Materialism. Im Zentrum steht hier der Hip-Hop Track *Stolpersteine* vom Leipziger Rapper Marco Helbig aus dem Jahr 2012. Dieser wurde im Rahmen einer Stolpersteinverlegung in Leipzig geschrieben und produziert und thematisiert individualisierte Holocausterinnerungen, Kritik an aktueller Erinnerungskultur sowie die Wichtigkeit körperlicher Interaktion mit (historischem) Material für einen emotionalen Umgang mit, und Zugang zu Geschichte.

In die aktuelle Musikforschung haben Debatten rund um den Material Turn, New Materialism und Posthumanismus (z.B. Barad 2012, Bennett 2009, Haraway 2004, Harman 2018, Hoppe/Lemke 2021) Eingang gefunden. Konzepte, wie Agentialität (Barad 2007) und Vibration (Bennett 2009)

bieten Erweiterungen zu Analyseansätzen, die häufig z.B. auf Semiotik und im weiteren Sinne auf Repräsentationen von Musik mittels Sprache begrenzt sind. Der Forschungsstand zur Materialität in der Musikforschung zeigt, dass sich der Begriff Materialität auf zwei zentrale Aspekte bezieht: einerseits auf Musikinstrumente, Klangtechnologien und Tonträger (Burkhart et al. 2022, Dolan 2012, Großmann 2008, Körndle/Wolf 2019, Sterne 2003), sowie die Materialien, aus denen diese bestehen (Devine 2019, Roy 2021) und andererseits auf Vibrationen und deren Einfluss auf den menschlichen Körper (Cox 2018, Eidsheim 2015, 2019, Goodman 2010, Henriques 2009, Just 2022, Schulze 2018, Thompson 2017). So betrachtet bspw. Nina Sun Eidsheim (2015) die Gesangsstimme im direkten Bezug zu dem Körper, der sie produziert, und schlägt vor, das Singen als vibrierende Praxis zu verstehen. Ebenso prägen Technologien wie z.B. Lautsprecheranlagen, Sound Enhancer und Vinylplatten die spezifische Klanglichkeit von Musikkulturen und deren „adequate modes of listening“ (Stockfeldt 2004, siehe auch Papenburg 2016).

Die Interaktion zwischen Menschen und nicht-menschlichen Akteuren – wie Stolpersteinen oder Denkmälern – spielt in der Erinnerungskultur eine zentrale Rolle. Dorota Golańska (2020) Materialitätsbegriff, der auf den Ansätzen des New Materialism basiert, bietet einen zentralen theoretischen Rahmen für die hier diskutierte Perspektive. Sie versteht Materialität als dynamisch, prozessual und transformativ, wobei Materie nicht als passive Substanz betrachtet wird, sondern als aktiv und bedeutungsschaffend. Dabei stehen Materie und Bedeutung in einer ko-konstitutiven Beziehung, in der sie sich gegenseitig prägen und beeinflussen. Golańska beschreibt dies als „co-constitutive relationality of different forces and agents“ und betont, dass „matter is as active as our interpretative frameworks“ (ebd., 77). Dieser Ansatz ermöglicht es, Kunstwerke und erinnerungskulturelle Objekte nicht nur als repräsentative Formen zu begreifen, sondern als „materielle Bewegungen“, die durch Begegnungen neue Bedeutungen und Transformationen erzeugen (vgl. S. 79).

Zentral für diese Perspektive ist ferner der Kollisionsbegriff nach Golańska (2020), der die Interaktion zwischen Menschen und Denkmälern als körperlich-materiellen und semiotischen Prozess beschreibt. Diese Kollision ist sowohl eine physische Begegnung – das spürbare Erleben eines Denkmals – als auch ein bedeutungstragender Vorgang, bei dem die Materialität selbst mit Bedeutung aufgeladen wird und diese gleichzeitig ermöglicht („how matter matters“). Ein Beispiel hierfür ist Peter Eisenmans Denkmal für die ermordeten Juden Europas, bei dem Besucher*innen durch die Steinwände navigieren und dabei zunehmend desorientiert werden und dies mit Gefühlen von Unwohlsein verbinden. Dieser körperliche Zustand führt zur Reflexion über die Bedeutung des Denkmals und des Holocausts. Agamben beschreibt dieses Denkmal als „book of stone“ (Golańska 2020, 75; zit. n. Agamben 2005), das weder eingeschrieben noch gelesen werden kann und so die Unaussprechlichkeit und Unerfassbarkeit des Holocaust symbolisiert.

Ähnlich lässt sich die Interaktion mit Stolpersteinen als Kollision begreifen, bei der das alltägliche Vorbeigehen unterbrochen wird. Diese Unterbrechung zwingt zu einer Reflexion über die Opfer des Holocausts. Golańska beschreibt solche Prozesse als materiell-semiotische Wechselwirkungen, bei denen Körper, Materialität und Erinnerung in einer physischen und sinnstiftenden Interaktion aufeinandertreffen. Forschungen im Bereich des New Materialism zeigen, dass traumatische Erinnerungen oft körperlich und als ein „Ensemble verkörperter Erfahrungen“ (Golańska 2020, 75) verstanden werden müssen, die sich der narrativen und symbolischen Darstellung entziehen. Dies führt zu einer Unterscheidung zwischen Erinnerungen,

die sprachlich gefasst und bewusst referenziert werden können, und solchen, die nur durch die Mobilisierung von Emotionen aktiviert werden.

Wichtig ist auch die Erkenntnis, dass Erinnerungspraktiken zunehmend als materielle Prozesse betrachtet werden. Macdonald beschreibt die „Materialisierung von Erinnerung“ (2013, 6) als ein Zusammenspiel menschlicher und nicht-menschlicher Agenten, die gemeinsam einen „Gedächtniskomplex“ (ebd.) bilden, der Praktiken wie Gedenkfeiern sowie Affekte, physische Objekte, historische Artefakte und künstlerische Installationen umfasst. Diese Forschungen beleuchten, wie materielle Objekte durch körperliche Begegnungen Erinnerungen aktivieren und sie auf emotionaler Ebene verankern können.

4.2.1 Methodisches Vorgehen

Bei der Analyse handelt es sich um eine Single Track Analyse. Hierfür wurde ein Ansatz verwendet, der die verschiedenen medialen und musikalischen Ebenen des Hip-Hop-Stücks *Stolpersteine* analysiert. Zunächst wird das Stück als eine Dokumentation von Kollisionen konzipiert, wobei die körperliche und materiell-semiotische Interaktion mit den Stolpersteinen im Mittelpunkt steht. Diese Kollisionen werden auf mehreren medialen Ebenen – in den Lyrics, der Musik und dem Video – verhandelt, die in die Analyse eingehen. Wolfgang Halletts Konzept des Wide Reading (2010) wird mit Astrid Erlls Ansatz der Remediation (2017, 160ff.) kombiniert. Dies ermöglicht eine Analyse, die die medialen Materialisierungen des Tracks – Musik, Sound, Lyrics und Video – berücksichtigt und die intermedialen Relationen zwischen diesen Ebenen untersucht. Dabei werden die verschiedenen Ebenen der Musik nach dem Ansatz von Steinbrecher (2016) analysiert, insbesondere die Oberfläche, die Einzelstimmen und deren Wechselbeziehungen. So wird der Fokus auf die intermedialen Beziehungen zwischen der musikalischen Makroebene (musikalische Form) und der Mikroebene (melodische und rhythmische Motive, Samples und Flow) gelegt, wie sie etwa in Kautnys Flow-Analyse (2009, 2015) beschrieben sind. Ferner wurde ein semi-strukturiertes Interview mit Helbig (2019) durchgeführt sowie teilnehmende Beobachtungen bei Hip-Hop Workshops an einer allgemeinbildenden Schule in Leipzig durchgeführt (2019), die Helbig geleitet hat. Die Transkription und die Feldnotizen wurden mittels MAXQDA frei kodiert (Dietrich et al. 2021, Rädiker und Kuckartz 2019).

4.2.2 Darstellung der Ergebnisse

Das erste Ergebnis des Artikels fokussiert das Berühren der Stolpersteine als sensorische Verbindung zur Vergangenheit, wodurch eine Brücke zwischen der Geschichte des Holocausts und der Gegenwart geschlagen wird. Helbig beschreibt dies als ein „Spüren“ der Geschichte, das über ein rein kognitives Verstehen hinausgeht. Im Track steht die visuelle und sprachliche Darstellung der Berührungen der Stolpersteine im Zentrum, die als körperlich-materielle Kollisionen zwischen Menschen und Stolpersteinen konzipiert werden. Diese taktile Ebene eröffnet eine zusätzliche Perspektive auf die Auseinandersetzung mit dem Holocaust. Die physischen Berührungen ergänzen das Lesen der Namen auf den Stolpersteinen und ermöglichen einen emotionalen Zugang zur Geschichte. Diese Kollision stellt somit einen sensorischen Zugang zur Erinnerung dar, der ein kognitives Verstehen ergänzt.

Auch musikalisch wird die körperlich-materielle Interaktion mit Stolpersteinen und der Geschichte im Track betont. Besonders in der Hook wird das Gehen durch die Stadt und das Berühren der

Stolpersteine zentral behandelt. Musikalisch wird dies durch die Intensität der Hook und den Call-and-Response-Aufbau hervorgehoben. Der Artikel argumentiert, dass die Dopplung der Antwortphrasen im Stereopanorama eine Menschenmenge simuliert, die die Phrasen mit rappt, und so die kollektive Dimension des Erinnerns verstärkt.

Als weiteres Ergebnis stellt der Artikel ein Konzept von Erinnerungsbildern heraus, die im Track konstruiert werden. Diese Erinnerungsbilder sind erstens geprägt von Kontrasten und Bruchstellen und zweitens von der Transparenz der Produktionsprozesse. Die Erinnerungsbilder sind stark emotional aufgeladen. Die Transparenz entsteht dadurch, dass Helbig sich selbst als Akteur der Konstruktion subjektiver Erinnerungsbilder darstellt, indem er z. B. von „Bilder[n] aus mir“ rappt und im Video den Schreibprozess visuell thematisiert und problematisiert. Die Kontraste und Bruchstellen funktionieren über die Gegenüberstellung zweier divergierender Erinnerungsbilder, bei denen der Holocaust als Achse fungiert: Auf der einen Seite zeichnet der Rap durch Intonationsvariationen und Reime wie „Wie verrückt wird geschrien und in Züge eingepfercht / Dicht an dicht, kaum Luft zum Atmen“ ein klaustrophobisches, hoffnungsloses Bild von Deportationen. Rhythmische Muster und Betonungen auf schweren Zählzeiten verstärken diese Darstellung. Auf der anderen Seite wird die Zeit vor dem Holocaust als idyllisch dargestellt: „Es sind Bilder, Kleider, Erinnerungen von Glück.“ Nostalgisch aufgeladene Kleider und Schwarz-Weiß-Filter fungieren als Konstruktionselemente des Idyllischen, während Helbigs Darstellung in einem Zugwaggon und seine Interaktionen mit dessen Material das klaustrophobische Erinnerungsbild prägen. Aus dem Interview mit Helbig wird zudem deutlich, dass für ihn diese körperlich-materiellen Kollisionen zu (konstruierter und gefühlter) Authentizität der Erinnerung beitragen, indem sie Holocaust-Erinnerungen taktil und somit emotional erfahrbar machen – ganz im Sinne von „Geschichte spüren“.

Weiter zeigt der Artikel, dass Stille und Emotionalität im Track musikalisch inszeniert werden: Die Reduktion der musikalischen Intensität und das Konzept der „leisen Töne“ in der Mitte des Tracks spiegeln die emotionale Auseinandersetzung mit der Holocaust-Erinnerung wider. Hierzu gehören ein Half-Time-Feel, EQ-Einstellungen und Filter beim Schlagzeugsound sowie eine reduzierte Verzerrung in der Stimme im Vergleich zum restlichen Rap des Tracks. Diese subjektiv empfundene Stille wird als eine musikalische Remediation (Erl 2017) von Trauerpraktiken wie der Schweigeminute (Lichau 2018) interpretiert. Darüber hinaus wird die Materialität der Stolpersteine selbst – als Steine, über die man buchstäblich „stolpert“ – musikalisch umgesetzt: Extra-Takte vor und nach den Hooks erzeugen Irritationen und Spannungen bei potenziellen Hörer*innen. Ähnlich wie die Stolpersteine, die die Einzelschicksale zentralisieren, lenken diese musikalischen Mittel den Fokus auf die Hook, in der Helbigs Interaktionen mit den Stolpersteinen thematisiert werden.

Die Forschungsergebnisse zeigen weiter, dass körperlich-materielle Kollisionen mit den Stolpersteinen auf verschiedenen Ebenen individualisierte Formen des Erinnerns zulassen. Die Betonung von Einzelschicksalen im Track verdeutlicht die individualisierte Erinnerungskultur, die im Stolperstein-Projekt selbst verankert ist. Diese Individualisierung wird sowohl durch die Hervorhebung einzelner Opfer in den Lyrics als auch durch visuelle Symbole wie Koffer verstärkt, die im Video als Erweiterung der Stolpersteine fungieren. Musikalisch wird diese Individualisierung durch ein hohes Gesangsmotiv unterstrichen, das sich klanglich und strukturell von den übrigen Elementen des Tracks abhebt. Dieses Motiv wird als klangliche Repräsentation der Stimmen einzelner Holocaust-Opfer interpretiert und fungiert als musikalisches Pendant zu den

Stolpersteinen. Die Analyse zeigt, dass die musikalische und klangliche Dimension eine zentrale Rolle bei der Repräsentation individueller Opfer im Gegensatz zu Narrativen von Opferkollektiven spielt.

Als letztes Ergebnis der Perspektive Materialität wird Hip-Hop als besonders produktive Möglichkeit beschrieben, um bestehende Geschichtsnarrative zu kritisieren und Alternativen aufzuzeigen. In der letzten Strophe des Tracks erweitert Helbig den Fokus von der Erinnerung an die Opfer des Holocausts auf gegenwärtige Fälle rechtsextremistischer Gewalt. Durch die visuelle Darstellung von Transparenten mit den Namen aktueller Opfer rechtsextremistischer Gewalt wird eine Verbindung zwischen historischen und aktuellen Opfern hergestellt. Wie bei den Stolpersteinen passiert auch hier eine Individualisierung der Opfer, die durch die einzelnen Namen auf den Transparenten widerspiegelt wird. Dies wird um eine aktivistisch-politische Komponente erweitert, indem Helbig in den Lyrics die Marginalisierung und fehlende Anerkennung aktueller Opfer in der institutionalisierten Erinnerungskultur kritisiert. Der Track wird so zu einem Werkzeug, um Marginalisierung und Rassismus anzusprechen, und dient als musikalischer Stolperstein, der Hörer*innen nicht nur zur Reflexion, sondern auch zu aktivem Engagement motivieren soll.

Zusammenfassend verdeutlicht diese Analyse das Potenzial von Hip-Hop, sensorische und emotionale Zugänge zur Erinnerung zu schaffen und bestehende Geschichtsnarrative kritisch zu hinterfragen. Körperlich-materielle Interaktionen wie das Berühren von Stolpersteinen werden genutzt, um eine wortwörtlich greifbare Verbindung zur Vergangenheit herzustellen, die über kognitives Verstehen hinausgeht. Zusätzlich wird die Individualität der Opfer ins Zentrum gerückt. Gleichzeitig erweitert der Track den historischen Kontext, indem er Verbindungen zu aktuellen Opfern rechtsextremistischer Gewalt herstellt und institutionelle Erinnerungskulturen kritisiert. Die Stolpersteine erhalten durch die Verhandlungen im Track neue Bedeutungen, die sowohl die Individualität historischer und aktueller Opfer hervorheben als auch eine kritische Auseinandersetzung mit den Aspekten institutionalisierter Erinnerungskultur anregen. Damit zeigt Hip-Hop nicht nur seine Fähigkeit, historische Narrative zu reflektieren und zu erweitern, sondern auch seine Wirkkraft als aktivistisches Werkzeug, das zur Reflexion und zum sozialen Engagement motiviert.

4.3 Zeitzeug*innenschaft

In den Hip-Hop-Tracks von Salomo und Helbig sind Zeitzeug*innenberichte eher implizit integriert. Dies bedeutet jedoch nicht, dass Zeitzeug*innenaussagen zum Holocaust im Hip-Hop keine Rolle spielen – im Gegenteil, der Track *Edek* verdeutlicht dies eindrucksvoll. Der Track wurde von Malcolm Green und Kevin Pollard in Zusammenarbeit mit dem Rapper Kapoo sowie dem National Holocaust Center and Museum produziert und 2018 veröffentlicht. Seine Besonderheit liegt in einem gesampelten Interviewexzerpt der jüdisch-polnischen Holocaust-Überlebenden Janine Webber, das im Zentrum des Tracks steht. Dieses Exzerpt, das vom Musikproduzenten Pollard möglichst wenig bearbeitet wurde, diente als Grundlage für den Beat, der sich direkt am Ablauf des Interviews und dessen Sprachrhythmus orientiert. Daraus resultieren ungewöhnliche musikalische Formen, die in dieser Analyse als zentrale Aspekte der Perspektive der Zeitzeug*innenschaft betrachtet werden.

Zeitzeug*inneninterviews sind ein zentraler Bestandteil der Holocaustforschung. Diese auch als lebensgeschichtliche Interviews bezeichneten Aufzeichnungen sind eine Kernmethode der Oral History, deren Ziel es ist, „Rückschlüsse auf historische Wahrnehmungen und Handlungen zu ziehen“ (Erl 2017, 46). Solche Interviews werden seit den 1950er Jahren durchgeführt (Thompson 1978), waren jedoch lange Zeit in der Geschichtswissenschaft marginalisiert und wurden vor allem als „Rohmaterial“ betrachtet (Erl 2017, 46). Erst seit den 1990er Jahren werden sie als Dokumente der Erinnerungsgeschichte anerkannt und als „retrospektive Konstrukte“ verstanden, die sowohl als Quellen für Geschichtswissenschaft als auch für Cultural Memory Studies genutzt werden (ebd.).

Zeitzeug*innenschaft findet in einigen Fällen auch Eingang in die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Hip-Hop. So verbindet Lissa Skitolsky in ihrer 2020 erschienenen Monografie *Hip-Hop as Philosophical Text and Testimony: Can I Get a Witness?* Hip-Hop, Zeitzeug*innenschaft und Trauma am Beispiel von Underground Hip-Hop in den USA. Sie positioniert Hip-Hop als kulturelle und ästhetische Form der Zeug*innenschaft, die sich mit historischen Traumata und Ungerechtigkeiten wie Kolonialismus und systemischer antischwarzer Gewalt auseinandersetzt, welche sie als Formen von Genozid beschreibt. Skitolsky analysiert durch das Prisma des Turntablism und der Kunst des Scratchens, wie Hip-Hop dominante Narrative unterbricht, konventionelle Hörmuster stört und so Traumata klanglich widerspiegelt. Das Scratchen wird als eine Form der Zeug*innenschaft interpretiert, die den zyklischen Charakter des Traumas für afroamerikanische Gemeinschaften erfasst und reflektiert. Wie traumatische Flashbacks, die sich gewaltsam ins Bewusstsein drängen, erzeugt das Scratchen repetitive Klänge, die Trauma als widerständig gegenüber linearer Erzählung und abschließender Sinngebung darstellen.

Mit Bezug zur Traumaforschung zeigt das von Susan Hadley und George Yancy 2012 herausgegebene Special Issue von *Health and Social Work*, wie Rap und Hip-Hop, insbesondere Texte und Beats, in therapeutischen und pädagogischen Kontexten genutzt werden können, um marginalisierte Gemeinschaften zu stärken, emotionale Ausdruckskraft zu fördern und kulturell verankerte Traumata zu bearbeiten. Auch Skitolskys Monographie (2020) nimmt Bezug zur Traumaforschung, insbesondere zu Cathy Caruths (1996) Konzepten von „unclaimed experiences“ (Skitolsky 2020, 60) und Wiederholung. Sie betont, dass die klanglichen Elemente des Hip-Hop als Form „ideologischen Ungehorsams“ (ebd., 63, vgl. auch Rose 1994, 28) wirken und es marginalisierten Gemeinschaften ermöglichen, verdrängte Geschichten und Traumata zu konfrontieren und darzustellen. Hip-Hop wird hier nicht nur als therapeutisches Werkzeug, sondern als aktiver Raum verstanden, in dem Künstler*innen traumatische Erfahrungen in hörbare Formen übersetzen. Überlebensgeschichten im Kontext kolonialer und rassistischer Traumata werden so in einer Weise thematisiert, die nach den Maßstäben der kritischen Whiteness Studies selten Gehör findet oder ernst genommen wird.

Mit Bezug zu Zeug*innenschaft im Kontext des Holocausts greift Monika Schoop (2021a) auf Michael Rothbergs Konzept der *Multidirectional Memory* zurück (2009). Sie analysiert, wie die Rap-Gruppe *Bejarano and Microphone Mafia*, bestehend aus der Holocaust-Überlebenden Esther Bejarano und der Hamburger Hip-Hop-Formation *Microphone Mafia*, Themen des Holocausts mit weiteren kritischen Themen verbindet. Bejarano steht dabei mit ihren Erinnerungen im Mittelpunkt

und integriert in den Tracks Lieder, die für sie persönlich für Widerstand gegen Rassismus stehen, wie etwa *Bella Ciao*.

Bislang gibt es jedoch keine Forschungen, die ein gesampeltes Zeitzeug*inneninterview im Kontext der Erinnerung an den Holocaust künstlerisch in einen Hip-Hop-Track integriert haben. Hier setzt dieser Artikel an und fasst in dieser Perspektive die zentralen Erkenntnisse zusammen.

4.3.1 Definition Zeug*innenschaft

Diese Perspektive basiert auf dem Konzept des „moralischen Zeugen“ nach Aleida Assmann: Das Konzept beschreibt eine Form der Zeug*innenschaft, die nach der Zeit des Nationalsozialismus entstanden ist und verschiedene Aspekte kombiniert (2018 [2006], 88ff.): Moralische Zeug*innen verkörpern das ihnen widerfahrene Unrecht mit dem Ziel, über vergangenes Unrecht zu berichten, aber auch eine moralische Instanz zu schaffen und eine Erinnerungsgemeinschaft aufrechtzuerhalten. In diesem Prozess können, so Assmann, Menschen zu sekundären Zeug*innen werden, die das Unrecht nicht selbst erlebt haben, jedoch durch Erinnerungstransfers Teil der Erinnerungsgemeinschaft werden (2018 [2006], 89). Die moralische Zeug*innenschaft wird vor dem Hintergrund des Verschwindens der Zeitzeug*innen-Generation besonders relevant, da sie nicht nur persönliche Erinnerungen transportiert, sondern auch moralische Verpflichtungen an die Gemeinschaft weitergibt. Angesichts des Wegfalls dieser direkten Zeug*innenschaft übernehmen Vergegenständlichungen des kulturellen Gedächtnisses – wie Medien, Dokumentationen und eben dieser Track – zunehmend die Rolle, Erinnerungen zu bewahren (Assmann 2018 [2006], 53ff., Erl 2017, 135–166). Diese Medien der Erinnerung treten in den Vordergrund, um die moralische Instanz der Zeug*innenschaft für kommende Generationen aufrechtzuerhalten.

4.3.2 Methodisches Vorgehen

Zur Analyse der (musik)ästhetischen Einbindung des Interviewexzerpts wurde eine Methodenkombination gewählt, bestehend aus Musikanalysen (Steinbrecher 2016), Analysen des Musikvideos (Schultz 2022, 62ff.) sowie einem 2022 durchgeführten Interview mit dem Produzenten Kevin Pollard. Das Interview wurde über Zoom geführt und aufgenommen sowie mittels MAXQDA kodiert (Dietrich et al. 2021, Rädiker/Kuckartz 2019). Für die musikanalytischen Methoden wurde Kautnys Flowanalyse (2009, 2015) herangezogen, um das rhythmische Verhältnis zwischen dem gesampelten Interview-Exzerpt und dem Beat zu untersuchen. Die klanglichen Charakteristika der Zeitzeugin Webber wurden mithilfe von Allan Moors Persona-Konzept (2012) analysiert. Gesungene Melodielinien, Drone Tones und Piano Licks wurden transkribiert und auf ihre musikalischen Verhältnisse zum Beat analysiert.

4.3.3 Darstellung der Ergebnisse

Ein zentrales Forschungsergebnis dieser Analyse ist die Verbindung von Zeugnis- und Erzählstrukturen mit der musikalischen Form. Die dreigliedrige Struktur von Janine Webbers Holocaust-Erinnerungen – Vorkriegs-, Kriegs- und Nachkriegserinnerungen – spiegelt den Ablauf und die musikalische Form des Tracks wider. Als Besonderheit wird hervorgehoben, dass Zeitzeug*innenschaft durch die ungewöhnliche musikalische Form repräsentiert wird. Die Orientierung an Webbers Interviewexzerpt bei der Produktion des Beats durch Pollard führte zu untypischen Taktaufteilungen in den Formteilen, beispielsweise 14 oder 11 Takte wodurch sich die

musikalische Form direkt an den Erzählmustern des Exzerpts anpasst. Auch das Tempo des Beats wurde an das Tempo der Sprache des Interviewexzerpts angepasst. Dies stellt eine Umkehrung der üblichen Produktionsweise dar, bei der Samples an den Beat angepasst werden oder Rapper*innen sich am Beat orientieren. Die charakteristischen Strukturen von Videozeugnissen (Assmann 2006, Wlodarski 2015), die in die drei Phasen Vorkriegs-, Kriegs- und Nachkriegserinnerungen unterteilt werden, wurden fast identisch in den Track integriert. Lediglich anstelle von Nachkriegserinnerungen fügt Webber eine politische Botschaft gegen Rassismus und für Toleranz hinzu, die über die traditionelle Struktur von Holocaust-Erzählungen hinausgeht. Musikalisch wird dieser Teil durch eine Modulation, einen Chor und Piano-Licks hervorgehoben und hebt sich dadurch deutlich vom Rest des Tracks ab.

Ein weiteres Ergebnis ist die intime und nahe Konstruktion der audiovisuellen Darstellung von Webber. Der Begriff *Persona* beschreibt konstruierte Identitäten, die in einem Song durch die Kombination von Musik, Text und Performanz zum Ausdruck kommen. Diese Intimität wird durch musikalische und klangliche Mittel wie die technisch bearbeitete Stimme der Zeitzeugin sowie durch instrumentale Arrangements erzeugt. Aspekte wie Hall und Kompression verstärken gemeinsam mit visuellen Close-Ups eine als nah konstruierte und produzierte Persona der Zeitzeugin.

Darüber hinaus identifiziert der Artikel mehrere Träger*innen (Carrier) von Erinnerungen und Zeitzug*innenschaft. Nach Astrid Erll (2011) sind Carrier Medien und Akteur*innen, die Erinnerungen verbreiten, transformieren und bewahren. Diese Rolle wird in der intimen Darstellung Webbers deutlich, aber auch durch den Rapper Kapoo und die Sängerin Izzy Burnham. Beide tragen die Zeug*innenschaft Webbers weiter, indem sie aus ihrer Perspektive rappen und singen, wodurch sie eine Verbindung zu einer diverseren Hörer*innenschaft schaffen. Diese Träger*innen eröffnen neue (moralische) Erinnerungsgemeinschaften (Assmann 2018 [2006], 89).

Ein weiteres Forschungsergebnis zeigt, wie die Verschmelzung von Hip-Hop-, Blues- und Jazz-Ästhetik mit der Ästhetik des Zeitzug*inneninterviews neue Verbindungen schafft. Elemente wie die laid-back Phrasierung in Kapoos Rap sowie Blues- und Jazz-Anleihen in Burnhams Gesang verknüpfen Webbers Holocaust-Thematik mit den historischen und politischen Dimensionen dieser Stiliketten. Kritische Perspektiven auf Kolonialismus, Rassismus und Ausgrenzung, die in afroamerikanischen Kulturen eine große Rolle spielen (Price-Styles 2015), fungieren so als Schnittstellen zur Erinnerungskultur im Kontext des Holocausts. Der Track wird dadurch zu einem politisch aufgeladenen Bildungsmedium. Hip-Hop wird hier als Praxis verstanden, die Marginalisierung und Rassismus thematisiert, indem sie ungehörte Geschichten marginalisierter Gruppen in den Diskurs einbringt (El-Tayeb 2015, Skitolsky 2020). Diese Funktion schließt an die Analysen von El-Tayeb und Skitolsky an, die Hip-Hop als widerständige Praxis gegen Rassismus beschreiben. Durch die Kombination von Webbers Holocaustzeugnis mit Hip-Hop wird deutlich, wie der Track kollektive Leidenserfahrungen und widerständige Narrative verknüpft (Crowdus 2019, Skitolsky 2020).

Die Perspektive zeigt zusammenfassend, wie Zeitzug*innenaussagen auf künstlerische Weise in Hip-Hop integriert werden können. Dies geschieht vor dem Hintergrund, dass künstlerische Praxis im Holocaustkontext oft kritisch betrachtet wurde. Daniel Levy und Natan Sznajder (2007, 138) verweisen etwa auf die kritischen Kommentare des Holocaust-Überlebenden Elie Wiesel zur TV-

Serie *Holocaust* der 1970er Jahre, die historische Ereignisse mit filmischen Narrativen verband, um Identifikationsmöglichkeiten für ein breites Publikum zu schaffen. Auch die Aussagen Theodor Adornos zur künstlerischen, insbesondere musikalischen, Repräsentation des Holocausts sind allgemein bekannt (1965, 125, Phillips-Hutton 2021, 270). Der hier analysierte Ansatz von Kevin Pollard bietet jedoch eine alternative Möglichkeit, künstlerisch mit Zeitzeug*innenaussagen umzugehen.

4.4 Artistic Research

Die vierte Perspektive betrachtet Gitarrenimprovisation im Kontext der Artistic Research als künstlerische Methode. Die Perspektive zur Artistic Research greift einen Punkt auf, der im Zusammenhang mit New Materialism und den Kollisionen im Kontext der Stolpersteine bereits angedeutet wurde: das individuell wahrnehmende Subjekt, das durch künstlerische Interaktionen mit Material (Golańska 2020, 77) neue Erkenntnisse produziert. Zuvor wurde gezeigt, wie Interaktionen mit Material bei dem Rapper Helbig zu persönlichen und emotionalen Zugängen zur Geschichte führten und wie Artefakte – hier die Stolpersteine – mit neuen Bedeutungen aufgeladen wurden. Helbig beschrieb beispielsweise, wie er durch das Berühren von Stolpersteinen (metaphorisch) Geschichte spüren konnte. Auch in Ben Salomos Videos sieht man, wie er Ruinen und Mahnmale berührt und sie durchschreitet. Solche Interaktionen mit Material scheinen also für Zugänge zu Geschichte und Erinnerung eine besondere Rolle zu spielen. Im Kontext von Material haben sich die bisherigen Perspektiven jedoch darauf konzentriert, darzustellen, wie Interaktionen zwischen Menschen und Material musikalisch, klanglich, textlich oder visuell wiedergegeben werden.

In der Rolle des Forschenden wird ebenfalls mit unterschiedlichen Materialien gearbeitet, die dazu beitragen, Wissen zu generieren und zu reflektieren. Zu diesen häufig an Sprache und/oder Text geknüpften Materialien zählen konventionelle Werkzeuge wie Laptops, Papier, Text, Stifte, Whiteboards, etc. Interviews sind ebenfalls text- und sprachbasiert, und auch Beschreibungen von Sounds, Musik oder Notentexten verweisen textlich und eher indirekt auf das Klangliche. Wie u.a. Cornelia Gruber und Michael Fuhr in ihrer Einführung zu *Musik, Erinnerung und kulturelles Gedächtnis* anmerken, gibt es jedoch auch Aspekte in der Musik, die nicht über text- oder sprachbasierte Verfahren zugänglich sind (Gruber/Fuhr 2024, 25). Als Beispiel nennen sie traumatische Erfahrungen, die „sich einer Versprachlichung widersetzen“ (ebd.). Mit Bezug zum Musikethnologen Joshua Pilzer, der in *Hearts of Pine* (2012) untersucht, wie drei koreanische Überlebende des "Trostfrauen"-Systems der japanischen Armee ihre Traumata durch Gesang bewältigten und damit die Rolle von Musik beim Erinnern analysiert, konstatieren Gruber und Fuhr, dass Musik Betroffenen die Möglichkeit gebe, „Erfahrungen auf nonverbaler Ebene zu strukturieren und ihnen eine individuelle und soziale Bedeutung zu verleihen“ (Gruber/Fuhr 2024, 25). Im Folgenden wird diese Rolle und die Möglichkeit von Musik genutzt, um individuelle und soziale Bedeutungen zu erkunden. Dabei wird untersucht, wie der körperliche und künstlerische Umgang mit Material Erkenntnisse über einen Hip-Hop-Track schaffen kann, der sich auf Erinnerungen an den Holocaust bezieht. Hier soll eine spezifische Interaktion mit Material als Weg zur Erkenntnisgewinnung erprobt werden: das eigene Gitarrenspiel, genauer gesagt, eigene Improvisationen auf der Gitarre.

Dabei kommen unterschiedliche Materialien ins Spiel: von Holz, Saiten und Verstärkern bis hin zur Übe- und Aufnahmetechnik. Der Umgang mit diesen Materialien beim Musizieren ist wenig sprach- oder textorientiert. Der Fokus liegt vielmehr auf musikalischen Elementen wie Melodien, Akkordfolgen und Rhythmen, auf die in der Improvisation spontan reagiert wird. Auch in zahlreichen Analysen außerhalb dieser Dissertation wird das Gitarrenspiel genutzt, um ein tieferes oder spezifischeres Verständnis eines Musikstücks zu entwickeln. Dies kann ein Ausprobieren von Tönen sein, um eine Tonart festzustellen, das allmähliche Imitieren von Melodielinien, um ein Solo zu verstehen, oder die Nutzung technischer Aspekte, wie dem Einstellen von Verstärkern oder dem Positionieren von Mikrofonen, um einen bestimmten Klang zu erzeugen. In diesen Fällen werden musikalische Praktiken mit Instrumenten als Werkzeuge zur Wissensgenerierung eingesetzt – oft intuitiv und gezielt zur Beantwortung bestimmter Fragen, wie etwa der nach Tonarten oder Akkordfolgen.

In dieser Perspektive wird dieser praxisbezogene Ansatz weiter ausgedehnt, vertieft und erforscht. Dabei stellt sich die zentrale Frage, wie das Improvisieren auf der Gitarre zu einem bestimmten Track zur Wissensproduktion beitragen kann. Es geht darum, das Potential der Gitarrenimprovisation als eine epistemologische Praxis (Haarmann 2019) auszuloten. Der Track, zu dem improvisiert wird, ist *Edek*, der in der vorherigen Perspektive eher musik- und textanalytisch untersucht wurde. Dieser Track wurde aus zwei Gründen für die Erforschung der Gitarrenimprovisation als Erkenntnispraxis ausgewählt: Erstens enthält der Track ein emotional aufgeladenes 'Material' (vgl. Golańska 2020, 13, Macdonald 2013, 6, siehe Perspektive *Materialität* in dieser Arbeit) – ein gesampeltes Exzerpt aus einem Interview mit der jüdisch-polnischen Zeitzeugin Janine Webber. Wie dieses Exzerpt gesampelt und in den Track integriert wurde, ist in der letzten Perspektive zur Zeitzeug*innenschaft dargestellt worden. Zweitens berichtet der Musikproduzent Kevin Pollard in einem Interview (Pollard 2022) von Emotionen, die ihn während der Produktion dieses Tracks begleiteten. Besonders erwähnenswert ist das Gefühl einer Autorität, das ihn im Umgang mit dem Zeitzeuginneninterview prägte und ihn zu spezifischen musikalischen Praktiken und ästhetischen Entscheidungen führte. Er beschloss etwa, das Exzerpt so wenig wie möglich zu schneiden und es klanglich als intimes Hörerlebnis zu gestalten, z.B. durch bestimmte Formen von Hall und Kompression. Außerdem passte Pollard die Struktur des Tracks an den Verlauf des Interviewexzerpts an, was zu ungewöhnlichen musikalischen Formen führte. Der Umgang mit dem auditiven Material – dem Exzerpt des Zeitzeuginneninterviews – führte bei Pollard also zu emotionalen Reaktionen und darauf hin zu musikalischen Entscheidungen. In den Gitarrenimprovisationen wird der Frage nachgegangen, was musikalische und künstlerische Praktiken und Entscheidungsprozesse über die eigene emotional aufgeladene Wissens- und Erinnerungsproduktion im Kontext dieses Tracks offenlegen können.

4.4.1 Forschungsstand Künstlerische Praxis und Erinnerungskultur

Sinnliche Wahrnehmung im Kontext des Holocausts ist seit Längerem ein Thema in den Cultural Memory Studies. Dabei wird betont, dass die Erinnerung an den Holocaust an persönliche Erfahrungen angebunden werden muss, um eine Öffnung für das Thema zu ermöglichen. Michael Rothberg beschreibt unter „lived multidirectionality“ (2022) die Verbindung zwischen verschiedenen historischen Erfahrungen, wie sie in migrantischen Perspektiven auf den Holocaust sichtbar werden. Diese Perspektive, etwa verkörpert durch die Aktivistin Wafa Mustafa, verbindet persönliche Fluchterfahrungen mit der Holocaust-Geschichte und schafft neue Zugänge zum

Erinnern in einer vielfältigen Gesellschaft (Rothberg 2022, 1318). Künstlerische Repräsentationen, wie Edgar Hilsenraths Roman *Jossel Wassermanns Heimkehr*, bieten ebenfalls neue Formen des Erinnerns. Corey Twitchell (2023) zeigt, wie Hilsenrath historische Realität und narrative Fiktion verbindet, um menschliche Erfahrungen und „Beinahe-Verluste“ zu dokumentieren. Der Roman adressiert ethische Herausforderungen der Holocaust-Repräsentation und eröffnet eine Reflexion über Erinnerung in einer von Gewalt geprägten Welt. Auch virtuelle Darstellungen des Holocausts rücken die Wahrnehmung und aktive Beteiligung der Rezipient*innen ins Zentrum. Victoria Grace Walden (2019) kritisiert die Reduktion von „virtuell“ auf digitale Formen und schlägt vor, Virtualität als Methodologie zu verstehen. Virtuelle Holocaust-Gedächtnisprojekte schaffen „kritische Zwischenräume“ zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, in denen Teilnehmende bewusst reflektieren und aktiv an der Erinnerungsgestaltung teilnehmen. Sie fördern sinnliche, verkörperte Erfahrungen, die das Publikum vom passiven Beobachter zum kritischen Teilnehmer machen und sowohl menschliche als auch nicht-menschliche Akteure in den Erinnerungsprozess einbeziehen.

Einige Artikel heben die Rolle von Kunst für Holocaust Überlebende hervor. Bisherige Forschungen zu Holocaust Überlebenden haben sich oft auf die pathologischen Folgen des Holocausts konzentriert, insbesondere auf Traumafolgen wie Post Traumatic Stress Disorder und Depression. In diesem Zusammenhang wurde untersucht, wie Kunst in therapeutischen Kontexten eingesetzt werden kann, um traumatische und nonverbale Erinnerungen zugänglich zu machen und diese in eine kohärentere Form zu überführen (z.B. Laub/Podell 1995, van der Kolk, 2006). Einige Studien betonen, dass künstlerische Aktivitäten zur Resilienz und zum posttraumatischen Wachstum beitragen können, indem sie ein Gefühl von Kohärenz und Sinn schaffen (z.B. Calhoun/Tedeschi 2004, Diamond/Shrira 2018). Der Artikel *From a world of threat to a world at which to wonder: Self-transcendent emotions through the creative experience of Holocaust survivor artists* von Diamond, Ronel und Shirra (2020) untersucht, wie Holocaust-Überlebende, die sich in der Kunst betätigen, durch ihre kreative Arbeit auf eine neue Weise mit ihrer traumatischen Vergangenheit umgehen. Der Artikel bezieht sich auf Forschung, die darauf hinweist, dass viele Überlebende nach dem Holocaust keinen Zugang zu Psychotherapie hatten und sich stattdessen der Kunst zuwandten, um emotionale Erleichterung und Ausdruck zu finden (Richman 2014). Traumatische Erlebnisse werden dabei als Rohmaterial für die Schaffung von Kunstwerken verstanden und somit zu etwas Produktivem transformiert. Durch diesen kreativen Prozess wird die bedrohliche Wahrnehmung der Welt umgestaltet, sodass neue Bedeutungen und Perspektiven entstehen. Mittels künstlerischer Praktiken werden demnach in therapeutischen Kontexten Realitäten konstruiert, bzw. beeinflusst.

Einige Artikel heben dabei die besondere Rolle der Musik hervor, insbesondere bei therapeutischen Ansätzen mit Holocaustüberlebenden (Amir 2007, Clements-Cortes 2008). Der Artikel „The role of music on Holocaust survivor offspring and how it influenced their relationship with their parents“ von Atarah Fisher und Avi Gilboa (2016) untersucht, wie Musik eine Rolle bei der intergenerationellen Weitergabe von Holocaust-Traumata spielt und wie sie die Beziehungen zwischen Holocaust-Überlebenden und deren Kindern beeinflusst hat. Künstlerische Repräsentationen des Holocausts werden hier besonders durch die Erfahrungen von Musiker*innen der zweiten Generation hervorgehoben. Diese Musiker*innen haben Musik als Medium genutzt, um komplexe, oft unterdrückte Gefühle auszudrücken und die Beziehung zu ihren Eltern zu verarbeiten. Der Artikel zeigt, dass Musik eine therapeutische Funktion haben kann,

indem sie dazu beiträgt, das Schweigen („conspiracy of silence“) (ebd. 1234, vgl. auch Spiegel/Malachi 1992) zu durchbrechen und Empathie für die Erlebnisse der Eltern zu fördern. Der Artikel verweist auf Fälle, in denen Musikprojekte, wie etwa Opern oder Lieder, gezielt zur Verarbeitung und Darstellung der Holocaust-Erfahrungen genutzt wurden.

Es gibt bislang nur wenige Studien, die sich methodisch mit der spontanen und selbstinitiierten Kunstproduktion von Überlebenden befassen (Diamond/Ronel/Shrira 2020). Diese betonen den Bedarf an weiteren methodischen Untersuchungen, um die Mechanismen besser zu verstehen, durch die die künstlerische Auseinandersetzung zur positiven Bewältigung und Transformation nach traumatischen Erfahrungen beitragen kann. Darüber hinaus fehlen Studien, die untersuchen, inwiefern künstlerische Praxis im Kontext von Zeitzeug*inneninterviews zu neuen Erkenntnissen führt und wie diese Erkenntnisse konkret aussehen könnten.

Generell wurde künstlerische Praxis schon vielfach als epistemologische Praxis verwendet und erforscht. Der Ansatz des Artistic Research ist hierbei zentral. Künstlerische Forschung hat sich seit den 1990er Jahren zu einem integralen Bestandteil der akademischen Landschaft entwickelt (Caduff/Wälchli 2010, Zaddach 2021). Ursprünglich wurde der Ansatz der künstlerischen Forschung in Bereichen übernommen, die sich mit den bildenden Künsten beschäftigten (Frayling 1993). Bereits früh wurde erwähnt, dass Kommunikationsebenen in der Kunst nicht zwangsläufig an Sprache oder Text gebunden sind (ebd., 5). Auf dieser Grundlage entwickelte sich in den 2000er Jahren die Etablierung der Praxis des Forschens durch Kunst als neue Perspektive (Dombois 2009), die performative Aspekte integrierte (Borgdorf 2012). Seit den 2010er Jahren wird verstärkt der prozessorientierte Charakter künstlerischer Praxis betont (Klein 2011). Diese Perspektive unterstreicht, dass Reflexion inhärent in künstlerische Prozesse integriert ist und an Konzepte der Verkörperung sowie das, was Klein als „gefühltes Wissen“ bezeichnet, anknüpft. In diesem Kontext spricht Anke Haarmann in ihrer Studie zur künstlerischen Forschung von „epistemologischer Ästhetik“ (2019), um die prozessorientierte Wissensaneignung durch das „Kunst machen“ zu rahmen (ebd. 40 ff.). Der Sammelband *Knowing in Performing* von Annegret Huber et al. (2021) zeigt, wie künstlerische Praktiken als epistemologische Prozesse zur Wissensgenerierung beitragen, indem sie körperlich-sinnliches Handeln, performative Experimente und interdisziplinäre Ansätze verbinden. Es reflektiert dabei kritisch die institutionellen und gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen künstlerisches Wissen entsteht, und eröffnet neue Perspektiven auf die Rolle der Kunst in der Forschung. In diesem Sammelband erforscht Doris Ingrisch, wie künstlerische und wissenschaftliche Forschung durch experimentelle Ansätze miteinander verbunden werden können, um etablierte Machtstrukturen und dichotome Denkweisen zu hinterfragen. Ihr Konzept des „Intra-View“ (2021, 157) fördert dialogische Prozesse, die neue Formen von Wissen und Weltgestaltung ermöglichen, indem sie Machtverhältnisse dekonstruieren und die Gleichwertigkeit von Kunst und Wissenschaft betonen. Seit 2010 besteht der sogenannte Research Catalogue (Research Catalogue 2010-heute). Dieser ermöglicht die multimediale Dokumentation und Präsentation künstlerischer Forschungsprojekte, indem er Text, Bilder, Videos und interaktive Medien kombiniert. Die Plattform dient als Archiv und bietet kollaborative Werkzeuge sowie die Möglichkeit, Forschungsergebnisse aus der künstlerischen Forschung peer-reviewed zu veröffentlichen.

Im Bereich der musikbezogenen künstlerischen Forschung wurden die ersten Forschungsprogramme in den 1980er Jahren etabliert (Jacobshagen 2020, Zaddach 2021).

Aufgrund der Diversifizierung der künstlerischen Forschung in eine Vielzahl unterschiedlicher Ansätze und Forschungstraditionen kann künstlerische Forschung als ein „Dachkonzept“ betrachtet werden (Barton 2018, 4; siehe auch Zaddach 2021, 8), das verschiedene Perspektiven und Herangehensweisen integriert. Von zentraler Bedeutung ist in diesem Zusammenhang auch eine teilweise Abkehr vom konventionellen akademischen Publikationsmedium des geschriebenen Textes und der Sprache hin zu z.B. Workshops und Konzerten (Cook 2015, Doğantan-Dack 2015, Kahr 2022, xvii). Weiterhin sind Perspektiven in der künstlerischen Forschung stark interdisziplinär und integrieren Ansätze z.B. aus der Philosophie und der Psychologie (Assis 2018, Schwab 2018) sowie aus (auto)ethnographischen Ansätzen (Crispin 2021). Im oben bereits angesprochenen Sammelband *Knowing in Performing* untersucht der Beitrag von Barbara Lüneburg (2021), wie musikalisch-künstlerische Performance anhand von drei Projekten als Methode genutzt werden kann, um Wissen zu generieren und zu vermitteln. Dabei wird analysiert, wie performatives Handeln Erkenntnisse schafft, Forschungsergebnisse repräsentiert und die Bedingungen und Grenzen des durch Performance gewonnenen Wissens kritisch reflektiert.

Forschungen zur Praxis der Populärmusik haben in den letzten Jahren an Bedeutung gewonnen. Philip Tagg argumentierte 2011 für eine stärkere Integration musikalischer Praxis in die Popular Music Studies. Ein wichtiger Schritt in diese Richtung war das 2017 veröffentlichte Special Issue des *IASPM Journals*, das praxisorientierte Forschung stärker einbezog und alternative Publikationsformen, wie auditive Formate thematisierte (Zwaan 2017). Simon Zagorski-Thomas gliederte in zwei Beiträgen (2021, 2022) die Ziele der praktischen Forschung in drei Aspekte: künstlerisch, pragmatisch und aktivistisch. Dabei verband er künstlerische Entscheidungen, etwa die Wahl eines bestimmten musikalischen Genres, mit politischen Aspekten wie Diversität und Inklusion. Ferner wurden z.B. für die Musikpraxis im Studio die zentralen Konzepte *practice-led* und *practice-based research* differenziert (Herbst 2020). 2023 erschien ein weiteres Special Issue des *IASPM Journals* mit dem Titel *Practice Research*, das darauf abzielte, diversere und theoretisch fundierte Implikationen für die Popmusikpraxis in der Forschung zu entwickeln (Gardner et al. 2023, 3). Dieses Special Issue enthält mehrere Ansätze, die auch für die hier vorgestellte Perspektive relevant sind. Thompson und Harding (2023) analysieren beispielsweise das Einweben der eigenen Person in ein Ensemble von „Wissenden“, wobei sowohl das tatsächliche als auch das vorgestellte Publikum eine Rolle spielt. Darüber hinaus wird in verschiedenen Beiträgen betont, dass die Dokumentation von Fehlern oder unvollständigem Spielen genauso wichtig, wenn nicht sogar wichtiger ist als das fertige Produkt (Braae et al. 2023, Sykes 2023, Wolfe 2023). Ein weiterer zentraler Punkt ist, dass sich Fragestellungen in der Artistic Research häufig erst im Verlauf der Forschung entwickeln oder verändern. Zagorski-Thomas et al. (2023) ziehen hier Parallelen zu den Naturwissenschaften, wo das Experimentieren mit verschiedenen Substanzen im Zentrum steht (ebd., 4). Diese Überlegungen unterstreichen den experimentellen und prozessorientierten Charakter der Artistic Research und betonen die Relevanz von Fehlern und Offenheit im kreativen Forschungsprozess.

Gitarrenspiel wurde in einigen Fällen aus der Perspektive der Artistic Research kontextualisiert. Wolf-Georg Zaddach (2019) analysierte in einer Kombination aus Artistic Research und Autoethnographie das Gitarrenspiel von Wayne Krantz. Zu den Ergebnissen gehörte, dass der Jazz-Gitarrist beim Üben gezielt Limitierungen einsetzt, beispielsweise räumliche Begrenzungen auf dem Griffbrett, und dass die selbstevaluierende Praxis einen zentralen Bestandteil seines Übens darstellt. Auch Aspekte des Muscle Memory erwiesen sich als relevant. Darüber hinaus

wurden die physischen Bewegungen der Hände beim Gitarrenspiel auf ihren Einfluss auf stilistische Merkmale (Easley 2015) und auf musikalische Formen (Shea 2022) untersucht sowie im Zusammenhang mit Chord Voicings analysiert (De Souza 2017, 2018). Besonders hervorzuheben ist der 2023 erschienene Artikel *Guitar Thinking* von Nicholas Shea, in dem er untersucht, wie eine Gitarrist*innen-Community mit dem Griffbrett interagiert. Unter *Guitar Thinking* versteht Shea die Erweiterung des eigenen Körpers durch das Instrument, was zu einer veränderten Wahrnehmung sowohl des eigenen Körpers als auch der Umgebung führt (S. 56).

Improvisation im Bereich der pop- und jazzbezogenen künstlerischen Forschung wird seit den 2010er Jahren kontextualisiert (Burke 2022, Kahr 2018, Meelberg 2011). 2022 gab Michael Kahr eine Anthologie heraus, die sich speziell auf Jazz konzentriert. Diese Sammlung befasst sich nicht nur mit institutionellen und pädagogischen Fragestellungen (McMullen 2022), sondern auch mit Diskussionen über das Potenzial der (Jazz-)Improvisation für musikwissenschaftliche Fragestellungen (Stover 2022). In diesem Kontext gibt es eine wachsende Integration von Ansätzen, die sich mit „verkörpertem Wissen“ beschäftigen (Zaddach 2021, 14; siehe auch Stover 2022, Meelberg 2022), sowie mit Affekt (Stover 2022). Zaddach (2021) hebt, in Bezugnahme auf Pfeleiderer (2018), das Potenzial der künstlerischen Forschung für eine „introspektive Selbstbeobachtung“ hervor (Zaddach 2021, 10), die auch als methodische Grundlage für diese Perspektive dient.

Bisher gibt es keine künstlerische Forschung, die durch musikalische Praxis Wissen über andere Musik generiert. Zudem fehlen Studien, die musikalische Praxis als Methode einsetzen, um Erinnerungen an den Holocaust und die Zeit des Nationalsozialismus zu analysieren. Auch existieren keine Untersuchungen, die künstlerische Praktiken als Analysemethode verwenden, um eine neue Perspektive auf Zeitzeug*inneninterviews aufzuzeigen, die über sprachliche Methoden hinausgeht. Diese Forschungslücken adressieren die hier vorgestellte Perspektive, deren Methodik im folgenden Abschnitt dargestellt wird.

4.4.2 Methodisches Vorgehen

In diesem Artikel wurde ein Konzept des Kunstproduzierens weiterentwickelt, indem es als Werkzeug bzw. Methode zur Analyse eigener Erinnerungsprozesse und -konstruktionen verstanden und produktiv gemacht wird. Bei den Analysen wurde musikalische Improvisation als Methode der introspektiven Selbstbeobachtung genutzt, um körperliche und emotionale Wahrnehmungen in Bezug auf Holocaust-Zeugnisse und Hip-Hop zu untersuchen. Dabei spielte das Konzept des *prosthetic sonorous body* von Chris Stover (2022) eine zentrale Rolle. Es beschreibt den Körper als multisensorisches Instrument, das durch Musikinstrumente erweitert wird und Emotionen direkt in Musik transferiert, ohne sie (als ersten Schritt) sprachlich oder textlich zu fassen.

Für die Erprobung der Methode wurden 63 Improvisationsdurchläufe mit dem Hip-Hop-Track und dem Zeitzeuginneninterview durchgeführt und teils in Reaper, teils in Logic aufgenommen. Über den Prozess der Improvisationen hinweg, sprich über Veränderungsprozesse, Überprozesse und Reflexionsprozesse konnten sogenannte Mikro-Diskurse aufgedeckt werden – Fragmente größerer Erzählungen, die durch eine Kombination aus Improvisation, Introspektion und Reflexion in der Musik spürbar wurden, ohne z.B. in Lyrics, Bildern o.ä. explizit verbalisiert zu sein. Die Grenzen zwischen dem eigenen Körper und dem Instrument verschwammen, was zu einem

anderen und möglicherweise direkteren, da prä-linguistischen Zugang zum Track, zum Interview-Exzerpt sowie zu der eigenen emotional aufgeladenen Wahrnehmung des Tracks und des Exzerpts führte.

4.4.3 Darstellung der Ergebnisse

Im folgenden Abschnitt werden die zentralen Mikro-Diskurse zusammengefasst, die im Rahmen dieser Forschung identifiziert wurden. Diese Mikro-Diskurse beleuchten spezifische Themen und Dynamiken, die in den analysierten Materialien und Perspektiven sichtbar wurden, und bieten detaillierte Einblicke in die vielfältigen Verknüpfungen zwischen musikalischer Praxis, Erinnerungskultur und künstlerischer Repräsentation. Ziel ist es, die zentralen Erkenntnisse prägnant darzustellen und ihre Relevanz für die übergeordneten Forschungsfragen zu verdeutlichen.

Der erste Mikrodiskurs der Artistic Research untersucht das Thema Trauma auf eine nicht-sprachliche Weise. Trauma wird nicht explizit in Lyrics oder Bildern thematisiert, sondern offenbart sich erst allmählich im Verlauf des Improvisierens, wodurch die Idee, dass Trauma ein zentrales Thema des Tracks ist, zunehmend deutlicher wird. So werden abrupte Enden in Improvisationen als nicht-sprachliche Übertragungen von Schock in die Musik interpretiert. Ein weiterer Aspekt ist die Distanzierung, die sich durch die bewusste Nutzung einer noch nicht vollständig verinnerlichten Tonleiter zeigt. Der Fokus auf die Technik, insbesondere auf die Handbewegungen, erzeugt eine Trennung zwischen den eigenen Emotionen, der musikalischen Praxis und dem Inhalt des Tracks sowie dem Zeitzeuginneninterview. Diese drei Bereiche treten in ein distanziertes Verhältnis zueinander. In der Analyse weise ich auf Parallelen zu Janine Webbers Stimme hin, die ebenfalls durch eine distanzierte Ausdrucksweise und Stimmfarbe gekennzeichnet ist. Dies wird mit einem Traumakzept aus der Psychologie verknüpft, in dem „detached narratives“ (Busch/McNamara 2020, 330) als zentrale Mechanismen beschrieben werden, die entstehen, wenn Erlebtes nicht verarbeitet werden konnte. Ähnlich disruptive Narrative werden auch in den Memory Studies (Erl 2017) sowie in erinnerungsbezogenen Musikanalysen (Wlodarski 2015, 64) thematisiert.

Auch die Bass-Sounds, die auf der Gitarre im Studio simuliert werden, setzen Akzente zum Thema Trauma. Die unregelmäßigen Vibrationen, die durch diese Bass-Simulation erzeugt werden, lösen ein Gefühl des körperlichen Kontrollverlustes aus. Metaphorisch wird dies als ein Boden beschrieben, der abwechselnd präsent und absent ist. Dabei machen die Vibrationen den Boden überhaupt erst bemerkbar: Man denkt sonst nicht aktiv über den Boden nach, doch durch die Vibration fällt der Fokus auf ihn. Dadurch, dass der Boden mal vibriert und mal nicht, entsteht das Gefühl, dass seine Stabilität – und damit die Grundlage, auf der man sich bewegt – labil wird. In Anlehnung an ähnliche Narrative aus der Filmforschung (Landry 2017, 195) wird dieses Phänomen als Neuverhandlung von Raum konzipiert.

Das wiederholte Üben des Materials bringt einen zweiten Mikrodiskurs hervor, in dem sich die Bedeutungen des Interviews in musikalisch-künstlerisches Material verschieben. Dieser Mikrodiskurs beleuchtet, wie mittels künstlerischer Praxis neue Bedeutungen in das Zeitzeuginneninterview hineingeschrieben werden. Das wiederholende Üben des Materials bringt dabei einen entscheidenden Prozess hervor. Der Umgang mit komplexeren Abschnitten des Tracks beinhaltete das Integrieren des Tracks samt Zeitzeuginneninterview in eine DAW, wobei ein Loop über die betreffenden Stellen des Tracks gesetzt wurde, sodass ich immer wieder über denselben

Abschnitt üben konnte. Durch diese repetitive Praxis veränderte sich nach und nach die Bedeutung des Materials: Das Interviewmaterial wurde zunehmend zu künstlerischem Material. Der Klang des exakten Wiederholens fungierte dabei als klangliches Zeichen dafür, dass es sich um künstlerisches Material handelt. Ähnlich wie Skitolsky (2022) den Sound des Scratchings im Kontext des Erinnerns als „incomprehensible in itself“ und als „sound of interruption“ (12) beschreibt, ist es hier der Sound des Loops, der neue Bedeutungen in den Track und das Interviewexzerpt schreibt. Mit Bezug zu Loops argumentiert Joseph Schloss ganz ähnlich: „As breaks are torn from their original context and repeated, they are reconciled—by performer and listener alike—as circular [...]“ (2014, 33). Es steht hier nicht unbedingt der ursprüngliche Sound des Breaks selbst im Zentrum, sondern der Sound, der den Break durch seine zyklische Wiederholung neu rahmt und ihm so eine veränderte Bedeutung verleiht.

Mit dem Wandel der Bedeutung des Materials von einem Zeitzeug*inneninterview zu künstlerischem Material veränderte sich auch die machtvolle Position der Zeugin: Die von Assmann beschriebene Autorität der Zeugin (2018, 85) wurde reduziert. Dies bringt sowohl kritische als auch produktive Implikationen mit sich. Einerseits besteht die Gefahr, dass das Zeitzeug*inneninterview als „bloßes“ künstlerisches Material wahrgenommen wird, was insbesondere in kritischen Kontexten – etwa im Hinblick auf mögliche rechtsextreme Zweckentfremdungen – problematisch sein könnte. Hier schließt der Artikel Fragen der Ethik an: „Ethics is about mattering, about taking account of the entangled materializations of which we are part“ (Barad 2007, 384). Als künstlerisch-forschende Person rückt diese Perspektive die eigene Agency in den Fokus.

Basierend auf Kant und Fanon entwickelte Alfred Frankowski ein Verständnis von politischer Agency in Erinnerungsprozessen, das „our involvement with the creation of oppression, and the development of our ability to respond politically and ethically within our world“ (2015, 69) integriert. In diesem Sinne wird die eigene Agency erstens darin verstanden, den hier diskutierten nicht-sprachlichen Mikrodiskursen der Zeugin Raum zu geben. Zweitens eröffnet die künstlerische Arbeit mit dem Zeitzeug*inneninterview und dem Track potenzielle Anknüpfungspunkte, die weit über den Hip-Hop-Kontext hinausreichen: Popmusik und insbesondere Hip-Hop bieten die Möglichkeit, die Thematik für diverse Hörer*innenkreise zugänglich zu machen und Fragen zum Umgang mit Geschichte(n) – sei es die eigene oder eine gesellschaftliche – anzustoßen. Der künstlerische und musikpraktische Umgang birgt zudem ein breites Potenzial für weitere Kontexte. Obwohl diese Arbeit sich auf Jazzimprovisation und Hip-Hop konzentriert, können auch andere künstlerische Praxen als Methoden angewendet werden. So lässt sich die Thematik auf weitere musikalische Praktiken, Theater oder visuelle Künste ausweiten. Dieser Ansatz ermöglicht es, den Hip-Hop-Track samt Zeugininterview mit einer nahezu unbegrenzten Zahl an künstlerisch-praktizierenden Communities zu verknüpfen, wodurch die Perspektive und die Reichweite der Erinnerungskultur erheblich erweitert werden könnten.

Ein weiteres zentrales Element der Übephase ist die Verkörperung (Meelberg 2022, Stover 2022) des Zeuginmaterials durch die physischen Bewegungen auf der Gitarre. Im Artikel wird beschrieben, wie nach längeren Übungsphasen die Zeugin und ihre Stimme im Kontext des Tracks mental vorgestellt werden, während Licks oder Tonleitern gespielt werden, die mit dem Track in Verbindung stehen. Der Übeprozess führt sozusagen zu einer Verinnerlichung der Zeugin, indem eigene mentale Vorstellung von ihr und ihrer Stimme mit physischen

Bewegungen und Klängen an der Gitarre verknüpft wird. Diese körperliche Verbindung ermöglicht eine neue, intensivere Auseinandersetzung mit dem Interview und dem Track.

Auch dieser Prozess birgt sowohl kritische als auch produktive Aspekte. Kritisch betrachtet könnte er eine problematische, imaginierte Identifikation hervorrufen, wie sie in den Jewish Studies als „Anti-Anti-Semitismus“ diskutiert wird. Dabei wird etwa über Begriffe wie „Jewish Friends“ (Lapidot 2020a, 105) eine künstliche Nähe zur jüdischen Erfahrung konstruiert. Als weißer Mann ohne Rassismuserfahrungen, was der Perspektive des Autors entspricht, ist es nahezu unmöglich, sich in die Position einer Holocaustüberlebenden zu versetzen. In der Vorstellung wird somit ebenfalls eine Figur der Zeitzeugin konstruiert, die nicht ihrer tatsächlichen Erfahrung entspricht.

Produktiv an dieser intensiven Verkörperung ist jedoch die tiefere, emotionale Auseinandersetzung, die durch die körperliche Dimension des Gitarrenspiels entsteht. Die Holocaust-Thematiken werden unmittelbar mit einem persönlichen Lebensbereich – in diesem Fall dem Gitarrenspiel – verknüpft. Dadurch werden das Interviewexzerpt und der Track zu einem intimen und privaten Erlebnis. Die Thematik und die Vorstellung von Janine Webber dringen durch die künstlerische Praxis in das eigene Privatleben ein und manifestieren sich dort auf persönliche und bedeutsame Weise.

Ein weiterer Mikrodiskurs beleuchtet die Entstehung einer emotional wahrgenommenen – wenn auch vorgestellten – moralischen Gemeinschaft (Assmann 2018 [2006], 89) durch das improvisierte Spiel. Im Artikel wird ausgeführt, wie unbewusst der Sound so eingestellt und das Spiel so gestaltet wird, dass es im Kontext des Tracks und der Stimme der Zeitzeugin „gut“ klingt. Ähnlich wie bei einer Bandprobe, einem Konzert oder einer Session wird das Spiel den anderen Elementen des Tracks angepasst. Der Rapper, die Sängerin, die Zeitzeugin und der Beat wirken in den Momenten des Spiels wie andere Musiker*innen, auf die musikalisch reagiert wird. Dieses Musizieren schafft eine Wahrnehmung der moralischen Community (ebd.) und bindet emotional und künstlerisch in diese Gemeinschaft ein. Die Parallelen zum gemeinsamen Spielen in einer Band (vgl. Meelberg 2022, 22ff.) machen diese moralische Community greifbar, auch wenn sie hier lediglich imaginär durch mediale Repräsentationen existiert.

Der letzte Mikrodiskurs beschäftigt sich mit den Bedeutungen einer moralischen Gemeinschaft in Momenten, in denen nicht gespielt wird. Dies tritt besonders in den Abschnitten auf, in denen plötzliche Stops im Track auftreten und die Zeitzeugin ebenfalls nicht spricht. Diese Momente sind jedoch nicht absolut still, da im Track Atemgeräusche von Webber sowie Brummgeräusche des Verstärkers hörbar bleiben. Diese Geräusche, die entstehen, wenn nicht gespielt wird, werden symbolisch gelesen: Sie stehen einerseits für das Überleben Webbers und andererseits für das eigene Leben bzw. das Lebendigsein. In diesem Kontext entsteht – erneut mit Assmann gesprochen – eine Beziehung zwischen der moralischen Zeitzeugin und der moralischen Community, der in der Vorstellung Zugehörigkeit zugeschrieben wird. Als Teil dieser Gemeinschaft wird für das Lebendigsein der Zeitzeugin gezeugt, während die Zeitzeugin mit ihren Atemgeräuschen, die ihr Überleben symbolisieren, für diejenigen zeugt, die nicht überlebt haben (vgl. Assmann 2018 [2006], 88ff.).

Die künstlerische Auseinandersetzung mit Hip-Hop und Zeitzeug*innenschaft bietet neue Ansätze für die Wissensgenerierung in beiden Bereichen. Musik selbst zu machen, ist häufig mit intensiven Emotionen verbunden – ein Aspekt, der bisher selten methodisch berücksichtigt wird. Besonders

die Improvisation hat sich dabei als produktive Methode erwiesen, da sie eine erste sprachliche Reflexion umgeht und dennoch neue Erkenntnisse ermöglicht. Sie bietet einen Zugang, Mikrodiskurse aufzudecken, die mit rein sprachbasierten Analysen nur schwer erfasst werden können. Dabei zeigt sich, dass nicht nur die selbstproduzierte Musik, sondern auch musikalische Praktiken wie Üben, Soundeinstellungen oder der Einsatz von Loops zentrale Bedeutung haben. Diese Praktiken dienen als Kristallisationspunkte für neue Mikrodiskurse, etwa die Transformation von Zeitzeug*innenschaft in künstlerisches Material. Durch die doppelte Rolle der Forscher*in als Künstler*in erhält die Frage nach Agency eine besondere Dimension: Die forschende Person ist nicht nur analytisch tätig, sondern gestaltet und verändert das Material aktiv auf künstlerische Weise. Das improvisierte Musizieren – sei es zu einem Hip-Hop-Track oder zu einem Zeitzeug*inneninterview – eröffnet durch die spontane, unreflektierte Handlung der*s Musiker*innen das Potenzial für neue Erkenntnisse. Diese musikalischen Prozesse und Praktiken können dann in der späteren sprachlichen Reflexion interpretiert und weiter erschlossen werden, wodurch sich neue Perspektiven auf Zeitzeug*innenschaft und musikalische Praxis ergeben.

4.5 Remediation

In den bisherigen Analysen wurde ein zentraler Aspekt deutlich, der bislang noch unzureichend beleuchtet wurde: Verschiedene Elemente, die mit der Bedeutung des Holocaust oder der Zeit des Nationalsozialismus aufgeladen sind, haben auf unterschiedliche Weise ihren Weg in die Hip-Hop-Tracks gefunden. Dies zeigt sich beispielsweise in der Darstellung von Mahnmalen und Erinnerungsorten bei Ben Salomo und Der Reimteufel oder in der Integration eines Zeitzeuginneninterviews in Pollards Track *Edek*. Die drei Beispiele illustrieren jeweils auf einzigartige Weise, wie ursprünglich externe Bedeutungen und Materialien in die Hip-Hop-Tracks überführt und in das Genre integriert wurden.

Die Perspektive der Remediation zielt darauf ab, diese „Überführungen“ näher zu analysieren und mit dem in den Cultural Memory Studies vielfach verwendeten Konzept der Remediation zu verknüpfen. Dadurch wird dem Konzept, das bisher überwiegend aus literatur- und medienwissenschaftlicher Perspektive betrachtet wird, eine zusätzliche musikalische Dimension hinzugefügt. Diese Perspektive zeigt das Potenzial der Musikwissenschaften für die Cultural Memory Studies auf und strebt an, einen vertieften Dialog zwischen beiden Disziplinen zu fördern.

4.5.1 Definition des Remediation-Begriffs

Zunächst wird das Konzept der Remediation definiert. Nach David Bolter und Richard Grusin (1999) beschreibt Remediation den Prozess, durch den neue Medien frühere Medienformen umgestalten und transformieren. Inhalte, wie beispielsweise aus Büchern, können sich durch den Wechsel des Mediums verändern, etwa wenn sie in Theaterstücke oder Filme übertragen werden. Dabei werden Inhalt, Form und Narrative während des Übergangs von einem Medium zum anderen neu verhandelt (Bolter und Grusin 1999, 273). Der Begriff „Remediation“ verdeutlicht, dass Medien nicht isoliert existieren, sondern stets auf frühere Medienformen verweisen, diese imitieren, kritisieren oder transformieren (Erl 2017, 160).

In der Erinnerungskultur, wie sie von Astrid Erl und Ann Rigney erforscht wurde (Erl /Rigney 2009), wird Remediation als dynamischer Prozess verstanden, durch den Erinnerungen von einem

Medium in ein anderes überführt werden. Dabei sind Erinnerungen keine statischen Elemente, sondern müssen in verschiedenen Medien und Diskursen lebendig gehalten werden, um nicht in Vergessenheit zu geraten (Erl 2011, 12). Gleichzeitig verändern sich mit jedem Medienwechsel auch die Diskurse, in denen Erinnerungen verhandelt werden. Das Konzept der Remediation untersucht daher, wie sich Erinnerungen in solchen medialen Übergängen transformieren.

In Bezug auf Hip-Hop analysiert dieser Artikel die Remediationen, in denen Erinnerungen an den Holocaust und die NS-Zeit in Hip-Hop integriert und mit neuen Bedeutungen versehen werden. Das Prinzip des Samplings bietet hierfür eine anschauliche Verbindung zum Konzept der Remediation. Seit den Anfängen des Hip-Hop in der Bronx, New York, in den 1970er Jahren (Rose 1994), spielt die Kombination und Transformation von Elementen eine zentrale Rolle in der Hip-Hop-Kultur. Sampling, eine häufig verwendete Technik, ermöglicht es, musikalische und klangliche Elemente neu zu kombinieren. DJs nutzen dabei Turntables, um Klänge von zwei Vinyl-Schallplatten zu verschmelzen, indem sie die Klänge des zweiten Turntables in das Stück auf dem ersten einmischen (Williams 2015). Häufig werden zusätzliche Melodien oder Vocals über einen Drum-Break gelegt. Durch diese Methode entstehen nicht nur neue Songs, sondern die vermischten Klänge werden innerhalb ihrer kulturellen Kontexte mit neuen Bedeutungen aufgeladen. Rolf Grossmann beschreibt diesen Prozess als die „Materialisierung bereits genutzter Reproduktionen zusammen mit ihren kulturellen Kontexten“ (Grossmann 2015, 216). Ähnlich wie bei der Remediation, bei der Inhalte beim Übergang zwischen Medien transformiert werden (Bolter/Grusin 1999), zielt auch das Sampling darauf ab, durch Neuzusammensetzung und Transfer in ein neues musikalisches Werk neue Bedeutungen zu schaffen.

4.5.2 Methodisches Vorgehen

Diese Perspektive zielt darauf ab, erinnerungsbezogene Remediationen in Hip-Hop-Tracks sichtbar zu machen und zu analysieren. Im Fokus steht der Dialog zwischen den Cultural Memory Studies, dem Konzept der Remediation und dem Hip-Hop. Dabei liegt der Schwerpunkt auf der Anbindung mehrerer Aspekte der Hip-Hop-Tracks an das Konzept der Remediation. Teilweise werden dabei Forschungsergebnisse aus den vorangegangenen Artikeln aufgegriffen und aus der Perspektive der Remediation neu gelesen und interpretiert. Der Begriff der Perspektive, der in diesem Rahmenpapier zentral ist, wird dabei wörtlich genommen: Bestehende Forschungsergebnisse werden durch die Linse der Remediation neu betrachtet.

Für die Analyse wurde ein methodischer Ansatz gewählt, der verschiedene Verfahren kombiniert. Als Grundlage dienten drei semi-strukturierte Interviews mit den Rappern Ben Salomo (2019) und Marco Helbig (2019) sowie dem Musikproduzenten Kevin Pollard (2022), wobei das Interview mit Pollard online über Zoom geführt wurde. Die Interviews, Songtexte und visuellen Inhalte der Musikvideos wurden nach Flicks Diskursanalyseansatz (2017, 203 ff.) transkribiert und kodiert. Für die Kodierung wurde MAXQDA eingesetzt, um verschiedene diskursive Stränge in den Daten zu identifizieren (Flick 2017, 428 ff.).

Darüber hinaus wurden Musik- und Klanganalysen durchgeführt, die sowohl die Oberflächenstrukturen (Steinbrecher 2016, 140 ff.) als auch Mikroebenen wie Motive und Rhythmen (ebd., 141 ff.) untersuchten. Ergänzend kamen Klang- und Produktionsanalysen (Augoyard/Torgue 2005, Tagg 2013, 271 ff.) zum Einsatz. Ein praxisorientierter Ansatz mit der E-Gitarre ermöglichte es, spezifische musikalische Elemente – wie Akkorde, Melodien und klangliche

Details – nachzuzahlen und dadurch detailliert zu analysieren. Dieser praxisbasierte Ansatz folgt der Perspektive von Allan Moore in *Song Means* (2012, 4), der die Bedeutung des kreativen Musizierens für die Analyse melodischer und harmonischer Strukturen hervorhebt.

4.5.3 Darstellung der Ergebnisse

Insgesamt wurden vier Diskursstränge untersucht und ihre Anbindung an das Konzept der Remediation herausgestellt: die Remediation von physischem Material, von Musik, von Stille und von Zeug*innenaussagen. Diese werden im Folgenden zusammengefasst dargestellt.

Zunächst wird die Remediation von physischen Erinnerungsorten und Mahnmalen betrachtet, mit einem Fokus auf den Tracks *Stolpersteine* von Helbig und *Identität* von Ben Salomo. Die Besonderheit dieser beiden Tracks liegt darin, dass nicht einfach physische Erinnerungsmaterialien remediatisiert werden, sondern die direkte Interaktion mit diesen Materialien im Mittelpunkt steht. Im Video zu Helbigs Track symbolisiert die physische Berührung der Stolpersteine durch den Künstler eine unmittelbare Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Dieser Akt spiegelt die ursprüngliche Funktion der Stolpersteine wider, Erinnerung im alltäglichen Raum zu verankern, und verleiht ihr zugleich eine neue musikalische und visuelle Dimension. Die Berührung wird in die musikalische Erzählung integriert und transformiert sich dadurch von einer rein physischen Interaktion zu einem emotionalen Zugang zur Geschichte.

Die Remediation in Helbigs Track erweitert die Bedeutung der Stolpersteine, indem sie diese nicht mehr nur als statische Erinnerungsobjekte betrachtet, sondern als lebendige Symbole, die aktiv in den gegenwärtigen politischen und kulturellen Diskurs eingebunden sind. Auf diese Weise wird die Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart vertieft und zugleich eine neue Perspektive auf die Funktion und Wirkung von Mahnmalen in der Erinnerungskultur eröffnet.

In Ben Salomos Track *Identität* steht die Remediation urbaner Erinnerungsorte in Berlin im Mittelpunkt. Visuelle Darstellungen von Gebäuden und Mahnmalen mit besonderer Bedeutung für die jüdische Geschichte Berlins, wie die Ruinen des Anhalter Bahnhofs, werden hier hervorgehoben. Diese Orte, die während des Nationalsozialismus zentrale Schauplätze der Deportation von Juden waren, werden im Video als lebendige Erinnerungsorte inszeniert. Ein zentrales Element ist die Verbindung dieser Erinnerungsorte durch die Praxis des Gehens, wie sie im Video dargestellt wird. Dieser Akt verdeutlicht, dass die Mahnmale nicht isoliert betrachtet werden können. Stattdessen zeigt Salomo, dass durch die Bewegung zwischen den Orten eine Dynamik entsteht, die Vergangenheit und Gegenwart untrennbar miteinander verbindet. Die Praxis des Gehens wird so zum Symbol für die aktive Auseinandersetzung mit Geschichte und deren fortwährender Relevanz in der Gegenwart.

Mit der Remediation von Erinnerungsorten und Mahnmalen in den Tracks, kommen auch Kritiken an Erinnerungskultur zum Vorschein. Salomo kritisiert in seinem Song die unzureichende Auseinandersetzung mit der NS-Geschichte im öffentlichen Raum und hebt die Notwendigkeit hervor, das Wissen über die Täter und Opfer in der Erinnerungskultur stärker zu verankern (Salomo 2019). Helbig kritisiert den Fokus der Stolpersteine auf die NS-Zeit, indem er aufzeigt, dass aktuellere Opfer rassistischer Gewalt im öffentlichen Erinnerungsdiskurs marginalisiert werden. Aus dieser kritischen Perspektive schafft Helbig in seinem Track eine weitere, materielle Remediation der Stolpersteine: Indem er die Namen und Todesdaten von Opfern aktueller

rassistischer Gewalt in Leipzig auf *Transparente sprayt*, überträgt er ästhetische und inhaltliche Aspekte der Stolpersteine auf dieses Medium. Damit zeigt er, dass die Geschichte des Nationalsozialismus nicht abgeschlossen ist, sondern in aktuellen Formen fortwirkt. Zentral ist hierbei, dass Remediationen von Erinnerungsorten und Mahnmalen im Hip-Hop genutzt werden, um verschiedene kritische Positionen zur öffentlichen und institutionalisierten Erinnerungskultur zu artikulieren.

Eine zentrale Rolle spielt die Remediation erinnerungsaufgeladenen Materials auch im Track *Edek*. Hier wird dies besonders durch die auditive Gestaltung deutlich. Geräusche wie das Hämmern mit der Faust auf Holz werden mit dem gewaltsamen Einbruch der Gestapo in das Haus der Zeitzeugin Janine Webber assoziiert. Schreie eines Mobs symbolisieren die Gewalt der Gestapogruppe, hörbares Atmen steht für das enge und klaustrophobische Versteck Webbers, und das Bellen von Hunden verweist auf die Verfolgung durch die Gestapo. Der Artikel argumentiert, dass diese klangliche Gestaltung eine unmittelbare emotionale Beteiligung der Hörer*innen schafft, da beispielsweise das Türklopfen oder Hundegebell vertraute Alltagsgeräusche sind, die hier jedoch mit Bedrohung und Gefahr verknüpft werden. Dies wird als *sonic memory sign* (Binas-Preisendörfer 2018) interpretiert – vertraute Klänge des Alltags, die durch ihre Verbindung zu traumatischen Erinnerungen neu aufgeladen werden. Diese auditive Remediation zielt hier weniger auf eine Kritik der Erinnerungskultur ab, sondern verstärkt vielmehr die emotionale Wirkung der Erzählung. Sie ermöglicht eine sensorische Einbindung der Hörer*innen in die historische Erfahrung der Verfolgung, wodurch die Erzählung intensiver und eindringlicher wird.

Die besprochenen Remediationen in *Stolpersteine* und *Edek* eint, dass sie Solidarität mit Opfern ausdrücken. Während Salomo Opferperspektiven aus dem Track bewusst herauslässt (und sie damit natürlich auch indirekt thematisiert), zentralisieren *Stolpersteine* und *Edek* individuelle Opfer. In *Stolpersteine* wird das über die Remediation von Stolpersteinen selbst gemacht, da diese selbst einzelnen Opfern gewidmet sind. In *Edek* wird dies dadurch gemacht, dass der Track selbst eine einzige Zeitzeugin, Webber, zentralisiert. Remediierte Opfergeschichten werden also in *Edek* und *Stolpersteine* nicht im Kontext von Gruppen, wie z.B. den Juden, thematisiert, sondern es werden Individuen in den Vordergrund gerückt.

Im Artikel werden auch musikalische Remediationen hervorgehoben. Ein zentrales Beispiel dafür ist das musikalische Motiv in Helbigs Song *Stolpersteine*, das als musikalische Remediation der Stolpersteine selbst interpretiert wird. Dieses Motiv, geprägt durch lange, gehaltene Töne und eine hohe weibliche Stimme, symbolisiert die Beständigkeit und Widerstandskraft der Stolpersteine, die an die individuellen Opfer des Nationalsozialismus erinnern. Durch den Einsatz klassischer Gesangstechniken und die Integration von Optionstönen, die nicht mit den Akkorden der Begleitung harmonieren, entsteht eine starke ästhetische Unterscheidung innerhalb des Songs. Der Artikel argumentiert, dass diese musikalische Gestaltung die Individualität der Stolpersteine widerspiegelt und die Referenzen zu den einzelnen Opfern betont.

Ähnlich zeigt sich eine musikalische Remediation im Song *Identität* von Ben Salomo. Hier wird ein wiederkehrendes Klaviermotiv verwendet, das Ähnlichkeiten mit der Filmmusik von *The Pianist* aufweist, welche Frédéric Chopins Nocturne in c-sharp minor enthält. Die Ähnlichkeiten beziehen sich nicht nur auf die ähnliche Tonart, sondern auch auf die Rubato-Phrasierung, die Ornamentik, den Tonvorrat und das Tempo des Motivs. Diese musikalische Gestaltung schafft eine Verbindung

zur filmischen Darstellung des Holocausts sowie zu den Themen Überleben und Widerstand. Durch die Remediation dieses musikalischen Motivs zieht Salomo eine Parallele zwischen den im Film dargestellten Kämpfen und den aktuellen Auseinandersetzungen mit Antisemitismus und Diskriminierung. Diese musikalische Verbindung fungiert als Erinnerung und Appell, den Kampf gegen Antisemitismus fortzuführen.

Im Song *Edek* zeigt sich eine weitere Form der musikalischen Remediation. Hier wurde ein Exzerpt des Zeitzeuginneninterviews von Janine Webber durch den Musikproduzenten Kevin Pollard gesampelt und in den Track integriert. Dabei wurde das Exzerpt in mehrfacher Hinsicht bearbeitet und editiert. Es wurde geschnitten und rhythmisch an den Beat angepasst, wodurch der Eindruck entsteht, dass die Zeitzeugin rappt. Pollard arrangierte die Fragmente des Interviews so, dass die Silben leicht *laid back* wirken, also leicht verzögert im Verhältnis zum Beat erscheinen. Er vergleicht diesen Stil mit Rhythmusinterpretationen von Jazzmusiker*innen (Rusch/Salley/Stover 2016). Der Artikel hebt hervor, dass diese Ästhetik eine musikalische Verbindung zwischen den Geschichten der jüdischen Überlebenden und der afroamerikanischen Jazzkultur schafft. Beide Gemeinschaften teilen historische Erfahrungen von Verfolgung und Unterdrückung, und die Remediation in *Edek* betont die gemeinsamen Erfahrungen von Widerstand und Resilienz (vgl. Liu/Liu/Shin 2023). Zudem wurde das Material mit Reverb, Kompressor und Delay bearbeitet, wodurch es so klingt, als säße die Zeitzeugin sehr dicht bei der Hörer*in. Diese auditive Intimität wird im Artikel mit Assmanns Konzept der moralischen Zeitzeugin verknüpft. Der Artikel argumentiert, dass bei der Remediation des Interviewexzerpts besonderer Wert darauf gelegt wurde, eine Nähe und Emotionalität zu erzeugen, die die Hörer*innen stärker in die erzählte Geschichte einbindet.

Als nächstes werden Remediationen von Stille thematisiert. In den Tracks *Stolpersteine* und *Edek* wird Stille nicht als bloße Abwesenheit von Klang verstanden, sondern als Klänge, die mit Stille assoziiert werden und eine reflektierende Funktion einnehmen. Im *Half-Time-Feel*-Abschnitt von *Stolpersteine* (min 1:56) wird das Tempo des Schlagzeugs halbiert, der Rap reduziert seine Distortion, und die Drums treten in den Hintergrund. Diese musikalische Reduktion erzeugt eine gedämpfte und nachdenkliche Atmosphäre, die als musikalische Remediation der Schweigeminute interpretiert wird – ein Symbol, das in vielen Kulturen zur Erinnerung genutzt wird (Ephratt 2015, Lichau 2018).

Auch die Lyrics in *Stolpersteine* tragen zu dieser Remediation bei, indem von „stillen Tönen“ gesprochen wird, die die Menschen begleiten sollen. Der Artikel argumentiert, dass diese Klänge, die mit Stille assoziiert werden, Reflexion und kollektives Erinnern in den Track integrieren. Es handelt sich somit nicht nur um eine klangliche Repräsentation der Schweigeminute, sondern auch um eine Remediation der Praktiken und Denkmuster, die mit der Schweigeminute verbunden sind. Diese Kombination aus musikalischen und textlichen Elementen verleiht der Stille eine aktive und erinnerungskulturelle Bedeutung.

In *Edek* werden zwei Formen der Stille thematisiert, die jeweils unterschiedliche Funktionen erfüllen. Zum einen tritt Stille während musikalischer Pausen auf, in denen nur die Stimme oder das Atmen der Zeitzeugin Janine Webber zu hören ist. Der Artikel argumentiert, dass diese stillen Phasen ähnlich wie eine Schweigeminute wirken, indem sie Hörer*innen Raum zur Reflexion des Gehörten geben. Gleichzeitig wird betont, dass diese Form der Stille eine eindringliche Nähe zur

Zeitzeugin schafft und eine intime Atmosphäre erzeugt. Darüber hinaus weist der Artikel auf eine weitere Bedeutungsebene der Stille hin: In besonders traumatischen Momenten, wie der Verfolgung und Ermordung des Vaters der Zeitzeugin, spricht Webber nicht selbst. Stattdessen übernehmen der Rapper Kapoo und die Sängerin Issy Burnham die Erzählung, indem sie aus der Perspektive des kindlichen Webber rappen und singen. Hier wird Stille als eine Form des remediatisierten Traumas interpretiert: Das Unvermögen, über eine traumatische Erfahrung zu sprechen, wird durch eine Stille dargestellt, die jedoch durch eine moralische Gemeinschaft gefüllt wird (Assmann 2018 [2006] 89). Diese Gemeinschaft übernimmt die Aufgabe, das Unsagbare zu artikulieren, und verleiht der Stille eine aktive, symbolische Bedeutung.

Trauma wird in *Edek* auf eine weitere Weise symbolisiert: Musikalische Brüche und Momente der Stille dienen als Symbole für die Erschütterungen und das Unsagbare, die mit der Erfahrung des Holocausts verbunden sind. Diese Form der Stille wird als Remediation traumatischer Brüche interpretiert, ähnlich dem Konzept der fragmentierten Oberfläche, das Amy Wlodarski beschreibt (Wlodarski 2015, 7). Die plötzlichen Pausen und die musikalischen Unterbrechungen erzeugen eine fragmentierte Klanglandschaft, die die traumatischen Unterbrechungen in der Erzählung der Zeitzeugin widerspiegelt. Diese musikalischen Brüche greifen auf Assmanns Überlegungen zur „Strategie der Abspaltung“ zurück, womit gemeint ist, dass „die Brücken zum Bewusstsein abgebrochen“ werden (Assmann 2018 [2006], 94) Diese Abspaltungen beinhalten Erlebnisse, die weder erinnert noch vergessen werden können (ebd.). Im Track *Edek* werden akustische Repräsentationen des emotionalen und narrativen Bruchs symbolisiert, die mit den Erlebnissen des Holocausts einhergehen.

In den drei Tracks *Edek*, *Stolpersteine* und *Identität* werden Zeugnisse des Holocausts und der Zeit des Nationalsozialismus auf unterschiedliche Weise remediatisiert, teils explizit, teils implizit. In *Edek* dient das integrierte Zeitzeuginneninterview von Janine Webber als zentrales musikalisches Element. Das Interviewexzerpt bildete die Grundlage und den künstlerischen Ausgangspunkt für die Produktion des Beats: Tempo und Struktur des Beats wurden auf Basis des Exzerpts erstellt. Diese Remediation führte zu einer fragmentarischen musikalischen Form, die durch ungewöhnliche Strukturen und plötzliche Pausen geprägt ist. Die Fusion von gesprochenem Wort und Rap schafft eine klangliche Verbindung, bei der die Stimme der Holocaustüberlebenden mit Hip-Hop-Elementen verschmilzt. Zusätzlich erzeugen Audioeffekte wie künstlicher Hall sowie verstärkte Atemgeräusche und Lippenbewegungen eine intime Klanglandschaft, die eine emotionale Nähe zur Erzählung der Überlebenden herstellt (de Jong 2018).

In *Stolpersteine* setzt Helbig auf eine imaginative Auseinandersetzung mit der Geschichte. Er präsentiert sich als Zeuge von Deportationen, indem er in seinen Texten und im Musikvideo stark emotional aufgeladene Szenen beschreibt, wie beispielsweise klaustrophobische Erlebnisse in Zügen. Diese selbst konstruierten Erinnerungen lassen sich als „prothetische Erinnerung“ (Landsberg 2004) interpretieren, bei denen medial zirkulierende Bilder zu eigenen Erinnerungen werden. Zeug*innenschaft wird hier implizit remediatisiert, da Helbig selbst zum Zeugen prothetischer und medial geformter Erinnerungen wird. In *Identität* verbindet Ben Salomo persönliche Zeugnisse mit heroischen Bildern aus der jüdischen Geschichte. Mit der Erwähnung der Flucht seines Großvaters vor den Krematorien stellt er eine familiäre Verbindung zum Holocaust her. Im Sinne von Marianne Hirschs Konzept der Post-Memory fungiert Salomo hier als Zeuge der dritten Generation. Diese eher implizite Form der Remediation von Zeugenschaft

verbindet er mit Elementen antiker Heldengeschichten. Indem er heroische Figuren und ihre Erzählungen in den Song integriert, remediatisiert Salomo Aspekte und Diskurse jüdischer Erinnerungskultur und betont die Stärke und Widerstandskraft eines jüdischen Volkes (Levy und Sznajder 2007). Die Kombination dieser verschiedenen Formen der Remediation zeigt, dass Hip-Hop Alternativen zu passiven Opferrollen bietet. Die Remediation von Zeug*innenschaft – sei es durch direkte Integration von Zeitzeugnissen, imaginative Auseinandersetzungen oder familiäre Verbindungen – ermöglicht es, Individuen in den Fokus zu rücken, institutionalisierte Erinnerungskulturen zu kritisieren und neue Narrative von Widerstand und Resilienz zu schaffen.

Diese Perspektive auf Remediationen im Hip-Hop verdeutlicht deren Vielschichtigkeit auf mehreren medialen Ebenen. Erstens werden auf visueller und teilweise textlicher Ebene Bauwerke und Mahnmale remediatisiert, indem ihr Erinnerungsgehalt aus dem öffentlichen Raum in die Tracks eingebunden wird. Dies schafft nicht nur einen Verweis auf die historische Bedeutung dieser Objekte, sondern integriert zugleich kritische und politische Dimensionen. Zweitens legen die Remediationen von Zeug*innenschaft den Fokus auf einzelne Zeitzeug*innen anstatt auf Gruppen. Durch den Einsatz von Post-Memory und Prosthetic Memory wird eine individualisierte Form der Zeug*innenschaft in den Vordergrund gerückt, die persönliche und kollektive Erinnerungen auf innovative Weise miteinander verknüpft und neu kontextualisiert.

5. Neue Impulse und Erweiterungen für die Cultural Memory Studies durch die vorliegenden Forschungsergebnisse

Das Ziel dieses Kapitels ist es, die Erkenntnisse aus den verschiedenen Perspektiven und Analysen in den interdisziplinären Kontext der Cultural Memory Studies einzubetten und darzustellen, wie diese Perspektiven durch die Auseinandersetzung mit Musikwissenschaft und Hip-Hop Studies erweitert werden können.

Die Cultural Memory Studies haben bereits produktive Ansätze geliefert, die den Weg für interdisziplinäre Analysen ebnen. So hebt beispielsweise Aleida Assmann in ihrem Artikel *The Genre of Testimony* (2006) die Rolle der Klanglichkeit in Zeugnissen hervor und verweist darauf, dass Erinnerungen nicht nur in Worten, sondern auch durch klangliche Elemente vermittelt werden können. Steffi De Jong (2018) entwickelte dies weiter, indem sie den Klang von Zeitzeug*innenstimmen in Gedenkstätten kontextualisierte und dem Klang eine bedeutungsgenerierende Funktion zuschrieb. Allerdings bleiben die Analysen auf die Konzeptualisierung der Klanglichkeit beschränkt, ohne die akustischen Strukturen selbst einer detaillierten Untersuchung zu unterziehen. Hier setzt die vorliegende Dissertation an: Sie ergänzt diesen theoretischen Rahmen durch konkrete musikalische Analysen, insbesondere durch die Untersuchung von Sampling, Motiven und Flow in den Tracks. Damit bietet diese Arbeit methodische und konzeptuelle Beiträge, welche die von Assmann angestoßene Diskussion nicht nur weiterführt, sondern auch praktische Wege zur Analyse klanglicher und musikalischer Erinnerungen im Hip-Hop aufzeigt.

Dabei lässt sich an viele Meilensteine der Erinnerungsforschung anschließen. Die Literatur zu Traumata im Kontext des Holocaust und der Zeit des Nationalsozialismus (z. B. Elm/Kößler 2007, Gabowitsch 2023, 50) thematisiert bisher selten musikalische Praktiken. Ausnahmen bilden Beiträge dazu, wie Musik aus therapeutischer Sicht eingesetzt werden kann, sowie Arbeiten zu Hip-Hop und postkolonialen Traumata, u.a. der Sklaverei und Polizeigewalt in den USA (Skitolsky 2020). In der vorliegenden Forschung wird jedoch deutlich, dass musikalische Elemente wie die Fragmentierung in Beats, plötzliche Stops und Brüche in den Tracks eine zentrale Rolle bei der Darstellung traumatischer Erfahrungen spielen.

Auch Konzepte von Mahnmalen und Erinnerungsorten erhalten neue Impulse und werden konzeptuell erweitert: Mahnmale und Erinnerungsorte wurden bereits in den Cultural Memory Studies, beginnend mit Maurice Halbwachs (1950) und später durch Pierre Nora (1984), umfassend thematisiert. Während Halbwachs physische Räume und Orte primär als Anker für das kollektive Gedächtnis verstand, auf die soziale Gruppen ihre Erinnerungen beziehen, entwickelte Nora das Konzept der *Lieux de Mémoire*, um die fortwährende symbolische und politische Dynamik von Erinnerungsorten zu erfassen. Die Forschungsergebnisse zeigen, dass diese Orte im Hip-Hop nicht nur aufgegriffen, sondern durch künstlerische Interaktionen und narrative Verhandlungen aktiv weiterentwickelt und neu interpretiert werden. Besonders bemerkenswert ist die Einbindung von Interaktionen zwischen Menschen und Erinnerungsorten, die im Hip-Hop eine zentrale Rolle spielen. Dabei greifen Aspekte wie Collision (Golańska 2020) aus dem New Materialism, also die Begegnung und Wechselwirkung zwischen Menschen und materiellen Erinnerungsorten, unmittelbar in die Darstellung ein. Hip-Hop transformiert Mahnmale und Erinnerungsorte so in aktive, diskursiv konstruierte Räume, die neue Perspektiven auf kollektives Gedächtnis eröffnen.

Die Arbeit leistet einen Beitrag zur Weiterentwicklung von Konzepten wie Postmemory (Hirsch 2012) und Prosthetic Memory (Landsberg 2004), indem sie zeigt, wie diese Begriffe im Kontext von Hip-Hop neue, aktivistische Bedeutungen erhalten. Während Postmemory, wie von Hirsch beschrieben, häufig mit traumatischen Erfahrungen und Opfer-Narrativen verknüpft ist, wird dieses Konzept erweitert, indem aufgezeigt wird, wie es im Hip-Hop aktivistisch umgedeutet wird. Im Beispiel von Ben Salomos Track erhält Postmemory eine Perspektive, die über die reine Erinnerung hinausgeht und die Vergangenheit mit aktuellen gesellschaftlichen Kämpfen gegen Antisemitismus verknüpft. Ebenso wird das Konzept der Prosthetic Memory weiterentwickelt, indem verdeutlicht wird, wie prothetische Erinnerungsbilder, eingebettet in die musikalischen und narrativen Strukturen des Hip-Hop – wie im Beispiel von Marco Helbig – aktivistische Perspektiven annehmen. Die Analysen zeigen, dass Hip-Hop nicht nur Erinnerungspraktiken aufgreift, sondern sie transformiert, indem er sie als Mittel des politischen Engagements und der gesellschaftlichen Veränderung einsetzt. Dieser Ansatz geht über bestehende Theorien hinaus, da er die spezifische Rolle musikalischer Praktiken und ihrer ästhetischen Dimension bei der Gestaltung aktivistischer Erinnerungsräume ins Zentrum rückt.

Die Arbeit lässt sich gut an Michael Rothbergs Konzepte der *Lived Multidirectionality* anschließen, insbesondere an seine Kritik an der „Erinnerungsüberlegenheit“ (siehe auch Amjahid 2021) in der deutschen Erinnerungskultur und seine Betonung relationaler Erinnerungspraktiken (Rothberg 2022, 1318). Hip-Hop bietet eine Plattform, die dominante Narrative hinterfragt und alternative Perspektiven auf Erinnerungen eröffnet, insbesondere durch die Stimmen marginalisierter Gruppen. Dabei zeigt sich, dass Hip-Hop durch Sampling, Turntablism und narrative

Verknüpfungen zwischen jüdischen, migrantischen und anderen Communities bereits die relationalen Ansätze umsetzt, die Rothberg als transformative Kraft beschreibt. Diese künstlerischen Praktiken schaffen nicht nur Raum für Auseinandersetzungen mit dem Holocaust, sondern fördern auch aktiv den Dialog zwischen unterschiedlichen Erinnerungsgemeinschaften. Darüber hinaus heben die vorliegenden Analysen die affektive und klangliche Dimension von Hip-Hop hervor, die Erinnerungen emotional intensiviert und zugänglicher macht. Diese Dimension erweitert Rothbergs Konzept der relationalen Erinnerungspraktiken, indem sie zeigt, wie Musik als Medium und Praxis künstlerischen Aktivismus eine inklusive und produktive Auseinandersetzung mit der Vergangenheit ermöglicht. Hip-Hop kann somit als ein Vorbild für die von Rothberg geforderte Transformation der deutschen Erinnerungskultur dienen (vgl. ebd.).

Für die Cultural Memory Studies eröffnen die Analysen einen neuen Zugang zur Untersuchung von Narrativen und Counter-Narrativen in musikalischen Medien wie Hip-Hop, insbesondere im Vergleich zu textlichen und visuellen Medien wie Büchern oder Fotografien. Der Begriff des Narrativs, wie er etwa bei Daniel (2014, 440-441) thematisiert wird und von mir als Counter-Narrativ weiterentwickelt wird, lässt sich in der Arbeit gezielt auf musikalische Praktiken anwenden und bietet damit neue Anknüpfungspunkte zu etablierten Konzepten der Cultural Memory Studies. So zeigen die Analysen, dass beispielsweise das Konzept der „Travelling Memory“ (Erl 2011) auf den Kontext von Hip-Hop übertragbar ist. In diesem Rahmen können Hip-Hop-Künstler*innen oder Produzent*innen als „Carrier“ (ebd., 25) von Erinnerungen betrachtet werden, die Erinnerungsinhalte, bzw. „Content“ (ebd.) durch Sampling, Lyrics und musikalische Strukturen transformieren und in neue Kontexte einbetten. Diese Perspektive ermöglicht es, die Dynamik von Narrativen im Hip-Hop mit anderen Medienformen zu vergleichen und die Besonderheiten musikalischer Erinnerung sichtbar zu machen.

Ferner trägt diese Arbeit zu den Cultural Memory Studies bei, indem sie die oft vernachlässigte Dimension der musikalischen Ästhetik in den Diskurs einbringt. Während bisherige Arbeiten, wie etwa von Rigney (2016), die Rolle von Ästhetik in der Erinnerungskultur betonen, fehlt es meist an einer Berücksichtigung der klanglichen und musikalischen Komponenten. Die Untersuchungen zeigen, dass diese eine zentrale Rolle spielen, da klangliche und musikalische Ästhetiken direkte Auswirkungen auf die Bedeutungszuschreibungen von Erinnerungen haben. Sie schaffen emotionale und aktivierende Räume, die nicht nur Erinnerungen zugänglich machen, sondern sie auch aktiv formen und transformieren. Besonders im Hip-Hop ist es daher für die Erinnerungskultur von großer Bedeutung, nicht nur die Lyrics zu betrachten, sondern auch die musikalischen Elemente in den Fokus zu rücken. Aspekte wie der Flow (Kautny 2009, 2015), der Beat (Falkenberg/Hansen 2015) und das Sampling (Grossmann 2015, Katz 2010, Schloss 2014, Williams 2015) spielen eine zentrale Rolle, da sie Erinnerungspraktiken auf klanglicher Ebene formen und vermitteln. Diese musikalischen Dimensionen schaffen spezifische ästhetische und emotionale Räume, die die Art und Weise, wie Erinnerungen rezipiert, interpretiert und neu verhandelt werden, entscheidend beeinflussen. Indem diese Elemente ins Gehör gebracht werden, erweitert die Auseinandersetzung mit ihnen die Erinnerungskultur um eine akustische Perspektive und stärkt ihre transformative Kraft im kulturellen Gedächtnis.

Für die Cultural Memory Studies ist es besonders relevant, dass musikalische Praktiken (vgl. Kahr 2022, Meelberg 2022, Stover 2022, Zaddach 2019) neue Einsichten über erinnerungsrelevante Phänomene ermöglichen können. Dabei ist es entscheidend, nicht nur das fertige Produkt – wie

einen Song oder Track – zu betrachten, sondern auch die Prozesse, die zu seiner Entstehung geführt haben, in den Fokus zu rücken. Mit der Kombination aus Artistic Research und dem Konzept des Prosthetic Sonorous Bodys ermöglicht dieser Perspektivwechsel es, Erinnerung auf einer Ebene jenseits des Mediums Sprache zu analysieren. Besonders produktiv ist es dabei, auch die Perspektive des eigenen musikalischen Handelns reflektierend zu beleuchten. Indem die eigenen kreativen Prozesse analysiert und in Beziehung zu erinnerungsrelevanten Phänomenen gesetzt werden, können nicht nur theoretische Einsichten, sondern auch praxisorientierte Erkenntnisse gewonnen werden, die das Verständnis für die aktive Rolle von Musik in der Erinnerungsarbeit vertiefen.

6. Kritische Reflexion der Arbeit

In der vorliegenden Arbeit, die jüdische Erinnerungskultur und Holocaust-Zeugenschaft im Kontext des Hip-Hop untersucht, wird eine Perspektive eingenommen, die als weißer, nicht-jüdischer Forscher besondere ethische Überlegungen erfordert. Diese Rolle bietet einerseits die Möglichkeit, wertvolle neue Einsichten zu gewinnen, birgt andererseits jedoch Risiken, die eine sorgfältige und kritische Reflexion unerlässlich machen.

Wie eingangs erwähnt, entstand diese Arbeit aus einem Interesse an der Analyse musikalischer Praktiken und Produktionen, die sich gegen rechtsextreme und rechtspopulistische Strömungen stellen. Jüdische aktivistische Perspektiven, die im und durch Hip-Hop verhandelt werden, boten dafür eine produktive Grundlage. Dabei stimmen viele der politischen Ansichten mit denen der Künstler*innen überein, mit denen zusammengearbeitet wurde, was zu einer gewissen Parteilichkeit in der Darstellung der Forschungsergebnisse führt. Diese spiegeln häufig die Meinungen und Überzeugungen der Künstler*innen wider.

Dies führt jedoch zu einem kritischen Problem, das im Artikel zu Artistic Research bereits angerissen wurde und hier vertieft werden soll: die Gefahr einer anti-antisemitischen Perspektive, wie sie von Elad Lapidot (2020a, 105, 2020b) kritisch beschrieben wird. In dieser Perspektive wird „das Jüdische“ als positiv aufgeladene, abstrakte Figur konstruiert, ohne dass jüdische Menschen selbst ausreichend zu Wort kommen. Lapidot bezeichnet dies als Konzept der Jewish Friends (Lapidot 2020a, 105), bei dem politisch für jüdische Perspektiven argumentiert wird, um eine subjektiv wahrgenommene Mitschuld am Holocaust zu verarbeiten und aktiv zur Wiedergutmachung der Geschichte beizutragen. Diese Konstruktion führt jedoch oft zu einer Entpolitisierung jüdischer Perspektiven, indem Unterschiede zwischen jüdischen und nicht-jüdischen Menschen unsichtbar gemacht werden. Dies lässt kaum Raum für die tatsächliche Vielfalt jüdischer Erfahrungen und rückt stattdessen die Perspektive der Forschenden in den Vordergrund, die als Anwält*innen für „das Gute“ auftreten.

Auch in den Artikeln, die diese Dissertation bilden, könnte eine anti-antisemitische Perspektive kritisch gelesen werden. Beispielsweise dort, wo die Arbeiten von Künstler*innen jüdischen Glaubens – wie Ben Salomos Counter Narratives oder Marco Helbig's Transfer des Stolperstein-Konzepts auf Transparente für aktuelle Opfer rechter Gewalt – explizit oder implizit als progressiv oder aktivistisch bewertet werden. Hinzu kommt, dass in der künstlerischen Praxis das

Zeitzeuginneninterview der Holocaustüberlebenden Janine Webber bewusst als Material behandelt wurde, mit dem künstlerisch gearbeitet wurde. Es könnte argumentiert werden, dass durch diese Praxis ein 'Cleanwashing' der eigenen Geschichtsschreibung betrieben wird, indem politisch Position auf der Seite jüdischer Aktivist*innen bezogen wird.

Diesen Herausforderungen wird auf verschiedenen Wegen begegnet: Erstens wurde in den Analysen eine Bottom-up-Perspektive gewählt. Es wurde jeweils vom vorliegenden Material ausgegangen und bewusst darauf verzichtet, mit vorgefertigten Theorien zu arbeiten. Dadurch konnten die Perspektiven der Künstler*innen angemessen abgebildet werden. Dies schloss Interviews mit den Künstler*innen ein, die zentrale politische Themen und deren Verbindungen zu den musikalischen Produktionen beleuchteten. Politische Dimensionen, wie die gefühlte Historizität der Harfenmotive in Ben Salomos *Identität* oder Kevin Pollards kritische Haltung zum künstlerischen Umgang mit Zeitzeug*inneninterviews, wurden dabei berücksichtigt und in den Analysen herausgearbeitet. Zweitens wurde bewusst vermieden, jüdische Künstler*innen als passive, positiv konstruierte Figuren darzustellen, sondern sie vielmehr als aktive und politisch engagierte Individuen in den Fokus gerückt. Jeder Artikel konzentriert sich auf einzelne Künstler*innen und deren Produktionen, ohne dabei von ‚der jüdischen Erinnerungskultur‘ oder ‚dem jüdischen Hip-Hop‘ zu sprechen, die als monolithische Kategorien nicht existieren.

In diesem Zusammenhang war es mir wichtig, die Vielfalt jüdischer Identitäten und Perspektiven sichtbar zu machen. So sind die analysierten Künstler*innen Ben Salomo (deutsch-israelischer Jude), Marco Helbig (deutscher Konvertit zum Judentum) und Janine Webber (ukrainische Holocaustüberlebende und jüdische Gläubige) bewusst unterschiedlich gewählt. Diese individuellen Beispiele, die aus verschiedenen theoretischen und methodischen Perspektiven untersucht wurden, stehen für sich und vermeiden die Konstruktion künstlicher Gruppen. Durch diese Ansätze war es das Ziel, eine differenzierte und reflektierte Auseinandersetzung mit jüdischen Perspektiven und ihrer Repräsentation im Hip-Hop zu gewährleisten, ohne dabei die Komplexität und Vielschichtigkeit historischer und kultureller Erfahrungen zu reduzieren.

7. Fazit

Dieses Rahmenpapier fasst die Forschung im Kontext der vorliegenden Dissertation zusammen, in der untersucht wurde, wie Erinnerungen an den Holocaust und die Zeit des Nationalsozialismus im Hip-Hop verhandelt werden. Fünf unterschiedliche Perspektiven wurden entwickelt, um die Narrative, künstlerischen Praktiken und Transformationen von Erinnerungen innerhalb dieses Genres zu analysieren. Die Analysen dieser Arbeit zeigen, wie Hip-Hop als Medium Erinnerungen an den Holocaust und die NS-Zeit neu interpretiert und transformiert.

Die erste Perspektive verdeutlicht, wie Ben Salomo in einem Interview, einer Autobiografie und dem Track *Identität* unterschiedliche narrative Ansätze verfolgt. Während die ersten beiden Medien Opfer-Narrative und Post-Memory thematisieren, stehen im Hip-Hop Track aktivierende Counter-Narrative im Fokus, die Überleben, Widerstand und Zukunftsgestaltung betonen. Musikalische Elemente wie Flow und Harfenmotive verstärken diese Narrative und schaffen eine aktivierende Erinnerungskultur.

Die zweite Perspektive zeigt am Beispiel von Marco Helbig's *Stolpersteine*, wie körperlich-materielle Interaktionen, etwa das Berühren von Stolpersteinen, emotionale Zugänge zu Erinnerungen an den Holocaust und an die Zeit des Nationalsozialismus schaffen. Der Track betont die Individualität der Opfer, verbindet historische mit aktuellen Formen von Gewalt und fungiert als kritisches Werkzeug gegen institutionalisierte Erinnerungskulturen.

Die dritte Perspektive analysiert den Hip-Hop Track *Edek*, der ein gesampeltes Zeitzeug*inneninterview von Janine Webber musikalisch integriert. Der Hip-Hop Track verbindet Erinnerungen an den Holocaust und an den Nationalsozialismus mit Blues- und Jazz-Ästhetiken, thematisiert Kolonialismus und Rassismus und etabliert Hip-Hop als politisches Bildungsmedium und Plattform für künstlerische Zeug*innenschaft.

Die vierte Perspektive untersucht Gitarrenimprovisation als künstlerische Methode, die nicht-sprachliche Zugänge zu Trauma und Erinnerung ermöglicht. Improvisation transformiert Zeitzeug*innenaussagen in künstlerisches Material, beleuchtet moralische Gemeinschaften und zeigt das Potenzial von Artistic Research für die Wissensproduktion jenseits sprachlicher Analysen.

Die fünfte Perspektive erweitert das Konzept der Remediation, indem sie zeigt, wie Holocaust-Erinnerungen durch Hip-Hop neu kontextualisiert werden. Tracks wie *Edek* und *Stolpersteine* remediatisieren physische Orte, Zeug*innenaussagen und klangliche Symbole, um neue Narrative von Resilienz und Widerstand zu schaffen. Diese Arbeit zeigt insgesamt, wie Hip-Hop Erinnerungskultur kritisch erweitert und individuelle sowie kollektive Narrative transformiert.

Ein zentraler Beitrag dieser Arbeit liegt in der Hervorhebung der musikästhetischen und klangästhetischen Dimension von Erinnerung im Kontext der Cultural Memory Studies. Bestehende Ansätze, wie Aleida Assmanns Konzept der Klanglichkeit und Steffi De Jongs Analysen von Stimmen, werden durch detaillierte Untersuchungen musikalischer Strukturen wie Sampling, Flow und Motive erweitert. Die Ergebnisse zeigen, dass musikalische Elemente Erinnerungspraktiken nicht nur repräsentieren, sondern aktiv transformieren können. Konzepte wie Postmemory und Prosthetic Memory werden im Kontext von Hip-Hop um eine aktivistische Dimension ergänzt, indem narrative und musikalische Strukturen genutzt werden, um Resilienz und Widerstand zu betonen. Darüber hinaus wird gezeigt, wie Hip-Hop Mahnmale und Erinnerungsorte in dynamische, interaktive Räume verwandelt, die neue Perspektiven auf kollektives Gedächtnis ermöglichen. Damit liefert diese Arbeit sowohl methodische Ansätze als auch praktische Werkzeuge, um die ästhetische und politische Bedeutung von Erinnerung in musikalischen Medien zu analysieren und zu verstehen.

Diese Arbeit erweitert die Erinnerungsforschung um das Konzept der Artistic Research, das als künstlerische, musikalische und kreative epistemologische Praxis sprachliche Ansätze umgeht, bzw. erweitert und stattdessen Wissen durch musikalische und körperliche Praktiken generiert. Dieser Ansatz ermöglicht die Produktion von Daten, die nicht explizit thematisiert, sondern subtil mitschwingen und durch intuitive, verkörperte Prozesse erfasst werden. Besonders geeignet ist diese Methode für die Analyse von Themen und Dynamiken, die sich jenseits sprachlicher Beschreibbarkeit bewegen, wie beispielsweise emotionale Resonanzen, traumatische Brüche oder moralische Gemeinschaften. Durch Improvisation und musikalische Interaktion werden latente Bedeutungen aufgedeckt und transformiert, wodurch neue Perspektiven auf Erinnerungskultur und künstlerische Praktiken eröffnet werden.

Die vorliegende Dissertation reflektiert kritisch die ethischen Herausforderungen und methodischen Ansätze bei der Untersuchung jüdischer Erinnerungskulturen und Holocaust-Zeug*innenschaft im Hip-Hop. Als weißer, nicht-jüdischer Forscher wurde besonderes Augenmerk auf Bottom-up-Perspektiven gelegt, die Material- und Künstler*innenperspektiven priorisieren, um eine anti-antisemitische, entpolitisierende Darstellung (Lapidot 2020, 2021) zu vermeiden. Die Analysen fokussieren auf die Vielfalt jüdischer Identitäten, vertreten durch Ben Salomo, Marco Helbig, Kapoo und Janine Webber, und betonen deren individuelle Perspektiven und Produktionen. Ziel war es, jüdische Erfahrungen differenziert und aktiv zu analysieren und darzustellen, ohne deren historische und kulturelle Komplexität zu reduzieren, während methodisch Theorien auf Basis der erhobenen Daten entwickelt wurden.

Ein zentrales Thema für zukünftige Untersuchungen im Kontext von Erinnerungen an den Holocaust und die Zeit des Nationalsozialismus ist die Analyse von Gender und Erinnerung, insbesondere wie Geschlechterrollen in musikalischen Erinnerungspraktiken reproduziert oder hinterfragt werden. Die in dieser Arbeit behandelten Geschlechterrollen waren vorwiegend männlich geprägt, was darauf hinweist, dass geschlechtsspezifische Dynamiken und ihre Auswirkungen auf die Erinnerungskultur ein wichtiges Feld für weitere Forschung darstellen könnten. Ein weiteres relevantes Thema ist die Musik als Medium für traumatische Erfahrungen. Zukünftige Projekte könnten erforschen, wie musikalische Formen – wie Brüche, Fragmentierungen oder Schweigen – als Symbol für Trauma fungieren. Diese Untersuchung könnte durch die Analyse spezifischer musikalischer Praktiken erweitert werden, die traumatische Erlebnisse repräsentieren oder verarbeiten. Die Musiktherapie und das kulturelle Gedächtnis stellt eine spannende Schnittstelle dar, die bisher kaum erforscht wurde. Eine lohnenswerte Forschungsrichtung wäre die Untersuchung, wie therapeutische und popmusikbezogene Musikpraktiken dazu beitragen können, kollektive Erinnerungen zu fördern und traumatische Erfahrungen sichtbar zu machen. Ebenso sollte analysiert werden, wie diese Praktiken in der Erinnerungskultur reflektiert und verankert werden. Damit zeigt diese Arbeit nicht nur, wie Erinnerungskultur im Hip-Hop verhandelt und transformiert werden kann, sondern eröffnet auch neue methodische und thematische Perspektiven für die weitere Forschung u.a. zu Trauma und musikalischen Praktiken in der Erinnerungsforschung.

8. Literatur

- Ackfeldt, Anders und Magnusson, Erik (2022): „The Black Bar Mitzvah: Representations of Jews in US Hip-Hop Lyrics“. In: *Nordisk Judaistik – Scandinavian Jewish Studies*, 33(1), S. 37–54.
- Adorno, Theodor W. (1965): *Noten zur Literatur. Band III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Agamben, Giorgio (2005): „Die Zwei Gedächtnisse“. In: *Die Zeit*, 4. Mai. Verfügbar unter: http://www.zeit.de/2005/19/Mahnmal_2f_Agamben. (20.11.2024).
- Amir, Dorit (2007): „Meine Kindheit - ich erinnere mich - ich erlebe sie erneut - ich beweine sie - Ravels »Bolero« und Erinnerungen an den Holocaust [Remembering, Re-Creating and Crying Over My Childhood: Ravel's 'Bolero' as a Means of Exposing and Dealing with Childhood Memories of a Holocaust Survivor]“. In: *Musiktherapeutische Umschau*, 28(2), S. 77–92.
- Amjahid, Mohamed (2021): „Die deutsche Erinnerungsüberlegenheit“. In: *SPIEGEL Kultur*. Verfügbar unter: <https://www.spiegel.de/kultur/holocaust-gedenken-die-deutsche-erinnerungsueberlegenheit-a-056d10a7-2b3c-4383-804e-c2130ed6581d> (Zugriff: 21.11.2024).
- Assis, Paolo di (2018): *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press.
- Assmann, Aleida. (1999). *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck.
- Assmann, Aleida. (2006). „History, memory, and the genre of testimony“. In: *Poetics Today*, 27(2), 261–273.
- Assmann, Aleida (2018 [2006]): *Der lange Schatten der Vergangenheit*. München: Beck.
- Assmann, Aleida (2020 [2013]): *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur: Eine Intervention*. München: Beck.
- Assmann, Jan (1992): *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck.
- Augoyard, Jean-François und Torgue, Henry (Hrsg.) (2005): *Sonic Experience: A Guide to Everyday Sounds*. Montreal & Kingston, London, Ithaca: McGill-Queen's University Press.
- Baker, Houston A. (1993): *Black Studies, Rap, and the Academy*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Baldwin, Davarian L. (2004): „Black Empires, White Desires: The Spatial Politics of Identity in the Age of Hip-Hop“. In: Murray Forman und Mark Anthony Neal (Hrsg.): *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York und London: Routledge, S. 159–176.
- Barad, Karen (2007): *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press.
- Barad, Karen (2012): *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*. Berlin: Suhrkamp.

- Barber, James, Büschges, Christian, Mausfeld, Dianne Violeta und Sweers, Britta (Hrsg.) (2024): *Remixing the Hip-Hop Narrative: Between Local Expressions and Global Connections*. Bielefeld: transcript.
- Barton, Bruce (2018): „Introduction I. Wherefore PAR? Discussions on ›a line of flight‹“. In: Annette Arlander, Bruce Barton, Melanie Dreyer-Lude und Ben Spatz (Hrsg.): *Performance as Research. Knowledge, Methods, Impact*. London: Routledge, S. 1–20.
- Bennett, Andy und Janssen, Susanne (Hrsg.) (2017): *Popular Music and Society*, 39(1). Special Issue: Popular Music, Cultural Memory, and Heritage.
- Bennett, Jane (2009): *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
- Benor, Sarah Bunin (2016): „Black and Jewish: Language and Multiple Strategies for Self-Presentation“. In: *American Jewish History*, 100(1), S. 51–71.
- Binas-Preisendörfer, Susanne (2018): „Klangliche Repräsentationen des ‚Mauerfalls‘ in ausgewählten Hörfunkreportagen, Fernsehdokumentationen und fiktionalen Filmen“. In: Anna Langenbruch (Hrsg.): *Klang als Geschichtsmedium*. Bielefeld: transcript, S. 183–217.
- Bohlman, Philip (2008): *Jewish Music and Modernity*. Oxford: Oxford University Press.
- Bolter, Jay David und Grusin, Richard (1999): *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Borgdorff, Henk (2012): *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: University Press.
- Braae, Nick, Sidwell, David, Mayall, Jeremy und Chuen, Kyle (2023): „Scoring Loss in a Contemporary New Zealand Musical“. In: Abigail Gardner, Simon Zagorski-Thomas, Mary Fogarty, Laura Jordan, Anthony Kwame Harrison, Eric Smialek, Alex de Lacey und Melissa Avdeeff (Hrsg.): *IASPM Journal*, 13(1), S. 197–213.
- Bradley, Regina N. (2015): „Barbz and Kings: Explorations of Gender and Sexuality in Hip-Hop“. In: Justin A. Williams (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Hip-Hop*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 181–191.
- Brandellero, Amanda, Janssen, Susanne, Cohen, Sara und Roberts, Les (Hrsg.) (2014): *International Journal of Heritage Studies*, 20(3). Special Issue: Popular Music as Cultural Heritage.
- Brtić, Martina (2024): „Identity Transgressions as Transgressions of the Art Form: The Case of Frank Ocean“. In: James Barber, Christian Büschges, Dianne Violeta Mausfeld und Britta Sweers (Hrsg.): *Remixing the Hip-Hop Narrative: Between Local Expressions and Global Connections*. Bielefeld: transcript, S. 185–208.
- Brunow, Dagmar (2016): *Remediating Transcultural Memory: Documentary Filmmaking As Archival Intervention*. Berlin: de Gruyter.
- Burke, Robert L. (2022): „Analysis and Observations of Pre-Learnt and Idiosyncratic Elements in Improvisation: A Methodology for Artistic Research in Jazz“. In: Michael Kahr (Hrsg.): *Artistic Research in Jazz: Positions, Theories, Methods*. London: Routledge, S. 135–154.

- Burkhart, Benjamin, Niebling, Laura, van Keeken, Alan, Jost, Christopher und Pfeleiderer, Martin (Hrsg.) (2022): *Audiowelten. Technologie und Medien in der populären Musik nach 1945 – 22 Objektstudien*. Münster: Waxmann.
- Busch, Brigitta und McNamara, Tim (2020): „Language and Trauma: An Introduction“. In: *Applied Linguistics*, 41(3), S. 323–333.
- Caduff, Corina (2017): „Artistic Research: Methods-Development of a Discourse-Current Risks“. In: Kirsten Merete Langkilde (Hrsg.): *Poetry of the Real. Aufzeichnungen der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW*. Basel: Christoph Merian, S. 311–323.
- Caduff, Corina und Wälchli, Tan (2010): „Vorwort“. In: Corina Caduff, Fiona Siegenthaler und Tan Wälchli (Hrsg.): *Kunst und künstlerische Forschung*. Zürich: Scheidegger & Spiess, S. 12–17.
- Calhoun, Lawrence G. und Tedeschi, Richard G. (2004): „Authors' Response: 'The Foundations of Posttraumatic Growth: New Considerations'“. In: *Psychological Inquiry*, 15(1), S. 93–102. DOI: 10.1207/s15327965pli1501_03.
- Caruth, Cathy (1996): *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Chang, Jeff (2005): *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. New York: St. Marks Press.
- Clements-Cortes, Annabel (2008): „Music to Shatter the Silence: A Case Study on Music Therapy, Trauma, and the Holocaust“. In: *Canadian Journal of Music Therapy*, 14(1), S. 9–20.
- Coddington, Amy (2024): „Hip Hop Becomes Mainstream, or, How to Commodify Multicultural Listeners“. In: James Barber, Christian Büschges, Dianne Violeta Mausfeld und Britta Sweers (Hrsg.): *Remixing the Hip-Hop Narrative: Between Local Expressions and Global Connections*. Bielefeld: transcript, S. 77–104.
- Cook, Nicholas (2015): „Performing Research: Some Institutional Perspectives“. In: Mine Doğantan-Dack (Hrsg.): *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*. Farnham: Ashgate, S. 11–32.
- Cox, Christoph (2011): „Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism“. In: *Journal of Visual Culture*, 10(2), S. 145–161.
- Cox, Christoph (2018): *Sonic Flux: Sound, Art, and Metaphysics*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Crispin, Darla (2021): „The Music Comes from Mex: Sound as Auto-Ethnography“. In: Michael Bull und Marcel Cobussen (Hrsg.): *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*. New York: Bloomsbury, S. 341–355.
- Crowdus, Miranda (2019): *Hip Hop in Urban Borderlands: Music-Making, Identity, and Intercultural Dynamics on the Margins of the Jewish State*. Bern: Peter Lang.

- Crowdus, Miranda (2022): „Collective Memory in Israeli Popular Music: (Re)constructions across Generations“. In: Sarah M. Ross und Regina Randhofer (Hrsg.): *Armenian and Jewish Experience between Expulsion and Destruction*. Berlin, Boston: De Gruyter Oldenbourg, S. 217–226.
- Daniel, Ute (2014): *Kompendium Kulturgeschichte: Theorien, Praxis, Schlüsselwörter*. 6. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Davison, Kate (2023): „Queer Spaces“. In: Yifat Gutman und Jenny Wüstenberg (Hrsg.): *The Routledge Handbook of Memory Activism*. New York: Routledge, S. 237–242.
- De Cesari, Chiara und Rigney, Ann (Hrsg.) (2014): *Transnational Memory: Circulation, Articulation, Scales*. Berlin/New York: de Gruyter.
- De Jong, Steffi (2018): „Sentimental Education: Sound and Silence at History Museums“. In: *Museum & Society*, 16(1), S. 88–106.
- De Souza, Jonathan (2017): *Music at Hand: Instruments, Bodies, and Cognition*. Oxford: Oxford University Press.
- De Souza, Jonathan (2018): „Fretboard Transformations“. In: *Journal of Music Theory*, 62(1), S. 1–39.
- Dekel, Tal (2022): „Black Masculinities and Jewish Identity: Ethiopian-Israeli Men in Contemporary Art“. In: *Religions*, 13, Artikel 1207, S. 1–19.
- DeNora, Tia (2000): *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Devine, Kyle (2019): *Decomposed: The Political Ecology of Music*. Cambridge: MIT Press.
- Diamond, Shira und Shrira, Amit (2018): „Psychological Vulnerability and Resilience of Holocaust Survivors Engaged in Creative Art“. In: *Psychiatry Research*, 264, S. 236–243.
- Diamond, Shira, Ronel, Natti und Shrira, Amit (2020): „From a World of Threat to a World at Which to Wonder: Self-Transcendent Emotions Through the Creative Experience of Holocaust Survivor Artists“. In: *Psychological Trauma: Theory, Research, Practice, and Policy*, 12(6), S. 609–618.
- Diawara, Mamadou, Lategan, Bernard und Rösen, Jörn (Hrsg.) (2010): *Historical Memory in Africa: Dealing with the Past, Reaching for the Future in an Intercultural Context*. Oxford/New York: Berghahn.
- Dietrich, Marc und Seeliger, Martin (Hrsg.) (2012): *Deutscher Gangsta-Rap: Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. Bielefeld: transcript.
- Dietrich, Marc und Seeliger, Martin (Hrsg.) (2022): *Deutscher Gangsta-Rap III: Soziale Konflikte und kulturelle Repräsentationen*. Bielefeld: transcript.
- Dietrich, Marc, Mey, Günter, Mancuso, Elena und Rech, Hendrik (2021): „Musikvideos systematisch analysieren: Anwendung der Analysesoftware MAXQDA im Rahmen der Audiovisuellen Grounded-Theory-Methodologie“. In: *ZQF – Zeitschrift für Qualitative Forschung*, 22(2), S. 299–314.

- Djerrahian, Gabriella (2018): „The End of Diaspora Is Just the Beginning: Music at the Crossroad of Jewish, African, and Ethiopian Diasporas in Israel“. In: *African and Black Diaspora – An International Journal*, 11, S. 161–173.
- Doğantan-Dack, Mine (Hrsg.) (2015): *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*. Farnham: Ashgate.
- Dolan, Emily (2012): „Toward a Musicology of Interfaces“. In: *Keyboard Perspectives*, 5, S. 1–12.
- Dombois, Florian (2009): „0-1-1-2-3-5-8-. Zur Forschung an der Hochschule der Künste Bern“. In: HDK Bern (Hrsg.): *Forschung*. Bern: HDK Bern, S. 11–23.
- Dorchin, Uri (2016): „Fight for Your Right to Partycipate: Jewish American Rappers“. In: Amalia Ran und Moshe Morad (Hrsg.): *Mazal Tov, Amigos! Jews and Popular Music in the Americas*. Leiden/Boston: Brill, S. 153–170.
- Easley, David B. (2015): „Riff schemes, form and the genre of early American hardcore punk“. In: *Music Theory Online*, 21(1), S. 1–21.
- Eidsheim, Nina Sun (2015): *Sensing Sound: Singing and Listening as Vibrational Practice*. Durham: Duke University Press.
- Eidsheim, Nina Sun (2019): *The Race of Sound: Listening, Timbre & Vocality in African American Music*. Durham: Duke University Press.
- El Tayeb, Fatima (2015): *Anders Europäisch: Rassismus, Identität und Widerstand im vereinten Europa*. Münster: Unrast.
- Elflein, Dietmar (1998): „From Krauts with Attitudes to Turks with Attitudes: Some Aspects of Hip-Hop History in Germany“. In: *Popular Music*, 17(3), S. 255–265.
- Elm, Michael und Kößler, Gottfried (Hrsg.) (2007): *Zeugenschaft des Holocaust: Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*. Frankfurt am Main: Campus.
- Ephratt, Michal (2015): „The Minute-of-Silence as Solidarity and Individuation: A Conceptual Model of an Israeli Ritual“. In: *Journal of Ritual Studies*, 29(1), S. 1–20.
- ErlI, Astrid (2011): „Travelling Memory“. In: *Parallax*, 17(4), S. 4–18.
- ErlI, Astrid (2017): *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler.
- ErlI, Astrid und Rigney, Ann (Hrsg.) (2009): *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Berlin/New York: de Gruyter (= Media and Cultural Memory/Medien und kulturelle Erinnerung, Bd. 10).
- Erlmann, Veit (1996): „The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990s“. In: *Public Culture*, 8(3), S. 467–487.
- Eusterbrock, Linus, Kattenbeck, Chris und Kautny, Oliver (Hrsg.) (2024): *It's How You Flip It: Multiple Perspectives on Hip-Hop and Music Education*. Bielefeld: transcript.

- Exarchos, Mike (2021): „Sonic Necessity and Compositional Invention in #BluesHop: Composing the Blues for Sample-Based Hip Hop“. In: *21st Century Music Practice Research Network*. Verfügbar unter: <http://www.c21mp.org/practice-research-publications/michail-exarchos/> (Zugriff am 9. Dezember 2024).
- Fisher, Atarah und Gilboa, Avi (2016): „The Roles of Music Amongst Musician Holocaust Survivors Before, During, and After the Holocaust“. In: *Psychology of Music*, 44(6), S. 1221–1239.
- Fischer, Michael und Widmaier, Tobias (Hrsg.) (2014): *Lied und populäre Kultur – Song and Popular Culture*, Band 59. Münster: Waxmann.
- Flick, Uwe (2017): *Qualitative Sozialforschung: Eine Einführung*. Hamburg: Rowohlt.
- Forman, Murray und Neal, Mark Anthony (Hrsg.) (2004): *That’s the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York und London: Routledge.
- Foucault, Michel (1980): *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Foucault, Michel (2018 [1969]): *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Frankowski, Alfred (2015): *The Post-Racial Limits of Memorialization: Toward a Political Sense of Mourning*. Lanham: Lexington Books.
- Frayling, Christopher (1993): „Research in Art and Design“. In: *Royal College of Art Research Papers*, 1(1), S. 1–5.
- Fuhr, Michael und Gruber, Cornelia (Hrsg.) (2024): *Musik, Erinnern und kulturelles Gedächtnis: Music, Remembering and Cultural Memory*. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim (= Center for World Music – Studies in Music, Bd. 8).
- Gabowitsch, Mischa (2023): „Regimes of Temporality“. In: Yifat Gutman und Jenny Wüstenberg (Hrsg.): *The Routledge Handbook of Memory Activism*. New York: Routledge, S. 48–51.
- Gardner, Abigail, Zagorski-Thomas, Simon, Fogarty, Mary, Jordan, Laura, Harrison, Anthony Kwame, Smialek, Eric, de Lacey, Alex und Avdeeff, Melissa (Hrsg.) (2023): Special Issue: Practice-Based Research. *IASPM Journal*, 13(1).
- George, Nelson (2005): *Hip Hop America*. London: Penguin Books.
- Golańska, Dorota (2020): „Bodily Collisions: Toward a New Materialist Account of Memorial Art“. In: *Memory Studies*, 13(1), S. 74–89.
- Goodman, Steve (2010): *Sonic Warfare: Sound, Affect and the Ecology of Fear*. Cambridge: MIT Press.
- Großmann, Rolf (2008): „Die Geburt des Pop aus dem Geist der phonographischen Reproduktion“. In: Christian Bielefeldt, Udo Dahmen und Rolf Großmann (Hrsg.): *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*. Bielefeld: transcript, S. 119–134.
- Großmann, Rolf (2013): „Die Materialität des Klangs und die Medienpraxis der Musikkultur: Ein verspäteter Gegenstand der Musikwissenschaft?“. In: Axel Volmar und Jens Schröter

- (Hrsg.): *Auditive Medienkulturen: Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*. Bielefeld: transcript, S. 61–77.
- Großmann, Rolf (2015): „Musikalische Wiederholung und Wiederaneignung: Collagen, Loops und Samples“. In: Arne Bense, Martin Giesecking und Bernhard Müssgens (Hrsg.): *Musik im Spektrum technologischer Entwicklungen und neuer Medien*. Osnabrück: Epos Music, S. 207–218.
- Gutman, Yifat und Wüstenberg, Jenny (Hrsg.) (2023): *The Routledge Handbook of Memory Activism*. London und New York: Routledge.
- Haarmann, Anke (2019): *Artistic Research: Eine epistemologische Ästhetik*. Bielefeld: transcript.
- Hadley, Susan und Yancy, George (Hrsg.) (2012): *Health & Social Work*. New York: Routledge.
- Halbwachs, Maurice (1925): *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Aclan.
- Halbwachs, Maurice (1950): *La mémoire collective*. Paris: Presses universitaires de France.
- Hallet, Wolfgang (2010): „Methoden kulturwissenschaftlicher Ansätze. Close Reading und Wide Reading“. In: Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hrsg.): *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse*. Berlin: Springer, S. 293–315.
- Haraway, Donna (2004): *The Haraway Reader*. New York: Routledge.
- Harman, Graham (2018): *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. London: Penguin.
- Haupt, Adam (2015): „Framing Gender, Race, and Hip-Hop in *Boyz N the Hood*, *Do the Right Thing*, and *Slam*“. In: Justin A. Williams (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Hip-Hop*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 232–242.
- Helbig, Marco (2012): „Stolpersteine“. *Music Video*. Verfügbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=ljeMj_Bhuuo (Zugriff: 30.06.2023).
- Helbig, Marco (2019): *Interview*. Geführt von Thomas Sebastian Köhn am 27. November.
- Helbig, Marco (2020a): *Der Reimteufel & Suncalina: HipHop für Individualistinnen*. Verfügbar unter: <https://rt-marketing.wixsite.com/reimteufel> (Zugriff: 04.01.2023).
- Helbig, Marco (2020b): *Der Reimteufel & Suncalina: HipHop für Individualistinnen.** Verfügbar unter: <https://rt-marketing.wixsite.com/reimteufel> (Zugriff: 04.01.2023).
- Henriques, Julian (2009): *Sonic Bodies: Reggae Sound Systems, Performance Techniques, and Ways of Knowing*. New York: Continuum.
- Herbst, Jan-Peter (2020): „Sonic Signatures in Metal Music Production: Teutonic vs British vs American Sound“. In: *Samples*, 18.
- Hill, Marc L. und Petchauer, Emery (2013): „Introduction“. In: Marc L. Hill und Emery Petchauer (Hrsg.): *Schooling Hip-Hop: Expanding Hip-Hop Based Education Across the Curriculum*. New York: Teachers College Press, S. 1–6.

Hirsch, Marianne (2012): *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.

Hirsch, Marianne und Smith, Valerie (Hrsg.) (2002): *Gender and Cultural Memory Signs*, 28(1).

Höllein, Dagobert, Lehnert, Nils und Woitkowski, Felix (Hrsg.) (2020): *Rap – Text – Analyse: Deutschsprachiger Rap seit 2000. 20 Einzeltextanalysen*. Bielefeld: transcript.

Hoppe, Katharina und Lemke, Thomas (2021): *Neue Materialismen zur Einführung*. Hamburg: Junius.

Huber, Annegret, Ingrisch, Doris, Kaufmann, Therese, Kretz, Johannes, Schröder, Gesine und Zembylas, Tasos (Hrsg.) (2021): *Knowing in Performing: Artistic Research in Music and the Performing Arts*. Bielefeld: transcript.

Ingrisch, Doris (2021): „Knowing in Intra-Acting: Arts-based Research als Weg des Welt-Gestaltens“. In: Annegret Huber, Doris Ingrisch, Therese Kaufmann, Johannes Kretz, Gesine Schröder und Tasos Zembylas (Hrsg.): *Knowing in Performing: Artistic Research in Music and the Performing Arts*. Bielefeld: transcript, S. 147–159.

Jacobshagen, Arnold (Hrsg.) (2020): *Musik, die Wissen schafft! Perspektiven künstlerischer Forschung*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Jost, Christofer und Sebald, Gerd (Hrsg.) (2020): *Musik – Kultur – Gedächtnis: Theoretische und analytische Annäherungen an ein Forschungsfeld zwischen den Disziplinen*. Wiesbaden: Springer.

Just, Steffen (2022): „Über Bässe in der Magengrube, flatternde Hosen und affizierte Körper. Popular Music Studies, New Materialism und der Klangbegriff der stofflichen Verkoppelung“. In: Beate Flath, Christoph Jacke und Manuel Troike (Hrsg.): *Transformational POP — Transitions, Breaks, and Crises in Popular Music (Studies) (= Vibes. The IASPM D-A-CH Series, Vol. 2)*. Berlin: International Association for the Study of Popular Music, German-Speaking Branch, S. 63–85.

Kaczmarek, Dorota (2020): „Mediale Erinnerungsbilder im gegenwärtigen deutsch-polnischen Diskurs um Vertriebene“. In: *Stylistyka*, 28, S. 429–452.

Kahr, Michael (2018): „Artistic Research in Jazz: A Case Study and Potential Developments“. In: John Dack und Mine Doğantan-Dack (Hrsg.): *Music and Sonic Art: Theories and Practices*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, S. 183–198.

Kahr, Michael (2022a): „Artistic Research in Jazz: An Introduction“. In: Michael Kahr (Hrsg.): *Artistic Research in Jazz: Positions, Theories, Methods*. London: Routledge, S. xv–xvi.

Kahr, Michael (Hrsg.) (2022b): *Artistic Research in Jazz: Positions, Theories, Methods*. London: Routledge.

Katz, Mark (2010): „Sampling Before Sampling: The Link Between DJ and Producer“. In: *Samples*, 9, S. 1–11.

Kautny, Oliver (2009): „Ridin’ the Beat. Annäherungen an das Phänomen Flow“. In: Fernand Hörner und Oliver Kautny (Hrsg.): *Die Stimme im HipHop: Untersuchungen eines intermediären Phänomens*. Bielefeld: transcript, S. 141–169.

- Kautny, Oliver (2015): „Lyrics and Flow in Rap Music“. In: Justin A. Williams (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Hip-Hop*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 101–117.
- Klein, Julian (2011): „Was ist künstlerische Forschung?“. In: *kunsttexte.de*, 2. Verfügbar unter: <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/7501/klein.pdf> (Zugriff: 21.11.2024).
- Körndle, Franz und Wolf, Rebecca (Hrsg.) (2019): *MusikTheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 34(1).
- Kruse, Adam J. (2016): „Toward Hip-Hop Pedagogies for Music Education“. In: *International Journal of Music Education*, 34(2), S. 247–260.
- Landry, Olivia (2017): „A Body Without a Face: The Disorientation of Trauma in *Phoenix* (2014) and New Holocaust Cinema“. In: *Film-Philosophy*, 21(2), S. 188–205.
- Landsberg, Alison (2004): *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press.
- Langenbruch, Anna (Hrsg.) (2018): *Klang als Geschichtsmedium: Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung*. Bielefeld: transcript.
- Lapidot, Elad (2020a): „Jewish Friends: Contemporary Figures of the Jew: Introduction“. In: *Jewish Studies Quarterly*, 27(2), S. 103–107.
- Lapidot, Elad (2020b): *Jews Out of the Question: A Critique of Anti-Anti-Semitism*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Laub, Dori und Podell, Daniel (1995): „Art and Trauma“. In: *The International Journal of Psychoanalysis*, 76, S. 991–1005.
- Lenhard, Philipp (2016): *Volk oder Religion?: Die Entstehung moderner jüdischer Ethnizität in Frankreich und Deutschland 1782–1848*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Levy, Daniel und Sznajder, Natan (2007): *Erinnerungen im globalen Zeitalter: Der Holocaust*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Lichau, Karsten (2018): „Stille“. In: Daniel Morat und Hans-Jakob Ziemer (Hrsg.): *Handbuch Sound: Geschichte — Begriffe — Ansätze*. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 217–222.
- Liu, William, Liu, Rossina und Shin, Richard (2023): „Understanding Systemic Racism: Anti-Blackness, White Supremacy, Racial Capitalism, and the Re/Creation of White Space and Time“. In: *Journal of Counseling Psychology*, 70(3), S. 244–257.
- Logan, Tricia E. (2023): „(De)Colonial Spaces“. In: Gutman, Yifat und Wüstenberg, Jenny (Hrsg.): *The Routledge Handbook of Memory Activism*. New York: Routledge, S. 243–248.
- Lüneburg, Barbara (2021): „Worldmaking – Knowing through Performing“. In: Annegret Huber, Doris Ingrisch, Therese Kaufmann, Johannes Kretz, Gesine Schröder und Tasos Zembylas (Hrsg.): *Knowing in Performing: Artistic Research in Music and the Performing Arts*. Bielefeld: transcript, S. 187–200.

Macdonald, Sharon (2013): *Memorylands: Heritage and Identity in Europe Today*. London/New York: Routledge.

Marcus, Scott (1992): „Modulation in Arab Music: Documenting Oral Concepts, Performance Rules and Strategies“. In: *Ethnomusicology*, 36(2), S. 171–191.

McDonald, David A. (2013): „Imaginarities of Exile and Emergence in Israeli Jewish and Palestinian Hip Hop“. In: *TDR/The Drama Review*, 57(3), S. 69–87.

McDonald, David A. (2020): „Junction 48: Hip-Hop Activism, Gendered Violence, and Vulnerability in Palestine“. In: *Journal of Popular Music Studies*, 32(1), S. 26–43.
<https://doi.org/10.1525/jpms.2020.32.1.26>.

McFarland, Pancho (2008): *Chicano Rap: Gender and Violence in the Postindustrial Barrio*. Austin: University of Texas Press.

McMullen, Tracy (2022): „The Lessons of Jazz: What We Teach When We Teach Jazz in College“. In: Michael Kahr (Hrsg.): *Artistic Research in Jazz: Positions, Theories, Methods*. London: Routledge.

Meelberg, Vincent (2011): „Moving to Become Better: The Embodied Performance of Musical Groove“. In: *Journal for Artistic Research*, 1. Verfügbar unter:
<https://www.researchcatalogue.net/view/11612/11613> (Zugriff am 21.11.2024).

Meelberg, Vincent (2022): „Improvising Touch: Musical Improvisation Considered as a Tactile Practice“. In: Michael Kahr (Hrsg.): *Artistic Research in Jazz: Positions, Theories, Methods*. London: Routledge, S. 15–28.

Miller, Tessa et al. (2021): Transform: Rap, Reggaeton, and the Urban Hip-Hop Aesthetic. In: *Research Catalogue*. Verfügbar unter:
<https://www.researchcatalogue.net/view/1225745/1225746/0/0> (Zugriff am 9. Dezember 2024).

Ministrelli, Chiara (2016): *Australian Indigenous Hip Hop: The Politics of Culture, Identity, and Spirituality*. London: Routledge.

Moore, Allan F. (2012): *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham: Ashgate.

Moore, Allan F. (2019): „Listening to the Sound Music Makes“. In: Ciro Scotto, Kenneth Smith und John Brackett (Hrsg.): *The Routledge Companion to Popular Music Analysis: Expanding Approaches*. New York: Routledge, S. 45–57.

Muszkalska, Bożena (2018): „Music as an Expression of Jewishness in Contemporary Poland“. In: *PULS: Musik- og Dansetnologisk Tidsskrift*, 8, S. 57–71.

Nagelschmidt, Ilse, Probst, Inga und Erdbrügger, Torsten (Hrsg.) (2010): *Geschlechtergedächtnisse: Gender-Konstellationen und Erinnerungsmuster in Literatur und Film der Gegenwart*. Berlin: Frank & Timme.

Nieper, Lena und Schmitz, Julian (Hrsg.) (2016): *Musik als Medium der Erinnerung: Gedächtnis – Geschichte – Gegenwart*. Bielefeld: transcript.

- Nikr, Norman Saadi (2023): „Middle East and North Africa“. In: Yifat Gutman und Jenny Wüstenberg (Hrsg.): *The Routledge Handbook of Memory Activism*. New York: Routledge, S. 318–325.
- Nora, Pierre (Hrsg.) (1984): *Les lieux de mémoire I. La République*. Paris: Gallimard.
- Nora, Pierre (Hrsg.) (1986): *Les lieux de mémoire II. La Nation*. Paris: Gallimard.
- Nora, Pierre (Hrsg.) (1992): *Les lieux de mémoire III. Les France*. Paris: Gallimard.
- Oddekalv, Kjell Andreas (2022): „On Being a White Norwegian Analysing Rap“. In: *Danish Musicology Online*, Sonderheft 2022, S. 115–122.
- Ogbar, Jeffrey O.G. (2007): *Hip-Hop Revolution: The Culture and Politics of Rap*. Lawrence, KS: University Press of Kansas.
- Oware, Matthew (2018): *I Got Something to Say: Gender, Race, and Social Consciousness in Rap Music*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Papenburg, Jens Gerrit (2016): „Boomende Bässe der Disco- und Clubkultur. Musikanalytische Herausforderungen durch taktile Klänge“. In: Kim Feser und Matthias Pasdzierny (Hrsg.): *Techno Studies*. Berlin: b books, S. 195–210.
- Pfleiderer, Martin (2018): „Improvisieren als performative Musikpraxis. Zugänge und Forschungsperspektiven“. In: Ralf von Appen und André Doehring (Hrsg.): *Pop weiter denken. Neue Anstöße aus Jazz Studies, Philosophie, Musiktheorie und Geschichte* (= Beiträge zur Populärmusikforschung, 44). Bielefeld: transcript, S. 11–30.
- Phillips-Hutton, Ariana (2021): „Sonic Witnesses: Music, Testimony, and Truth“. In: *Ethnomusicology Forum*, 30(2), S. 266–282.
- Pilzer, Joshua D. (2012): *Hearts of Pine: Songs in the Lives of Three Korean Survivors of the Japanese 'Comfort Women'*. Oxford: Oxford University Press.
- Polański, Roman (Regie) (2003): *The Pianist*. Toronto: TVA Films.
- Pollard, Kevin (2018): „Edek“. *Music video*. Verfügbar unter: <https://www.kevinpollard.com/projects/edek/> (Zugriff: 12. Dezember 2023).
- Pollard, Kevin (2022): *Interview*. Conducted by Thomas Sebastian Köhn am 3. Februar via Zoom.
- Popescu, Diana und Schult, Tanja (Hrsg.) (2015): *Revisiting Holocaust Representation in the Post-Witness Era*. New York: Palgrave Macmillan.
- Price-Styles, Alice (2015): „MC Origins. Rap and Spoken Word Poetry“. In: Justin A. Williams (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Hip-Hop*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 206–220.
- Racette, Sherry Farrell (2018): „„Enclosing Some Snapshots‘: James Patrick Brady, Photography, and Political Activism“. In: *History of Photography*, 42(3), S. 269–287.
- Rädiker, Stefan und Kuckartz, Udo (2019): *Analyse qualitativer Daten mit MAXQDA: Text, Audio und Video*. Wiesbaden: Springer.

- Radonic, Ljiljana und Uhl, Heidemarie (2016): *Gedächtnis im 21. Jahrhundert: Zur Neuverhandlung eines kulturwissenschaftlichen Leitbegriffs*. Bielefeld: transcript.
- Regev, Motti und Seroussi, Edwin (2004): *Popular Music and National Culture in Israel*. Berkeley: University of California Press.
- Research Catalogue (2010–heute): *Research Catalogue: An International Database for Artistic Research*. KTH Royal Institute of Technology, Stockholm. Verfügbar unter: <https://www.researchcatalogue.net> (Zugriff: 12.12.2024).
- Richman, Sophia (2014): *Mended by the Muse: Creative Transformations of Trauma*. London: Routledge.
- Rigney, Ann (2004): „Portable Monuments: Literature, Cultural Memory, and the Case of Jeanie Deans“. In: *Poetics Today*, 25(2), S. 361–396.
- Rigney, Ann (2016): „Cultural Memory Studies: Mediation, Narrative, and the Aesthetic“. In: Anna Lisa Tita und Trever Hagen (Hrsg.): *Routledge International Handbook of Memory Studies*. London: Routledge, S. 65–76.
- Rine, Christine M. (2013): „Therapeutic Uses of Rap and Hip-Hop“. In: Susan Hadley und George Yancy (Hrsg.): *Health & Social Work*, 38(1), S. 59–62.
- Ringsmut, Martin und König, Sidney (Hrsg.) (2021): *Music and Politics*, 15(2). Special Issue: Persecution and Resistance Resounded. Trajectories of WWII Musical Memorializations in Germany.
- Rivera, Raquel Z. (2003): *New York Ricans from the Hip Hop Zone*. New York: Palgrave Macmillan.
- Roediger, Henry L. und Wertsch, James V. (2008): „Creating a New Discipline of Memory Studies“. In: *Memory Studies*, 1(1), S. 9–22.
- Rose, Tricia (1994): *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Rothberg, Michael (2009): *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press.
- Rothberg, Michael (2022): „Lived Multidirectionality: ‘Historikerstreit 2.0’ and the Politics of Holocaust Memory“. In: *Memory Studies*, 15(6), S. 1316–1329.
- Roy, Elodie (2021): „Another Side of Shellac. Cultural and Natural Cycles of the Gramophone Disc“. In: Kyle Devine und Alexandrine Boudreault-Fournier (Hrsg.): *Audible Infrastructures: Music, Sound, Media*. Oxford: Oxford University Press, S. 209–228.
- Rusch, René, Salley, Keith und Stover, Chris (2016): „Capturing the Ineffable: Three Transcriptions of a Jazz Solo by Sonny Rollins“. In: *Music Theory Online*, 22(3).
- Salomo, Ben (2016): *Es gibt nur einen*. Baba City Records.
- Salomo, Ben (2019a): *Ben Salomo bedeutet Sohn des Friedens*. München: Europaverlag.

Salomo, Ben (2019b): *Interview*, 22. Oktober 2019.

Schindler, Ruben, Spiegel, Chya und Malachi, Esther (1992): „Silences: Helping Elderly Holocaust Victims Deal with the Past“. In: *International Journal of Aging and Human Development*, 35, S. 243–252.

Schloss, Joseph G. (2014): *Breaking Beats: The Art of Sample-Based Hip-Hop*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Schoop, Monika E. (2020): „Standing up against Discrimination and Exclusion: An Interview with Kutlu Yurtseven“. In: Oliver Seibt, Martin Ringsmut und David-Emil Wickström (Hrsg.): *Made in Germany: Studies in Popular Music*. New York: Routledge, S. 207–215.

Schoop, Monika E. (2021a): „Rapping against Old and New Nazis: Bejarano and Microphone Mafia’s Multidirectional Musical Memory Work“. In: *Music and Politics*, 15(2), S. 1–23.

Schoop, Monika E. (2021b): „Musikalische Auseinandersetzungen mit dem Nationalsozialismus. Eine Autoethnographie des Erinnerungsprojektes *Sound in the Silence* im ehemaligen Konzentrationslager Ravensbrück“. In: Barbara Alge (Hrsg.): *Musikethnologien im 21. Jahrhundert*. Baden-Baden: Rombach Wissenschaft Verlag, S. 253–286.

Schoop, Monika E. und Ringsmut, Martin (2021): „Ein musikalisches Denkmal gegen das Vergessen: Musikwissenschaftliche Erinnerungsforschung am Beispiel von Roger Moreno Rathgeb’s Requiem für Auschwitz“. In: *Die Musikforschung*.

Schultz, David (2022): „Gangsta-Rap und die umstrittene Bedeutung von Gewalt: Eine qualitative Untersuchung des »Studioangriffs«“. In: Marc Dietrich und Martin Seeliger (Hrsg.): *Deutscher Gangsta-Rap III: Soziale Konflikte und kulturelle Repräsentationen*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 55–78.

Schulze, Holger (2017): „How to Think Sonically? On the Generativity of the Flesh“. In: Bernd Herzogenrath (Hrsg.): *Sonic Thinking: A Media Philosophical Approach*. New York: Bloomsbury Academic, S. 217–242.

Schulze, Holger (2018): *The Sonic Persona: An Anthropology of Sound*. New York: Bloomsbury.

Schwab, Michael (Hrsg.) (2018): *Transpositions: Aesthetico-Epistemic Operators in Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press.

Seeliger, Martin und Dietrich, Marc (Hrsg.) (2017): *Deutscher Gangsta-Rap II: Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*. Bielefeld: transcript.

Sen, Amartya Kumar (2006): *Identity and Violence: The Illusion of Destiny*. New York: Norton.

Seroussi, Eyal (2015): „A Pioneer Publication in Context: Abraham Zvi Idelsohn’s *Gesänge der Marokkanischen Juden*(1928/9)“. In: Carsten Schapkow, Shmuel Shepkaru und Alan T. Levenson (Hrsg.): *Darkhei Noam: The Jews of Arab Lands*. Leiden/Boston: Brill, S. 168–184.

Shea, Nicholas Jordan (2023): „‘Guitar Thinking’ and ‘Genre Thinking’ among an Online Community of Guitarists“. In: *IASPM Journal*, 13(1), S. 45–76.

Shohat, Ella (1999): „The Invention of the Mizrahim“. In: *Journal of Palestine Studies*, 29(1), S. 5–20.

Skitolsky, Lissa (2020): *Hip-Hop as Philosophical Text and Testimony: Can I Get a Witness?* Maryland: Lexington Books.

Spitzer, Michael (2019): „Hearing Postmemory: Anne Frank in Neutral Milk Hotel's In the Aeroplane over the Sea“. In: Ciro Scotto, Kenneth Smith und John Brackett (Hrsg.): *The Routledge Companion to Popular Music Analysis: Expanding Approaches*. New York: Routledge, S. 400–415.

Steinbrecher, Bernhard (2016): *Das Klanggeschehen in populärer Musik*. Wien: Böhlau.

Sterne, Jonathan (2003): *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press.

Stockfeldt, Ola (2004): „Adequate Modes of Listening“. In: Christoph Cox und Daniel Warner (Hrsg.): *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: Continuum, S. 88–93.

Stover, Chris (2022): „Mapping Jazz's Affect: Implications for Music Theory and Analysis“. In: Michael Kahr (Hrsg.): *Artistic Research in Jazz: Positions, Theories, Methods*. London: Routledge, S. 29–45.

Stratton, Jon (2008): *Jewish Identity in Western Pop Culture: The Holocaust and Trauma Through Modernity*. New York: Palgrave Macmillan.

Stratton, Jon (2016): „Sampling and Jewishness: A Short History of Jewish Sampling and its Relationship with Hip-Hop“. In: *Shofar*, 34(3), S. 50–75.

Suganda, Sonya Puspasari (2020): „Death and One of Its Many Narratives. The Story of the Stolpersteine-Project in Germany“. In: *International Review of Humanities*, 5(2), S. 716–829.

Tagg, Philip (2011): „Caught on the Back Foot: Epistemic Inertia and Visible Music“. In: *IASPM Journal*, 2(1–2), S. 3–18.

Tagg, Philip (2013): *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*. New York: The Mass Media Music Scholars' Press.

Terry, Kevin (2023): „From the Streets of the Bronx to the Halls of Academia: Hip Hop Continues to Defy Expectations and Redefine What It Means to Be Heard“. In: *Journal of Urban Culture Studies*, 12(3), S. 3–21.

Thompson, Marie (2017): *Beyond Unwanted Sound: Noise, Affect and Aesthetic Moralism*. New York: Bloomsbury Press.

Thompson, Paul (1978): *The Voice of the Past*. Oxford: Oxford University Press.

Thompson, Paul und Harding, Phil (2023): „Creativity and Education: The 'Service Model' of Pop Music Songwriting and Production in Action“. In: Abigail Gardner, Simon Tota, Anna Lisa und Hagen, Trever (Hrsg.): *Routledge International Handbook of Memory Studies*. New York: Routledge.

Twitchell, Corey L. (2023): „Relocating Yiddish Voices: Narrative Disfigurement and the ‘Almost-Lost’ Story in Edgar Hilsenrath’s Holocaust Novel Jossel Wassermanns Heimkehr“. In: *Violence: An International Journal*, 4(1–2), S. 148–171.

Unsel, Melanie (2016): „Musikwissenschaft und Erinnerungsforschung: Einige Vorüberlegungen“. In: Lena Nieper und Florian Schmitz (Hrsg.): *Musik als Medium der Erinnerung: Gedächtnis – Geschichte – Gegenwart*. Bielefeld: transcript, S. 29–38.

Van Alphen, Ernst (2006): „Second-Generation Testimony: Transmission of Trauma and Postmemory“. In: *Poetics Today*, 27(2), S. 473–488.

van der Kolk, Bessel A. (2006): „Clinical Implications of Neuroscience Research in PTSD“. In: *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1071, S. 277–293.

van Dijck, José (2006): „Record and Hold: Popular Music between Personal and Collective Memory“. In: *Critical Studies in Media Communication*, 23(5), S. 357–374.

Vito, Christopher (2019): *The Values of Independent Hip-Hop in the Post-Golden Era: Hip-Hop’s Rebels*. Cham: Palgrave Macmillan.

Walden, Victoria Grace (2019): „What is ‘Virtual Holocaust Memory’?“. In: *Memory Studies*, S. 1–13.

Warburg, Aby (1998 [1932]): *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*. Berlin: Akademie Verlag.

Wegner, Jarula (2016): „Kompetitiv-Multidirektionale Erinnerung im Medium der Rap-Musik“. In: Lena Nieper und Julian Schmitz (Hrsg.): *Musik als Medium der Erinnerung: Gedächtnis – Geschichte – Gegenwart*. Bielefeld: transcript, S. 191–204.

Wieviorka, Annette (2006): *The Era of the Witness*. Ithaca: Cornell University Press.

Williams, Justin A. (2015a): „Intertextuality, Sampling, and Copyright“. In: Justin A. Williams (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Hip-Hop*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 206–220.

Williams, Justin A. (Hrsg.) (2015b): *The Cambridge Companion to Hip-Hop*. Cambridge: Cambridge University Press.

Wlodarski, Amy Lynn (2015): *Musical Witness and Holocaust Representation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Wolfe, Paula (2023): „Self Production: Creativity and Process, Triggers and Surprise“. In: Abigail Gardner, Simon Zagorski-Thomas, Mary Fogarty, Laura Jordan, Anthony Kwame Harrison, Eric Smialek, Alex de Lacey und Melissa Avdeeff (Hrsg.): *IASPM Journal*, 13(1), S. 26–44.

Zaddach, Wolf-Georg (2019): „‘Groove is the Essence of My Music’: Wayne Krantz’ Guitar Playing from a Practice-based Perspective“. In: Martin Pfeleiderer und Wolf-Georg Zaddach (Hrsg.): *Jazzforschung heute. Themen, Methoden, Perspektiven*. Berlin: EMVAS, S. 133–146.

Zaddach, Wolf-Georg (2021): „Artistic Research in der populären Musik? Zu den Potentialen und Herausforderungen einer künstlerischen Musikforschung für die Popular Music Studies“. In: *Samples*, 19, S. 1–28.

Zagorski-Thomas, Simon (2021): „Approaches to Publishing Practice Research“. *Practice Research Assembly*, Scottish Graduate School for Arts & Humanities, 26. Mai. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=EsCyxGJLO4Q>.

Zagorski-Thomas, Simon (2022): *Practical Musicology*. New York, NY: Bloomsbury Academic (= 21st Century Music Practices).

Zagorski-Thomas, Simon, Harrison, Anthony Kwame und Jordán González, Laura (2023): „Practice Research Special Issue Editorial“. In: Abigail Gardner, Simon Zagorski-Thomas, Mary Fogarty, Laura Jordan, Anthony Kwame Harrison, Eric Smialek, Alex de Lacey und Melissa Avdeeff (Hrsg.): *IASPM Journal*, 13(1), S. 1–6.

Zwaan, Koos (Hrsg.) (2017): *Practice-Led and Practice-Based Popular Music Studies*. Sonderausgabe der Zeitschrift *IASPM Journal*, 7(2), herausgegeben von Rupert Till. Mitherausgeber: Raquel Campos, Bernhard Steinbrecher, Tim J. Anderson, D. Ferrett und Tobias C. van Veen. Rezensionen: Sarah E. Raine.

Artikel 1:

Rapping the Shoah: (Counter-)Narratives and Judaism in German Hip-Hop

Autor: Thomas Sebastian Köhn

Erschienen in: Music & Politics, Band 15, Nummer 2, 2021

Seiten: 1–24

DOI: <http://dx.doi.org/10.3998/mp.9460447.0015.204>

Dieser Artikel wurde im Rahmen eines Double-Blind-Peer-Review-Verfahrens begutachtet und veröffentlicht.

Rapping the Shoah: (Counter-)Narratives and Judaism in German Hip-Hop

THOMAS SEBASTIAN KÖHN

Abstract

The Berlin-based rapper Ben Salomo has been disseminating hip-hop tracks that engage with collective memories and family memories of the Holocaust and World War II since 2016. He has also published an autobiography that addresses the subject. These memories are interwoven with various historical, political, and religious discourses with references to the ancient world, Jewish liturgy, and contemporary processes of othering. Focusing on the track “Identität,” which was released in 2016, this article examines how memory narratives are negotiated differently in the track, in the autobiography, and in an interview conducted in 2019. Using a combination of music analysis, narrative analysis, and ethnography, the author elaborates how the track, in comparison to the autobiography and the interview, enables the negotiation of memory-related counter-narratives that not only abandon a victim-centered view but also question and criticize aspects of contemporary institutionalized memory culture. The inquiry shows how hip-hop serves as a medium for combining different musical elements and bringing a future-oriented yet reflective post-Holocaust perspective into a musical memory practice.

Introduction

The Berlin-based rap artist Ben Salomo combines discursive negotiations of “being Jewish” with statements against racism, discrimination, and right-wing populism in his songs. In this process, he draws on memories connected to National Socialism and the Holocaust and interweaves them with other historiographic and political representations. The track “Identität” (Identity),¹ which was released on his 2016 album *Es gibt nur einen* (There is only one), makes this particularly clear. Salomo uses aspects of Jewish history and liturgy and connects them to autobiographical, family, and wider collective memories. The track was uploaded to YouTube with an accompanying music video and currently has about 193,000 views.² In this article, I will use Salomo’s work as a focus for broader musical considerations to investigate how negotiations and interweavings of memory, history, and politics are built upon the relationship of narratives and counter-narratives.

I will begin with a brief historical overview of research on hip-hop that addresses aspects of Judaism, being or identifying as Jewish, and intersectional marginalization. In the second part, I will describe my approach to the topic of narratives and counter-narratives on a theoretical and methodological level. I will then dedicate the third part to briefly exemplifying usages of different narrative formations in Jewish history. Since Salomo predominantly draws on narratives from the post-Holocaust period, I focus on elaborating narratives from this same context. Finally, I will analyze narratives and counter-narratives in different sources and elaborate on them as manifestations of narratives that existed beforehand, but are now embedded and discursively re-negotiated in the musical framework of a hip-hop track.

¹ All translations by the author unless otherwise stated.

² Accessed on February 24, 2021.

Hip-Hop, Judaism, and memory culture

Up until now, studies investigating Jewish hip-hop in relation to memory culture have focused on Israeli and Palestinian hip-hop,³ and on artists from the US. In her study on hip-hop in South Tel Aviv, Miranda Crowds analyzes the relationship between Jewish and non-Jewish artists, audiences, and identities. Drawing on Halbwachs's understanding of local collective memories and on Yael Zerubavel's ideological collective memory, she demonstrates how historical events are reshaped in collective discourses to "construct a national future"⁴ and to understand how communities inside and outside hip-hop interrelate.⁵ The representation of Israel as a hegemonic power and the role of Palestinian activism in hip-hop have been discussed by David McDonald.⁶ In his study "Junction 48," he critically analyzes the music video "If I could Go Back in Time" and the film Junction 48 by the politically engaged Palestinian rap group DAM and shows how topics of gender, vulnerability, and Palestinian activism against Israeli hegemony coincide.⁷ Of particular interest here are the studies by Jon Stratton.⁸ He understands what he calls "Jewish sampling" as a Holocaust- and memory-related cultural practice, based on montage, or on a recombination of fragments, as he calls it: "The idea of a rupture, often understood as catastrophe, and a combining of fragments, also saturates the ways the destruction of Ashkenazi culture in the Holocaust and the post-Holocaust (re)constitution of a Jewish culture are talked about."⁹ Similarly, Jarula Wegner combines readings of Michael Rothberg's multidirectional memory and Foucault's counter-memory,¹⁰ applying them to the Jewish-American artists Remedy and Masta Killa, and to SoCalled, a Canadian artist of Jewish descent. Wegner states that the relation of their music to the marginalization of Jews in history and in the present, as well as activist articulations against marginalization based on memories of WWII, is only one side of the coin. The other side is about challenging and mobilizing their audience against marginalization in general. These topics are addressed in detail in the study *European Others: Queering Ethnicity in Postnational Europe* by Fatima El-Tayeb, which deals with discourses of racialization within Europe and analyzes feminist, queer and migrant performances—among others, in the context of hip-hop.¹¹ In this process, her approach to queer and diasporic memory discourses is not teleological, but instead views them as fractured and fragmentary.

³ Miranda Crowds, *Hip Hop in Urban Borderlands: Music-Making, Identity, and Intercultural Dynamics on the Margins of the Jewish State* (Bern: Peter Lang, 2019), <https://doi.org/10.3726/b14809>; David A. McDonald, "Imaginarities of Exile and Emergence in Israeli Jewish and Palestinian Hip Hop," *TDR* 57, no. 3 (2013): 69–87, https://doi.org/10.1162/DRAM_a_00280.

⁴ Crowds, *Hip Hop*, 117.

⁵ *Ibid.*, 116.

⁶ McDonald, "Imaginarities."

⁷ David A. McDonald, "Junction 48: Hip-Hop Activism, Gendered Violence, and Vulnerability in Palestine," *Journal of Popular Music Studies* 32, no. 1 (2020), 26–43, <https://doi.org/10.1525/jpms.2020.32.1.26>.

⁸ Jon Stratton, "Sampling and Jewishness: A Short History of Jewish Sampling and its Relationship with Hip-Hop," *Shofar* 34, no. 3 (2016), 50–75, <https://doi.org/10.1353/sho.2016.0014>.

⁹ *Ibid.*, 55.

¹⁰ Jarula Wegner, "Kompetitiv-Multidirektionale Erinnerung im Medium der Rap-Musik," in *Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis - Geschichte, -Gegenwart*, ed. Lena Nieper und Julian Schmitz (Bielefeld: Transcript, 2016), 191–204, <https://doi.org/10.14361/978383839432792-013>.

¹¹ Fatima El-Tayeb, *European Others: Queering Ethnicity in Postnational Europe* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011), <https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816670154.001.0001>.

There has, however, been no research to date on the subject of German hip-hop and Judaism. From a variety of perspectives, such as music analysis,¹² diaspora,¹³ and political activism and resistance,¹⁴ there are numerous studies and approaches from diverse fields of hip-hop studies that are potentially fruitful for the topic of German hip-hop, including aspects of Judaism. With this article I aim, firstly, to open up hip-hop studies thematically to include German hip-hop movements that address topics connected to Judaism in general. Secondly, I aim to engage with a theoretical and methodological intersection between Jewish-German topics within the context of hip-hop studies and cultural memory studies and—conversely—to make a contribution to how cultural memory studies can profit from musicology.

Theorizing and Methodizing (Counter-) Narratives

Three media form the basis of this particular investigation: the hip-hop track “Identität” by Ben Salomo; his autobiography, which was published in 2019; and a semi-structured interview I conducted with him in 2019. In these media, questions of narrative representation, especially those of individuals, topics and histories, are central. I will address these through the lens of narratives and counter-narratives. In a comparative analysis of autobiographies of German gangster rappers, Martin Seeliger references Stuart Hall, who describes an identity as something “always based upon a *narrative*, a kind of representation”¹⁵ (emphasis mine). For this article, the understanding of narrative is of particular relevance. Seeliger points out that these are self-representations that refer to “different social affiliations as central points of reference.”¹⁶ In order to make the concept of narrative productive for this work, I build on guiding questions posed by the historian Ute Daniel in her *Kompendium Kulturgeschichte*.¹⁷ Daniel’s approach is primarily designed for the study of narratives in academic historiography but can nevertheless be profitably applied to the analysis of narratives within the context of my subject matter here. Drawing on Daniel, I will take into account the

¹² Oliver Kautny, “Ridin’ the Beat. Annäherungen an das Phänomen Flow,” in *Die Stimme im HipHop: Untersuchungen eines intermediären Phänomens*, ed. Fernand Hörner and Oliver Kautny (Bielefeld: Transcript, 2009), 141–69, <https://doi.org/10.14361/9783839409985-007>; Tilo Hähnel, “Metrische und sprechnahe Zeitgestaltung des Rap im historischen Wandel,” *Samples* 18 (2020), 1–21; and Michael Ahlers, “‘Kollegah the Boss’: A Case Study of Persona, Types of Capital, and Virtuosity in German Gangsta Rap,” *Popular Music* 38, no. 3 (2019), 457–80. <https://doi.org/10.1017/S0261143019000473>.

¹³ Ayla Güler Saied, *Rap in Deutschland: Musik als Interaktionsmedium zwischen Partykultur und urbanen Anerkennungskämpfen* (Bielefeld: Transcript, 2012), <https://doi.org/10.14361/transcript.9783839422519>; Serhat Güney, Cem Pekman, and Bülent Kabas, “Diasporic Music in Transition: Turkish Immigrant Performers on the Stage of ‘Multikulti’ Berlin,” *Popular Music and Society* 37, no. 2 (2012), 132–51, <https://doi.org/10.1080/03007766.2012.736288>; Martin Seeliger, “Autobiografien deutscher Gangsta-Rapper im Vergleich,” in *Deutscher Gangsta-Rap II: Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*, ed. Martin Seeliger and Marc Dietrich (Bielefeld: Transcript, 2017), 37–60, <https://doi.org/10.14361/9783839437506>; and Martin Seeliger and Marc Dietrich, “Zur Einleitung: Stigmatisierungsdiskurs, soziale Ungleichheit und Anerkennung oder: Gangsta-Rap-Analyse als Gesellschaftsanalyse,” in *Deutscher Gangsta-Rap II: Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*, ed. Martin Seeliger and Marc Dietrich (Bielefeld: Transcript, 2017), 7–36, <https://doi.org/10.14361/9783839437506-001>.

¹⁴ Tricia Rose, *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1994); Marc Dietrich, “‘Samy Deluxe’ *Adriano* (2018): Eine Analyse von Rassismus(kritik)konstruktionen aus Perspektive der Grounded-Theory-Methodologie” in *Rap – Text – Analyse Deutschsprachiger Rap seit 2000: 20 Einzeltextanalysen*, ed. Dagobert Höllein, Nils Lehnert, and Felix Woitkowski (Bielefeld: Transcript, 2020), 113–24, <https://doi.org/10.14361/9783839446287-009>; Matthew Oware, *I Got Something to Say: Gender, Race, and Social Consciousness in Rap Music* (Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2018), <https://doi.org/10.1007/978-3-319-90454-2>; and Christopher Vito, *The Values of Independent Hip-Hop in the Post-Golden Era: Hip-Hop’s Rebels* (Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2019), <https://doi.org/10.1007/978-3-030-02481-9>.

¹⁵ Martin Seeliger, “Autobiografien,” 40.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Ute Daniel, *Kompendium Kulturgeschichte: Theorien, Praxis, Schlüsselwörter*, 6th ed. (Frankfurt: Suhrkamp, 2014).

“historical-philosophical lines,”¹⁸ that is to say, the “grand narratives” of the respective sources under consideration.¹⁹ In a second step, I examine which representations of time are present: for example, do narratives of National Socialism (which figure prominently in Salomo’s oeuvre) always portray the period as a single, or isolated historical event, or are other “times” also depicted and integrated into the narrative, e.g., earlier catastrophes or political patterns of thought? Furthermore, I investigate which individuals or collectives are privileged or marginalized by the narratives, for example, by particular emphases or omissions. In the course of this contextualization of power relations, it is also relevant to consider what is also left unsaid,²⁰ what is “overlooked as insignificant and cut off from the collective narratives sustaining identity,”²¹ or what Astrid Erll calls the “other basic operation of memory: forgetting.”²² Possibly the most essential point is the analysis of how the narratives are in fact constructed, i.e., which stylistic devices, such as metaphors and comparisons, are employed.²³

One specific form of narrative is that of the counter-narrative. The prefix “counter” generally refers to the fact that these are narratives cut across established narratives that are the most prominent in collective memory or in so-called historical canons. They challenge and renegotiate discourses of power, knowledge, and truth. Drawing on Miranda Crowds’s research on Jewish rappers in South Tel Aviv, I will discuss counter-narratives in the context of collective “narratives of dispossession”²⁴ and “replacement ideologies.”²⁵

Ann Rigney argues that “the lack of a pre-given connection between events and the way we later talk about them means that certain ‘models of remembrance’... have evolved that are applied to multiple situations.”²⁶ For example, to make the opaque chaos of war understandable and tolerable, selected narratives and models of remembrance are employed. Rigney characterizes these models as a “changing repertoire of narrative structures.”²⁷ If we assume that, as Rigney puts it, collective narratives are produced in politically charged spaces regulating what is important and sayable, we can conclude that these repertoires may also depend on the kind of medium in which they are negotiated. A hip-hop track, for example, might be politically charged differently than an autobiography, resulting in different ways of addressing a similar topic (e.g., the Holocaust). For Rigney,²⁸ this understanding of narratives can be compared to that of a monument, but one that is not limited in terms of its own localization. As a kind of “portable monument,” narratives are thus generally politically charged and can be re-articulated (albeit transformed) in various other media.²⁹

In order to illustrate how narratives and counter-narratives are constructed and employed in these media, I will first provide a historical overview of the various narratives connected to Judaism and the Holocaust. I will touch on several examples that show that the narratives presented here are not new, per se, but are instead re-negotiated in a broader context of hip-hop: the interview, the autobiography, and the track.

¹⁸ Ibid., 440.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid., 441.

²¹ Ann Rigney, “Remaking Memory and the Agency of the Aesthetic,” *Memory Studies* 14, no. 1 (2021): 11,

<https://doi.org/10.1177/1750698020976456>.

²² Astrid Erll, “Travelling Memory,” *Parallax* 17, no. 4 (2011): 14, <https://doi.org/10.1080/13534645.2011.605570>.

²³ Daniel, *Kompendium Kulturgeschichte*, 440.

²⁴ Crowds, *Hip Hop*, 119.

²⁵ Ibid., 71.

²⁶ Ann Rigney, “Cultural Memory Studies. Mediation, Narrative and the Aesthetic,” in *Routledge International Handbook of Memory Studies*, ed. Anna Lisa Tota and Trever Hagen (New York: Routledge, 2016), 70.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ann Rigney, “Portable Monuments: Literature, Cultural Memory, and the Case of Jeanie Deans,” *Poetics Today* 25, no. 2 (2004), 361–96, <https://doi.org/10.1215/03335372-25-2-361>.

²⁹ Ibid.

Historicizing Narratives

Different and sometimes seemingly contradictory narratives and perspectives are all a part of Jewish historiography. Some of these narratives existed in parallel and were taken up in a wide variety of media and discourses. At this point, this article does not claim to provide a holistic or chronological overview of narratives of Jewish history. Rather, it presents a selection of narratives that play a role in the media examined in this article. The narratives negotiated in the autobiography, the interview, and the hip-hop track display parallels to particular narratives of Jewish and Israeli history, especially concerning the post-Holocaust period. These consist of victim- and family-centered narratives of suffering on the one hand, and heroic narratives on the other. These types of narratives are contextualized historically in this section for further analysis.

Variations of victim- and family-centered narratives can be found in media representations in Israel, especially after the Eichmann trial. This 1961 trial, in which SS leader Adolf Eichmann was sentenced to be executed in Israel, received a great deal of media attention. In the wake of that event, victims of the Holocaust were also given a media platform for the first time. These “private stories of suffering” by families played a major role.³⁰ As Daniel Levy and Natan Sznajder explain, “The stories that witnesses told during the trial were not about heroism and resistance, but survivors spoke about weakness, death, and vulnerability.”³¹ Levy and Sznajder refer to these as being increasingly talked about in families following the trial. The mediatization of the Eichmann trial can thus be seen as one of the first events to give family stories of suffering a representational space in the media and in family conversations.

The role of the television series *Holocaust*, which was first aired in 1978, should not be underestimated as an example of how this victim-centered narrative was outlined. In contrast to the Eichmann trial, the focus of discourse was no longer on the perpetrators, “but on the fictional story of a family of victims.”³² The series was widely discussed in both Germany and the US and was watched by about 100 million viewers in the US alone.³³ As early as 1987, Robert Wuthnow analyzed viewer reactions to the series and noted viewers’ attempts at orientation in the incomprehensible chaos and horror of the Holocaust. By combining fictional and non-fictional elements, the producer Marvin Chomsky translated the incomprehensible into a “language” that was more familiar to a larger part of the population.³⁴ Part of that language comprised a range of narrative constructions the series drew on: “The Weiss family was conceptualized in such a way that virtually every American could effortlessly identify with it.”³⁵ With its mixture of the fictional and the non-fictional, the series formed a basis for narrative constructions that can be also found in films such as *The Pianist* and *Schindler’s List*. Narrative aspects that have been criticized by many as a trivialization of the Holocaust,³⁶ but which simultaneously make it possible to identify with the victims, play a core role here as well.

Salomo’s work also reflects the influence of narratives discussed in this paragraph. These narratives, linked to an early collectivization of Judaism, can be found for example in the Jewish Orthodox journal

³⁰ Daniel Levy and Natan Sznajder, *Erinnerungen im globalen Zeitalter: Der Holocaust* (Frankfurt: Suhrkamp, 2007), 116, 128.

³¹ *Ibid.*, 128.

³² *Ibid.*, 137.

³³ *Ibid.*

³⁴ Robert Wuthnow, *Meaning and Moral Order: Explorations in Cultural Analysis* (Berkeley: University of California Press, 1987), 124–132.

³⁵ Levy and Sznajder, *Erinnerungen*, 138.

³⁶ *Ibid.*

“Treue Zionswächter: Organ zur Wahrung der Interessen des Orthodoxen Judenthums” (Loyal guardians of Zion: Organization for the protection of the interests of orthodox Jewry). Here, a wide variety of historical constructions of “Judaism” was connected to a unified idea of a “people” and a “nation,” as Philipp Lenhard points out in his work on Jewish historical narratives. Lenhard presents the narratives of that journal as an example of Orthodox Jews’ resistance against modernization efforts in the mid-nineteenth century. Founded in 1845, the journal was a medium for aggregating traditionalists’ arguments against the evolving changes toward a more open-minded Judaism. As a striking feature, Lenhard notes the authors’ urge to construct Judaism as a unity consisting of a religion *and* an ethnicity: “Unmistakably, the ethnic definition of Judaism was mixed with the religious definition, in accordance with the pre-modern understanding of the rabbis.”³⁷ As he further states, “Judaism [as represented in the analyzed journal] should not only be recognized as an unchanging religion of revelation but also, faith and law, ancestry and cultus should not be separated from each other.”³⁸ As will be shown in the course of this article, this particular idea of Judaism consisting of a wide variety of elements affects Salomo’s work as well. In the context of the establishment of the State of Israel, heroic narratives have continued to play an essential role in the post-Holocaust period. In their studies on the cosmopolitan memory of the Holocaust, Levy and Sznajder show that the narrative of passive victims had no place in the construction of a positive and “strong” image of the State of Israel. The authors state that “One, therefore, memorialized above all those victims who had resisted the Nazis.”³⁹ Thus, annihilation and heroism were negotiated simultaneously and institutionalized by the state, resulting in narratives of martyrdom.

However, these conflicting memories and narrative formations are not only related to historical aspects. The tension between victim and heroic narratives is renegotiated on various levels in sources connected to Ben Salomo. In the following sections, I will therefore outline different narrative formations in the interview, Salomo’s autobiography, and the track “Identität.” Starting with an analysis of victim narratives, I show that these types of narratives are predominant in my interview with Salomo and in his autobiography.

“Some were deported to Auschwitz, others to Ravensbrück.” Victim Narratives from Family Memory to Collective Memory

In 2019, I interviewed Ben Salomo to better understand his perspective on negotiations of memory culture, which are of central relevance to some of his hip-hop tracks. In the interview, it turned out to be important for him to contextualize his relationship with his family, his family’s relationship to the Holocaust, and its consequences for today’s negotiations of Jewishness by non-Jewish people:

I would say that the history of the Jewish people is made up of family and individual histories of suffering. Or they simply share a story with each other. And they collectively share that history in their collective memory. Some were deported to Auschwitz, others to Sobibor, others to Treblinka, someone else to the Warsaw Ghetto, someone else to the Bershadt Ghetto and so on

³⁷ Philipp Lenhard, *Volk oder Religion? Die Entstehung moderner jüdischer Ethnizität in Frankreich und Deutschland 1782–1848* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2016), 203.

³⁸ Ibid.

³⁹ Levy and Sznajder, *Erinnerungen*, 106.

and so forth. These are different components that have one point in common: the Holocaust, as something that has entered the collective memory of the Jews as a whole.⁴⁰

For Salomo, the high degree of interconnection between the Holocaust, Jewishness and family memory appears to be of major importance: in this context, a personal or more private conception of family is contrasted with a more collective constitution. Drawing on the understanding of narratives outlined in section 2 and 3, I will “unravel” these individual components and demonstrate how they are intertwined, as they form subcategories of the narrative of victimhood.

Family narratives

The family memory described by Ben Salomo is multifaceted and predominantly tied to addressing the suffering of both his own family—the private family—and a more generalizing or meta-level concept of family (“the Jewish family”). The first category is that of the private family, similar to the “stories of suffering” mentioned above.⁴¹ While retelling his grandfather’s memories from WWII, Salomo emphasizes the suffering and physical abuse during the Holocaust:

Then you find out, for example in Israel, where I was visiting my grandfather, he suddenly takes his teeth out of his mouth, and the front teeth were no longer there. Then he puts them on the table and I was like: Huh? . . . He tells me that a soldier, a German soldier knocked his teeth out of his face with the butt of a rifle when he was a young, very young man, almost a child.⁴²

The teeth seem to extend the narrative layer of WWII memories by a further material layer. On the one hand, memories thus become “embodied” in a real sense. Both the teeth and the dentures can be regarded as objects of memory, as testimonies of suffering and abuse. Memories become inscribed into these objects. A shift regarding the carriers of memory⁴³ is visible leading to a transmission across a divide: a table seems to separate Salomo and his grandfather. This spatial separation, however, is overcome by putting the dentures, these artifacts of abuse, right on the borderline between Salomo and his grandfather. The memories inscribed into this artifact are handed over to Salomo and hence to the next generation. The carriers of memory, and with them the victim narratives, are thus transferred, but they remain inside the frame of private family memories. Drawing on Daniel’s understanding of narratives as elaborated in section two, a clear shift of the timeline can be seen. The memory narrative is characterized here by this handover from the grandparents’ generation to that of the grandchildren. In contrast with Salomo’s description of his grandfather as a victim of the Holocaust, in his biography, the grandfather is portrayed as a “real activist”⁴⁴ who was part of the “famous Israeli naval combat troops,”⁴⁵ the Shayetet 13. This representation initially seems to be a heroic narrative, but the further unfolding of this narrative in the biography shows a different side; the same paragraph describes how he founded a poultry farm that went bankrupt after a bird flu epidemic.⁴⁶

Other members of Salomo’s family are described in the first part of the book *Von Israel nach Deutschland—Meine familiären Wurzeln* (From Israel to Germany—My family roots). Narratives of his

⁴⁰ Ben Salomo, personal communication, October 22, 2019.

⁴¹ Levy and Sznajder, *Erinnerungen*, 128.

⁴² Ben Salomo, personal communication, October 22, 2019.

⁴³ Erll, “Travelling Memory,” 12.

⁴⁴ Ben Salomo, *Ben Salomo bedeutet Sohn des Friedens* (Munich: Europa Verlag, 2019), 24.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ See *ibid.*

other grandfather, Alexander, as well as his twin brother, reflect contexts of escape, persecution, and hunger: “During the war, they were surrounded by the German Wehrmacht in Berschad and could no longer flee. . . . Hunger spread further and further . . . Alexander’s twin brother also became sick at some point and died.”⁴⁷ Even when describing his family as a collective in a more general and abstract way, the victim roles remain: “My family experienced extermination, escape, persecution, emigration, ghettoization, hunger and misery by the Nazis and their allies.”⁴⁸ Drawing on Daniel’s category of the group of persons represented by the narrative, a shift can be observed. The concept of family switches from a private collective, mentioned by their names, towards a broader understanding of family. The autobiography and the interview conceptualize “family” and family memory on a meta-level. This is not (only) about Ben Salomo’s family, but also about a construction of “the Jewish family” as a collective. This meta-level becomes clear in the interview, where he talks about childhood memories:

There was something like a holocaust. You can’t really understand it yet. You not only learn that people do not like you and that institutions have to be protected, but also that there was a huge murder, an unbelievable break in Jewish history, which every Jewish family had to suffer from. Including mine.⁴⁹

The concept of the “Jewish family” is of particular interest and is addressed identically in different sections of the interview. Drawing on Crowds’s concept of “converging dispossessions,” the construction of this meta-concept of family can be regarded as a converging or a collectivizing aspect. Memories of the Holocaust, then, form the basis of this meta-concept: the memories that the whole collective shares. On the one hand, the Holocaust as a history of suffering is inscribed into the concept of family. On the other hand, transformation processes become visible here, which cause family memories of suffering to transcend an understanding of family as “private” or even “biological.” Understood as a collective family, it displays parallels to the representation of the collective construction of the Weiss family in the TV series *Holocaust* discussed in the section above.⁵⁰ Erll refers to these abstractions of family memories as a “switchboard between the individual memory and larger frames of collective remembrance.”⁵¹ This transformation from individual to collective memory is, however, only one aspect in the above example. In particular, a collectivization of the victim narrative is prominent in the context of family memories. This has been a common factor in the construction of Jewish identity since long before the Holocaust. Aleida Assmann states: “With the Holocaust, all Jews were affected, therefore the posthumous are also part of this victim collective; in their memory they take the dead into their future.”⁵² Memories of the Holocaust reach into the present via collective construction, and—if one considers Assmann’s point—even into the future.

Post-memory narratives

In the interview material, family memory is often negotiated as the “post-memory” of survival. Post-memory is a term coined by Marianne Hirsch, who uses it to describe the phenomenon of remembering events that are not immediately part of one’s own experience, but which go back generations. In her research,

⁴⁷ Ibid., 18–19.

⁴⁸ Ibid., 22.

⁴⁹ Ben Salomo, personal communication, October 22, 2019.

⁵⁰ Levy and Sznajder, *Erinnerungen*, 137–138.

⁵¹ Astrid Erll, “Locating Family in Cultural Memory Studies,” *Journal of Comparative Family Studies* 42, no. 3 (2011), 315, <https://doi.org/10.3138/jcfs.42.3.303>.

⁵² Aleida Assmann, *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention*, 3rd ed. (Munich: C. H. Beck, 2020), 207, <https://doi.org/10.17104/9783406652110>.

she discusses post-memory with reference to photographs, but the core concept can easily be applied to new contexts:

These photographs connect the two levels . . . the past and the present, the story of the father and the story of the son, because these family photographs are documents both of memory (the survivor's) and of what I would like to call post-memory (that of the child of the survivor whose life is dominated by memories of what preceded his/her birth).⁵³

The same principle of remembering another generation's events plays a significant role in the interview with Salomo, as he states: "I remember the Holocaust every day when I wake up. Because I am alive. That is, every morning when I get up, I know I am alive because someone in my family has survived, but his twin brother has not."⁵⁴ The statement "I am alive because someone else survived" signals the permeability between the life and the memories of Ben Salomo and his grandfather. The additional information "but his twin brother has not" also indicates the thin line between life and death, not only of his grandparents during the Holocaust, but also of his own life. If his grandfather had been murdered instead, Salomo would not be alive. This thin line between life and death seems to be one of the central aspects of this post-memory narrative. The narrative thus communicates not only what actually has been, but also what might have been (if his grandfather had been murdered). Using Daniel's idea of "historical representation," this narrative offers a double representational structure, reflecting both what actually happened and what theoretically could have been.

But is this not a narrative of survival rather than a narrative of victimhood? After all, this post-memory is connected to survival. On the one hand, the narrative emphasizes the grandfather's survival and Ben Salomo's life. On the other hand, the aspect of victimhood remains an undeniable factor in Salomo's negotiation of the past. Even though the aspect of "life through survival" plays a role, victimization in the context of the Holocaust is omnipresent, almost like a shadow.⁵⁵ The momentum of survival is inextricably linked with the narrative of victimhood, since aspects of physical suffering during the Holocaust are present in those memories. The grandfather survived, but memories of suffering still dominate the memory discourse. The negative memories that Ben Salomo's grandfather shared with him live on in Salomo's memories and constitute a narrative basis for his own life. Being alive, in this case, turns out to be something special—as the exception in the context of murder and persecution.

Narratives of Jewishness and othering

The victim narrative goes hand in hand with a collective negotiation of Jewish othering:

I would say that as a Jew you carry this heavy, heavy backpack on your shoulders. . . . And you realize how much strength you have to muster to carry this backpack. . . . They carry it because society around them sees them like this [as carrying a backpack]: Boah, you are a Jew, mmhm, what was that like? What happened to you guys?⁵⁶

Through the rhetorical device of parody in the last sentence, Salomo illustrates his perspective on a construction of Jewishness that, from his point of view, is predominantly linked to collective memories of the Holocaust that lead to othering. The heavy backpack acts as a metaphor for the stigmatization Jewish

⁵³ Marianne Hirsch, "Maus, Mourning, and Post-Memory," *Discourse* 15, no. 2 (1992–93): 8.

⁵⁴ Ben Salomo, personal communication, October 22, 2019.

⁵⁵ Interestingly, parallels can be drawn here to the discourse surrounding family and victimhood as discussed in the context of medial representations of victims during and after the Eichmann trial discussed in the section above.

⁵⁶ Ben Salomo, personal communication, October 22, 2019.

people experience in the context of a predominantly “Western” discourse, charging the term “Jewish” with the role of “passive” Holocaust victims. The tool of parody is introduced by a sudden change of intonation in his voice and by using the word “Boah,” a German vernacular expression for extreme surprise. The change of intonation indicates a change of perspective. It is not Salomo speaking, he is ironically mimicking someone. Salomo parodies the exoticizing effect of the statement, pointing out that it reduces Jewishness to victimhood and that it is an external attribution. Furthermore, the question “What happened to you?” shows the discursive naturalization of the passive victim narrative in collective memory. According to Daniel, it is important to read what is not being said: The parodic mirroring of the “western” perspective excludes the perpetrators. The question is not “Who did that to you?” or “What did the Nazis do to you?” Othering is constructed along the lines of victimhood and ascribed to Jewishness, but this construction hides any involvement of a guilty party.

In summary, the victim narrative combines post-memory with family memories and encapsulates different levels of abstraction of the concept of family. The memories are dominated by suffering during the Holocaust, which is further inscribed in the various concepts of family. But that suffering generally also implies survival, whereas othered constructions of Jewishness generally remain on the level of passive victimhood. The last narrative in this section also critically points to this construction of the connection between being Jewish and the Holocaust through the use of irony. It will therefore come as no surprise that Salomo seems to feel the need to constitute a narrative that challenges this very socially dominant narrative, as I will show in the analysis of his song “Identität.”

“Even Auschwitz could not kill my people”: Counter-Narratives in the Hip-Hop Track “Identität”

I have three names (Jonathan)
 From three generations (Ben Salomo)
 Passed on from father to son (Ben Aryeh)
 Witnesses of identity, three names for three lives
 I must uncover the meaning
 . . .
 What meanings will be revealed?⁵⁷

The elaboration of the meanings of his stage names in their historical contexts form the central plot of the track. Jonathan is his given name,⁵⁸ whereas Salomo and Aryeh are the names of his father and grandfather. “Ben” in front of each name indicates the male ancestor, in the sense of “son of.” In the song’s intro, his Hebrew stage name is rapped for the first time when he is called up to the Torah, highlighting an understanding of identity closely connected to Judaism. These meanings are also linked to memories of the Holocaust, which, together with other historical references, are shaped into different narratives.

To keep a clear structure and avoid redundancies, I will start with a schematic representation of the lyrics and only refer to the line numbers in the analysis. The lyrics of the chorus following each verse can be found at the beginning of this section.

⁵⁷ Ben Salomo, “Identität,” in *Es gibt nur einen* (Berlin: Baba City, 2016), compact disk.

⁵⁸ I will use the spelling of the name “Jonathan” given in the CD liner notes.

1	[Intro]
2	At that time I was only thirteen
3	As a little boy I felt as if I were standing at the foot of Mount Sinai
4	But I was never a coward, I gathered up all my courage
5	When a voice called my name:
6	Jonathan Ben Salomo Ben Aryeh
7	Read the lines written for you in the Torah
8	The three names of your identity
9	[Verse 1]
10	Jonathan means gift of God, skip the comments
11	I am the member of the old Kaosloge they said was dead
12	Still I rain down a hail of razor-sharp words
13	But in my case deeds follow words
14	As prophesied in the Book of Revelation
15	A Jew from the street rhymes in German language decades after the Holocaust
16	No matter how many people died
17	When people have dreams, they can plant trees on scorched earth
18	Dare to start anew, like pioneers
19	Like Paul McCartney, I want to turn gold into platinum and rack up euros.
20	Perhaps my God-given gift lies therein
21	Now the question is:
22	What's hidden behind your names?
23	[Verse 2]
24	Ben Solomon means son of peace
25	I am immortal
26	For humankind everything is possible, even flying to the moon
27	You want to shoot goals like Messi?
28	I want to cross the Alps like Hannibal on elephants and defeat Rome
29	Let others deal drugs
30	I'd rather tediously walk the straight path
31	And do my thing without playing games
32	For the principles of my high goals
33	If you want to know your future, you need to know where your roots lie
34	Music is my great passion, without it I would have fallen
35	In times of crisis, I'd have fallen and lain on the ground
36	She named me the son of peace, for that I remain her
37	Faithful servant, even if I do not earn a single euro
38	[Verse 3]
39	Ben Aryeh means son of the lion, Judea's proud king
40	In my veins flows the blood of fighters and commanders
41	It survived expulsion, pogroms and famines
42	Even Auschwitz could not kill my people, but

39	Perhaps this offering was necessary, while in Germany
40	Synagogues were burning, my grandfather was able to escape from Europe.
41	He escaped the flames of the death ovens, if he had been
42	One of the six million no one would hear my message today
43	But I am here and the mission is fulfilled, what started
44	Millennia ago will one day be realized through my son.
45	When he honors the names of his forefathers, he will rise as the
46	as the heir of the Lion of Judea upon the king's throne.
	[Outro.]
47	Today I am over thirty, and as a man it seems to me
48	As if I were standing on the summit of Mount Sinai
49	Yet before you stands no coward, I gather all my
50	Courage when his voice calls my name:
51	Jonathan Ben Solomon Ben Aryeh, Jonathan Ben Solomon Ben Aryeh
52	Read the lines that are written for you in the Torah, the three names of your Identity
53	My identity!

Post-Holocaust narratives

The first narrative I would like to address functions very similarly to what Crowdus, in discussing the introduction to a live concert by the Jewish rapper Subliminal, refers to as a “stereotypical story of the birth of the State of Israel, which is characterized by a threat to the Jewish collective that is overcome despite all odds.”⁵⁹ Subliminal addresses the Middle East conflict, making the thematic focus slightly different. However, the narrative of the Jewish collective overcoming threats remains a key similarity and shows parallels to narratives constructed in the context of the establishment of the state of Israel after the Holocaust.⁶⁰ One of the most striking lines that demonstrates this narrative is line 13. The statement “decades after the Holocaust” opens up a perspective on the Holocaust that still includes it as a central aspect of thought, but which opens up the possibility for thinking beyond it. In the same line, seeming opposites are combined: the combination “Jew” and “in German” allows a reading along the lines proposed by Daniel as a stylistic device, in this case for combining the perceived incommensurable.⁶¹ Accordingly, the post-Holocaust narrative allows for renegotiations of aspects formerly understood as opposites, thus enabling a modern perspective of heterogeneity.

Central to this narrative is a rejection of victim perspectives. Salomo achieves this with a paradigm shift that moves away from suffering and persecution to a focus on survival, and thus on metaphors of a new beginning (lines 14–16).⁶² While the deaths of those who died are by no means “forgotten,” the representation is much more centered on those who, as Stratton might put it, fragmentarily reassemble Jewish culture after the Holocaust.⁶³ Meanwhile, the metaphors of scorched earth and planted trees, and the comparison of survivors with pioneers, are central to the post-Holocaust narrative. The Holocaust is still a

⁵⁹ Crowdus, *Hip Hop*, 125.

⁶⁰ Levy and Sznajder, *Erinnerungen*, 106.

⁶¹ Daniel, *Kompendium Kulturgeschichte*, 441.

⁶² Daniel, *Kompendium Kulturgeschichte*, 440.

⁶³ Stratton, “Sampling,” 55.

central issue, but the way it is dealt with is shifting towards a future-oriented perspective, while actively reflecting the past.

Another central aspect is the idea of the pluralization of (survived) *holocausts*, outlined (implicitly) in the third verse by the use of plural and generalized forms (line 37). Even though the likelihood is high that listeners will interpret these accounts as associated with the “one” Nazi Holocaust, it enables an interpretation of these aspects as belonging to many *Holocausts* throughout history via the employment of generalized forms of “persecution” and starvation, as well as by the plural form of “pogroms.” The interview supports this interpretation: “The Holocaust is actually only the latest Holocaust, because there have been many *Holocausts* in Jewish history.”⁶⁴ In particular, the combination of the term “Auschwitz” in the lyrics with the word “even” distinguishes the Nazi Holocaust from further “pogroms, starvation and persecution.”

The post-Holocaust narrative moreover offers the possibility of contrasting and destabilizing an institutionalized and canonized non-Jewish representation of Jewishness and Jewish history in which only one Holocaust exists. Intra-Jewish perspectives typically see the Holocaust as one of many instances in a long line of experiences of persecution involving slavery, forced assimilation, murder, and genocide. Salomo’s opposing perspective on history, with its particular emphasis on this plurality of events of murder and persecution that actually happened, explicitly refers to pogroms, murders, and expulsions against Jews as repeatedly occurring throughout history.

Jewish unity narrative

The counter-narrative of Jewish unity as represented in the song makes use of two central units. Firstly, the concept of the private family and the Jewish family as a meta-concept repeatedly finds its way into the lyrics, constructing the idea of the Jewish collective.⁶⁵ Crowdus uses the term “‘converging dispossessions’ to describe the temporary unification brought about in the process of music-making by evoking collective memories and collective experiences of trauma.”⁶⁶ The principle here is very similar, except that the experiences of the Shoah take the place of dispossession. Secondly, Zionist perspectives find their way into this narrative. Crowdus describes the reaction to external threats as one central aspect to Zionist narratives: “The articulation of such threats in this environment is particularly useful in stimulating Jewish, group cohesion.”⁶⁷

Salomo refers to his natal family, specifically his grandfather, who was able to escape from Auschwitz (40–42). The narrative up to a point is relatively congruent with a victim narrative. At the same time, however, the grandfather in lines 41–42 is remembered precisely not as one of the six million Jewish victims of the Holocaust, but as a survivor. Thus, the grandfather represents a heroic narrative, as one of the survivors and moreover as one of those who managed to escape. Parallels can be drawn here to the collective remembrance of Jewish martyrs and resistance in the context of the founding of the state of Israel shortly after WWII.⁶⁸

Like in the victim narratives, the family concept in this counter-narrative is not limited to the private family. The concept of the “Jewish family” is not explicitly mentioned in this track. But the concept of “people” (line 38) appears to take on a very similar function; as lines 36–38 indicate, expressions such as “in

⁶⁴ Salomo, personal communication, October 22, 2019.

⁶⁵ See section 2.

⁶⁶ Crowdus, *Hip Hop*, 119.

⁶⁷ *Ibid.*, 125.

⁶⁸ This has been outlined in section 3. See Levy and Sznajder, *Erinnerungen*, 106.

my veins flows the blood of fighters and commanders,” construct a collective similar to the family via the binding element of “Jewish blood,”⁶⁹ referenced in the same line as “the people.” This combination of the collective image with the aspect of ancestry can be linked to the approach of combining religion and ethnicity as stated in the context of the journal “Loyal guardians of Zion” from 1845.⁷⁰ The image of ancestors serves as a basis for collective unification. The shared past of catastrophes enforces the construction of a collective and links it to attributes of strength and power.

Empowering narratives

Many of the lines can be read as empowering counter-narratives. The “pioneers daring to start anew and planting trees on scorched earth” (lines 15–16) may be understood as a call-out, as listeners are directly addressed and challenged in line 20: “What is hidden behind your names?”, daring the audience to compare themselves and their ancestry to the great deeds of Salomo’s forebears.

Line 25 refers to the army commander Hannibal Barca, who traveled from Spain and crossed the Alps with elephants to fight against the Roman Empire in the war between Rome and Carthage in 200 BCE. Hannibal’s army only barely lost the war, which is viewed as a kind of near-victory against the Roman Empire.⁷¹ In the lyrics, Salomo follows the same goal: to defeat the Roman Empire, which can be interpreted as an attempt to stabilize the empowering narrative, a reference to success against seemingly impossible odds. Drawing on Daniel’s thoughts, this image of Hannibal extends the time span of what is represented here. While the victim narratives presented above depict time spans going back to only WWII, this counter-narrative extends this by reaching back to the ancient world.

The construction of the Jewish people in lines 36–38 is not limited to the narrative of Jewish unity. The image of the heroic Jewish people as opposed to a collective of victims makes it transparent that collective memory is in constant flux and that memory is actively produced and can accordingly be changed. The interview with Salomo and the analysis of his autobiography show that the stigmatization and reduction of Jews as victims of the Holocaust is regarded as a burden—a burden that (from Salomo’s perspective) dominates the collective memory. Portraying the Jewish people as heroic provides not only a counter-narrative to this victim narrative, but also an alternate version of collective memory. Drawing on Daniel, the marginalized history of the Jewish people is articulated through the lyrics and thus moves into the memory discourse.

In the course of the track, Salomo also takes on a kind of role model function, in which he abstains from drugs, follows “high goals” and presents himself as active (11, 28–29). References such as line 24–25, “you want to score goals like Messi.” illustrate the aim of encouraging the listener to think about their own goals and strengths, and to put them into practice. That a reflection on one’s own history is part of this empowerment narrative is shown in line 30: “If you want to know your future, you need to know where your roots lie.” This is not just about Salomo’s own history, or that of his grandfather during the Holocaust. Rather, it is about a message that he wants to spread, as indicated in line 43. This message consists of precisely this awareness of history and the shaping of the future, in which lessons are to be learned from history. Memories of the Holocaust are thus meant to be central aspects of collective memory discourses, but at the same time have to be understood as reflective elements in the present and in considerations of the future.

⁶⁹ Crowdus, *Hip Hop*, 126.

⁷⁰ See section 3 and Lenhard, *Volk oder Religion?*, 203.

⁷¹ Pedro Barceló, *Hannibal* (Munich: C. H. Beck, 1998).

Interestingly, the time span represented here is extended once again. But instead of only expanding it back into the past, the future is included as a central aspect, bridging past, present and future.

Connecting the counter-narratives

It has become clear that sharp distinctions between individual counter-narratives presented above are not possible. Instead, the narratives overlap, depending on the reading and interpretative perspective. Some aspects, however, are shared among all the counter-narratives found in the lyrics. Two such aspects are the constant reference to religion and the “replacement ideology”⁷² which I will exemplify below.

Salomo bases the post-Holocaust narrative in line 12 on a prophecy in the Book of Revelation. Also, in the intro and outro of the track, he presents a divine inspiration in the context of a conversation with God as the basis for his reflection on the meaning of his names (lines 1–7, chorus). Since the exploration of these meanings constitutes the central feature of the lyrics, the entire negotiation of the track can be regarded in terms of this religious reference. This is particularly evident in a recurring linguistic and music-aesthetic manifestation of the voice of God; the simulation of the voice is manifested in the backing vocals by modulation effects, such as reverb and by a sonic-spatial positioning of the voice “further back” in the recording. Various other allusions to Judaism can be found in the track, not least his chosen stage names manifesting themselves in the different counter-narratives. Crowds shows similar aspects in her study on rappers in Tel Aviv, where references to religion are made to emphasize political messages.⁷³

Another aspect Crowds identifies is “replacement ideology”: “In fact, Hip Hop can be viewed not only as resisting oppressive hegemonies, but also as offering its own replacement ideologies that often can be dogmatic in their own right.”⁷⁴ What is striking about the lyrics of “Identität” is that the victim narratives (in Daniel’s sense of the term) that occur in the interview and autobiography are not featured in the track. I would argue that the counter-narratives outlined here are neither meant to provide an additional perspective to remembering victims, nor to destabilize them in the sense of resistance. Instead, the counter-narratives are meant to replace narratives of passive victimhood.

It is important to note that the construction of the narratives of victimhood that are opposed by the counter-narratives is not limited to “the (mass) media” or antisemitic, right-wing discourses. Elad Lapidot established the term “anti-antisemitic discourse” with reference to the practice of constructing the “Jewish figure” as a “friend.” Lapidot exposes this figure as an ambiguous or even ambivalent one: “Anti-anti-Semitism has become a cornerstone for . . . ultimate redemption from all prejudice, violence and genocide; from all evil.”⁷⁵ In its consequence, however, this figure of friendship “entails indifference to difference.”⁷⁶ Connecting this argument to Salomo’s counter-narratives, these can be understood as actively opposing institutionalized and hegemonial anti-anti-Semitic discourses and thus as an attempt to reclaim the power of remembering victims of the Holocaust. The narratives of Jewish unification, empowerment, and post-Holocaust narratives in the track are intended to serve as a replacement ideology by forming an alternative collective memory, challenging institutionalized figures of “Jewish friends” and anti-anti-Semitic discourses.

⁷² Crowds, *Hip Hop*, 71.

⁷³ Crowds, *Hip Hop*, 159.

⁷⁴ *Ibid.*, 71.

⁷⁵ Elad Lapidot, “Jewish Friends: Contemporary Figures of the Jew: Introduction,” *Jewish Studies Quarterly* 27, no. 2 (2020): 105, <https://doi.org/10.1628/jsq-2020-0008>.

⁷⁶ *Ibid.*

Musical Manifestations of the Counter-Narratives

Since the narratives are embedded in a musical context, I will now analyze how musical parameters contribute to the narrative constructions and thus to the memory discourse. For this purpose, I will first present the basic musical structure of the track and then identify how the rhyming and rhythm schemes of the rap support the narratives. Furthermore, I will analyze how other musical aspects, such as the arrangement and a set of musical motifs, contribute to the narratives.

The track has a constant tempo of about 90 bpm, and the basic instrumentation includes drums, bass and keyboard. The track opens with an intro and closes with an outro in which the musical arrangement is reduced: bass, drums and keyboard are not audible here, so that some of the frequently recurring melodic motifs—which I will analyze in more detail in the next section—are particularly prominent in these parts. Furthermore, the track consists of three verses and a chorus, which is repeated identically between the verses. The verses consist of a 12-bar form, whereas the chorus has 8 bars.⁷⁷ Variations are created by differences in the overall playing intensity between verse and chorus and by omitting instruments (such as the keyboard) in the verse. Acoustic stops contribute to variations: Stops are variations in the track characterized by omitting certain instruments, groups of instruments, or even the arrangement as a whole, while the rap continues. These interruptions in the musical arrangement mean that the listener’s attention is focused on the rap.

The track is characterized by live-sounding “physical” instruments, such as a drum-kit, bass guitar, keyboard, various string instruments and piano. The drum and bass sounds especially contribute to this impression, since—if they were not recorded live—they probably consist of live samples. The chord scheme is based upon a circular chord pattern, I-VI, in C minor. However, this progression is only slightly hinted at by keyboard sounds, since the bass consists of a rhythmic pedal tone on the root C with only rare variations, which keeps repeating continuously throughout the track.

I analyze the musical elements of the song as they relate to the rap and its narratives following Oliver Kautny’s flow analysis. His method of analysis focuses on the relationship between the “metrics of voice and accompanying patterns.”⁷⁸ On the “horizontal axis . . . different forms of rhythmic grouping”⁷⁹ and “the role of tonally shaped, rhymed speech”⁸⁰ form the concept of flow. These aspects of the flow contribute significantly to the counter-narratives. Rhythmic variation in the lines is, among other aspects, created by the sporadic rising of vocal pitches on individual syllables. According to the concept of flow, rhyme groupings of words form rap lines; this causes some words to fall on heavy beats and others on unstressed beats. It is noticeable that the words that emphasize aspects that are prevalent for the counter-narratives are often those placed on heavy beats; they are also pitched higher. As shown below with an example from the third verse, the flow emphasizes words such as “Auschwitz,” “death ovens,” and “survive” through melodic accentuation and rhythmic placement on the beat. Furthermore, the lines’ rhymes are also layered on words that are central to the counter-narrative: Löwen (lions), König (king), Kommandeure (commanders), Hungersnöte (famines), mein Volk nicht töten (not kill my people).⁸¹ By emphasizing these words and

⁷⁷ A 12-bar form might remind some listeners of the blues form. However, none of the material analyzed here exhibits any further parallels to the blues.

⁷⁸ Kautny, “Ridin’ the Beat,” 147.

⁷⁹ *Ibid.*, 148.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Only the aspects that are relevant for the study of counter-narratives are mentioned here. Since the flow and rhymes play an important role in the entire track, other, non-Holocaust related issues are emphasized by these musical parameters as well.

phrases, the musical parameters of flow and rhyme contribute to the way memory discourses are negotiated in the track.

The voice itself displays little or no post-processing and is positioned centrally and relatively close to the listener in terms of the recording's panorama. In my opinion, emphasis was put on conveying an "authentic" image of the voice. This is done by enhancing particular details such as Salomo's breaths, possibly made more audible by compression during post-production. In the chorus, Ben Salomo's voice is doubled in a slightly lower pitch and positioned further to the left in the panorama. This gives the voice the character of backing vocals, which increases the lyrics' emphasis in the chorus.

But it is not only the musical element of the rap that contributes to the counter-narratives and thus negotiates a particular form of memory discourse. The stops, in which the musical arrangement pauses completely or partially for a short period of time, fall precisely on the phrases that are relevant to the counter-narratives. These stops (the underlined lyrics) give specific parts of the lyrics a particularly prominent position and emphasize the readings of the counter-narratives presented above.

As prophesied in the Book of Revelation

A Jew from the street rhymes decades after the Holocaust in German language . . .

Now the question is: What lies behind your name?⁸²

Stops at these points foreground religious references as connecting the counter-narratives, as well as the post-Holocaust narrative and the empowering narrative. As a further example, stops in the third verse at the line "even Auschwitz could not kill my people" bring the unifying narrative to the fore. Many other examples in the verses enhance the counter-narratives in similar ways. Thus, musical parameters—in this case, the stops—contribute to the memory discourse.

Much of the scoring of the track is based on three recurring motifs. One regular motif is played by a picked string instrument, either a harp, a qānūn, or an oud.⁸³ The two other characteristic motifs are played by a piano and strings. The harp motif is the most prominent, containing a C minor arpeggio with an added 9th, which stands out for its rhythm and sound aesthetics. Rhythmically, it is similar to the figure of a clave,⁸⁴ one feature of which is the rhythmic accentuation of off-beats. The motif stands out especially in the intro, where the supporting musical framework of drums and bass is missing. The loosely rhythmical piano fills in the spaces between the harp motif in the form of a musical conversation. Another, yet less frequently occurring motif or sample consists of a string section that features several dissonances, quarter notes and glissandi. While the harp and piano motifs sound relatively consistent, the string motif is especially prominent in the chorus.

The aforementioned motifs represent the central musical characteristics and thus shape the specific way memory discourses—and among these counter- and victim narratives—are negotiated in the track. The motifs' functionality can be described with what Susanne Binas-Preisendörfer refers to as "emotionally charged sound objects,"⁸⁵ but instead of specifically referring to historical facts, they evoke a sense of

⁸² Salomo, "Identität."

⁸³ For the sake of simplicity, I will use the term "harp motif" in the following.

⁸⁴ A clave beat usually consists of a repeating rhythmic pattern comprising a mixture of dotted and undotted quarter notes (tresillo, often in a 3-2 or 2-3 ratio). This specific constellation of dotted and undotted notes creates characteristic rhythmic shifts involving accents on the off-beats.

⁸⁵ Susanne Binas-Preisendörfer, "Klangliche Repräsentationen des ›Mauerfalls‹ in ausgewählten Hörfunkreportagen, Fernsehdokumentationen und fiktionalen Filmen," in *Klang als Geschichtsmedium: Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung*, ed. Anna Langenbruch (Bielefeld: Transcript, 2018), 196, <https://doi.org/10.14361/9783839444986-008>.

historicity. Ben Salomo describes the motifs as being “just the way it sounded in the region at that time.”⁸⁶ While it remains unclear what exactly he means by that, the statement suggests that the sense of historicity might play a bigger role here than “actual” sound—or music history. However, by contextualizing the music with topoi from the lyrics, like the counter-narratives, but also from other external points of reference, interesting parallels can be found. For example, if we compare Salomo’s track to the movie *The Pianist* (2002), similarities can be found on various levels: firstly, both media discuss memories of the Holocaust from an intra-Jewish perspective including family memories of persecution, murder, and deportation. Related to this, both authors—Salomo as lyricist and Roman Polański as the film producer and director—share family memories of the Holocaust, since several of Polański’s relatives were also deported. Secondly, both media are intertwined with (auto)biographies. The track’s connection to Salomo’s autobiography is mentioned above and the film includes aspects of Polański’s own biography as well as Władysław Szpilman’s autobiography as a Jewish-Polish pianist.⁸⁷ Most importantly, however, both media share music as a “transcending, universal language”⁸⁸ which will be discussed in more detail below.

If we compare Salomo’s piano motif from the hip-hop track to the piano motif of the soundtrack of *The Pianist*, which features the Nocturne in C# minor by Frédéric Chopin, similarities can be found regarding tonal resources, instrumentation, tempo, interval structures, rhythms, and micro-timing:



Figure 1: “Identität” measures 1–4. My transcription.



Figure 2: “Identität,” recurring piano motif. My transcription.

⁸⁶ Ben Salomo, personal communication, October 22, 2019.

⁸⁷ Claudia Bullerjahn, “Der Soundtrack des Holocaust. Musik im Dienste einer Erinnerungskultur,” in *Sound des Jahrhunderts: Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute*, ed. Gerhard Paul and Ralph Schock (Bonn: bpb, 2013), 538.

⁸⁸ Ibid.



Figure 3: Frédéric Chopin, Nocturne C# minor, measures 5–12.

If we compare the two themes, several aspects stand out: first, the melodic lines of the long half notes, or dotted half notes, are very congruent. While Figures 1 and 2 are in C minor and Figure 3 is in C# minor, the long notes carrying the melody have the same functions in the harmonic context. In “Identität,” the melody progresses from the fifth of the underlying C minor chord down via the fourth (or 11) and to the second (or 9). The Nocturne, which features in the soundtrack to the film *The Pianist*, shows a very similar progression. Comparing the long notes of the recurring piano sample from “Identität” with bars 5 and 6 from the Nocturne, it becomes clear that the melodic progression is almost identical. But as Claudia Bullerjahn points out regarding the film music of *The Pianist*, the music sounds “not specifically Jewish, but is rather a music that uses the Western conventions of conveying suffering.”⁸⁹ Since various representations of suffering and sorrow have been accompanied by slowly and freely played piano passages in minor keys in different media, this motif from “Identität” may be associated with such narratives of grief in a similar way. Accordingly, the music does not only contribute to the negotiation of counter-narratives of the lyrics. Rather, the musical motifs seem to be able to provide intermedial parallels, for example to film and in this connection also to victim narratives, that play an important role in various media throughout (Jewish) history.

Following Bohlmann, the harp motif may be interpreted as an allusion to Jewish liturgical contexts: “In Genesis 4 we are to assume that the “harp” and “flute,” “played” as they are by the generations that succeed Yuval, are musical instruments. . . . there is an almost infinite variety of both harps and flutes . . .”⁹⁰ If interpreted in this way, there is a possibility that this motif supports the religious reference aspect as connecting the various counter-narratives and thus contributes to the memory discourse on a musical level. Since it is not entirely clear whether the motif is actually played by a harp, and not an oud or a qānūn, a connection to Mizrahi music (see below) may be relevant here as well.

⁸⁹ Bullerjahn, “Der Soundtrack des Holocaust,” 540. In my work, I hold the position that there can be no such thing as a “specifically Jewish” sound and/or music.

⁹⁰ Philip V. Bohlmann, *Jewish Music and Modernity* (Oxford: Oxford University Press, 2008), xxii–iii.

The second part of the string motif, which is played for the first time when Salomo raps his name in the intro (0:30), consists of the tones C, Db, Eb, F, G, Eb, F, D, and Eb. The tonal center of the piece is C minor and the track's basic scale is C aeolian. The pitch Db in this motif, however, signals more of a Phrygian scale, characterized by this particular semitone between the first and second tone (C and Db). The very use of both the Aeolian *and* Phrygian scales in the track creates a tonal tension that makes this motif stand out. In addition, this Db from the motif is pitched slightly too low, creating a particular dissonance. Furthermore, the tonal steps from F to G, Eb to F, and D to Eb are played using glissandi, and the target notes are partially pitched slightly off-key. This creates a contrast to the rest of the track, which is intonated in perfect pitch. Regarding the tonal repertoire, parallels could be drawn to the "Jerusalem-Sephardi Style"⁹¹ which has become a commonly used requisite in modern Israel for recitation circles since the twentieth or twenty-first century.⁹² Musically, there are similarities to the Arabic maqam as a significant tonal pool including tonal steps other than the "Western European" well-tempered tonal system. Specifically, the lower tetrachord of the Bayyātī⁹³ shows parallels to the Phrygian mode and further includes the lowered second step from Salomo's motif.

But the constitution of this motif also allows for parallels to Mizrahi music. According to Crowdus, "Mizrahi music is a label used to describe all musical output of Jewish immigrants [to Israel] from the 'Arab' world,"⁹⁴ and this music has a marginalized status in Israel compared to the dominant European culture.⁹⁵ Since the 1960s, performers have combined this music with instruments and genres that are more commonly attributed to popular music. While the tonal pool of the accompanying arrangements is rather "Western," the singing has characteristic quarter-tone steps which, however, do not originate from traditional maqamat.⁹⁶ The aspect of marginalization of the Mizrahi style and the similarities to the style allow for the possibility of reading this motif as a contribution to the empowering narrative or the unifying narrative. It could be connected to the above statement of converging dispossession on a musical level, as a collectivizing sound image. By specifically playing a motif potentially related to marginalized music, this can also be read as empowering against marginalization. Seen this way, sonic support of the empowering narrative and thus as a musical and sonic contribution to the memory discourse would then be a plausible way of reading the motif. Another possible way of hearing the string motif would be to see it as an entire musical unit, as the motifs are most frequently heard in the track. In this case, it would be possible to speak more abstractly of a sense of historicity, as Salomo's own statement would suggest. This musical historicity in connection with the historical dimension of the lyrics (specifically those parts referencing Jewish liturgy and history) may lead to an understanding of these motifs as a sonic support for shaping a (Jewish) collective and, hence, a collective memory.

Conclusion and Consequences

This article highlighted the roles of victim narratives in an interview with Ben Salomo and in his autobiography, as well counter-narratives in his hip-hop track "Identität." It showed that victim narratives

⁹¹ Ibid., xxiv.

⁹² Ibid.

⁹³ Scott Marcus, "Modulation in Arab Music: Documenting Oral Concepts, Performance Rules and Strategies," *Ethnomusicology* 36, no. 2 (1992): 173, <https://doi.org/10.2307/851913>.

⁹⁴ Crowdus, *Hip Hop*, 49.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Ibid., 50.

consist, on the one hand of two differently conceptualized notions of family: one embodies memories of escape and mistreatment of Salomo's (private) family (especially regarding his grandfather). The other conceptualizes family as a meta-category for negotiating "the Jewish family," that is, as a collective construction. On the other hand, there are clearly visible contours of post-memory, since Ben Salomo transmits the family's memories of expulsion and violence without having "actively" witnessed the Holocaust. The timeline of memories presented in the interview and the autobiography runs almost exclusively from the Nazi period to Ben Salomo's childhood and through to the present.

Central to the hip-hop track are counter-narratives that facilitate a post-Holocaust perspective, the idea of a unified (Jewish) collective and an empowering aspect for manifesting these narratives in collective memory. All counter-narratives share references to religion as a tool for political manifestation of the narratives. They moreover share a "replacement ideology," with an emphasis on the aim of replacing the victim narratives that are prominent in collective memory. In this regard, it is striking that the timeline presented in the track extends far beyond the Holocaust period, creating a bridge from ancient times to the future. This, in turn, is interwoven with aspects of empowerment, which are intended to encourage listeners to reflect on their own history. This replacement ideology further fosters and establishes a critical positioning against institutionalized memory discourses that enable the construction of victim narratives in the first place. Consequently, counter-narratives in the track are formed to criticize and destabilize hegemonic (memory) discourses that frame a specific "figure" of Jewishness closely connected to victimhood.⁹⁷

When analyzing the music of the track, three motifs in particular stand out due to their instrumentation (harp, oud or qānūn, piano, and violin) as well as partly due to their melodic-tonal characteristics. Taking a closer look, parallels can be drawn between these motifs and Jewish liturgy and Mizrahi music (harp and string motif), film music (piano motif), and the tonal repertoire of maqamat (string motif). Those motifs can be read as bridging victim narratives and counter-narratives. While the piano motif can be read as linking to a broad range of victim narratives, such as from the movie *The Pianist*, the string motif can be linked to the marginalized role of Mizrahi music, due to its characteristic intonations. Furthermore, these motifs can be read as sound objects that are not directly charged with meanings of particular historical events, but rather associated with a broader meaning of perceived, or sensed historicity.

Since (especially) hip-hop is an art and cultural form in which the principle of montage is particularly central, it is worth taking a detailed look at the individual components that constitute a particular track. The tracks are not arranged, produced, or composed arbitrarily. Through their re-contextualization and interweaving with other elements, sonic components constantly take on new or changing connotations.

Thus, when researching memories in hip-hop, it makes sense, or may even be constitutive, to historicize these individual elements of the montage. And here, not only certain images, stylistic devices, or politics of the lyrics alone are to be mentioned, but also musical features, such as samples, modified and edited melodies, and motifs. In order to understand how a hip-hop track contributes to memory constructions, it is moreover of particular importance to listen closely to the particular flow of rap and the musical and sonic arrangement of the track. Hip-hop is also an art form that frequently highlights the individual rapper or ego and situates that person (often "him" rather than "her") in a heroic or in an anti-hero role. Accordingly, it would be fruitful for future research on hip-hop, memory culture, and Judaism to consider masculinity and gender in more detail.

⁹⁷ Lapidot, "Jewish Friends," 105.

Research on memory conceptualized in musicological thinking benefits—here I agree with Melanie Unseld⁹⁸—from a consideration of material, mental, and social dimensions. In this context, we can think about the extent to which the consideration (perhaps in particular) of hip-hop as a medium of memory may increasingly offer a productive perspective for researching sounds in their memorability, and how sounds and music contribute to memory discourses. Identifying the concrete constitution of sound as memorable and arranged fragments—be it in the form of melodic motifs, lyrical narratives, samples, or rhythms—in music and making them describable is an important step. Since memories are historically specific, it is furthermore an important undertaking to historicize precisely those fragments in music that are associated with such diverse memories: They can be analyzed along with the discourses of memory in which they appear, processually change, and might even be lost again.

Bibliography

- Ahlers, Michael. “‘Kollegah the Boss’: A Case Study of Persona, Types of Capital, and Virtuosity in German Gangsta Rap.” *Popular Music* 38, no. 3 (2019): 457–80. <https://doi.org/10.1017/S0261143019000473>.
- Assmann, Aleida. *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur: Eine Intervention*. 3rd ed. Munich: C. H. Beck, 2020. <https://doi.org/10.17104/9783406652110>.
- Barceló, Pedro. *Hannibal*. Munich: C. H. Beck, 1998.
- Ben Salomo. *Es gibt nur einen*. Baba City Records, 2016.
- Ben Salomo. *Ben Salomo bedeutet Sohn des Friedens*. Munich: Europaverlag, 2019.
- Ben Salomo. Interview. October 22, 2019.
- Binas-Preisendörfer, Susanne. “Klangliche Repräsentationen des ‘Mauerfalls’ in ausgewählten Hörfunkreportagen, Fernsehdokumentationen und fiktionalen Filmen.” In *Klang als Geschichtsmedium. Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung*, edited by Anna Langenbruch, 183–218. Bielefeld: Transcript, 2018. <https://doi.org/10.14361/9783839444986-008>.
- Bohlmann, Philip V. *Jewish Music and Modernity*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Bullerjahn, Claudia. “Der Soundtrack des Holocaust. Musik im Dienste einer Erinnerungskultur.” In *Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute*, edited by Gerhard Paul and Ralph Schock, 534–40. Bonn: bpb, 2013.
- Chopin, Frédéric. *Nocturne cis-moll: Opus postum*. Munich: G. Henle, 2003.
- Crowdus, Miranda. *Hip Hop in Urban Borderlands: Music-Making, Identity, and Intercultural Dynamics on the Margins of the Jewish State*. Bern: Peter Lang, 2019. <https://doi.org/10.3726/b14809>.
- Daniel, Ute. *Kompendium Kulturgeschichte: Theorien, Praxis, Schlüsselwörter*. 6th ed. Frankfurt: Suhrkamp, 2014.
- Dietrich, Marc. “‘Samy Deluxe’ *Adriano* (2018) Eine Analyse von Rassismus(kritik)konstruktionen aus Perspektive der Grounded-Theory-Methodologie.” In *Rap – Text – Analyse Deutschsprachiger Rap seit 2000: 20 Einzeltextanalysen*, edited by Dagobert Höllein, Nils Lehnert, and Felix Woitkowski, 113–24. Bielefeld: Transcript, 2020. <https://doi.org/10.14361/9783839446287-009>.

⁹⁸ Melanie Unseld, “Musikwissenschaft und Erinnerungsforschung. Einige Vorüberlegungen,” in *Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis – Geschichte – Gegenwart*, ed. Lena Nieper and Julian Schmitz (Bielefeld: Transcript, 2016), 29–38, <https://doi.org/10.14361/9783839432792-002>.

- El-Tayeb, Fatima. *European Others: Queering Ethnicity in Postnational Europe*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011. <https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816670154.001.0001>.
- Erl, Astrid. "Locating Family in Cultural Memory Studies." *Journal of Comparative Family Studies* 42, no. 3 (2011): 303–18. <https://doi.org/10.3138/jcfs.42.3.303>.
- Erl, Astrid. "Travelling Memory." *Parallax* 17, no. 4 (2011): 4–18. <https://doi.org/10.1080/13534645.2011.605570>.
- Forman, Murray, and Mark Anthony Neal, eds. *That's the Joint: The Hip-Hop Studies Reader*. New York: Routledge, 2004. <https://doi.org/10.4324/9780203642191>.
- Güney, Serhat, Cem Pekman, and Bülent Kabas. "Diasporic Music in Transition: Turkish Immigrant Performers on the Stage of 'Multikulti' Berlin." *Popular Music and Society* 37, no. 2 (2012): 132–51. <https://doi.org/10.1080/03007766.2012.736288>.
- Güler Saied, Ayla, ed. *Rap in Deutschland: Musik als Interaktionsmedium zwischen Partykultur und urbanen Anerkennungskämpfen*. Bielefeld: Transcript, 2012. <https://doi.org/10.14361/transcript.9783839422519>.
- Hähnel, Tilo. "Metrische und sprechnahe Zeitgestaltung des Rap im historischen Wandel." *Samples* 18 (2020): 1–21.
- Hirsch, Marianne. "Maus, Mourning, and Post-Memory." *Discourse* 15, no. 2 (1992–93): 3–29.
- Kautny, Oliver. "'Ridin' the Beat. Annäherungen an das Phänomen Flow." In *Die Stimme im HipHop Untersuchungen eines intermedialen Phänomens*, edited by Fernand Hörner and Oliver Kautny, 141–69. Bielefeld: Transcript, 2009. <https://doi.org/10.14361/9783839409985-007>.
- Lapidot, Elad. "Jewish Friends: Contemporary Figures of the Jew: Introduction." *Jewish Studies Quarterly* 27, no. 2 (2020): 103–7. <https://doi.org/10.1628/jsq-2020-0008>.
- Lenhard, Philipp. *Volk oder Religion?: Die Entstehung moderner jüdischer Ethnizität in Frankreich und Deutschland 1782–1848*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2016.
- Levy, Daniel, and Natan Sznajder, *Erinnerungen im globalen Zeitalter: Der Holocaust*. Frankfurt: Suhrkamp, 2007.
- Marcus, Scott. "Modulation in Arab Music: Documenting Oral Concepts, Performance Rules and Strategies." *Ethnomusicology* 36, no. 2 (1992): 171–91. <https://doi.org/10.2307/851913>.
- McDonald, David A. "Imaginarities of Exile and Emergence in Israeli Jewish and Palestinian Hip Hop." *TDR/The Drama Review* 57, no. 3 (2013): 69–87. https://doi.org/10.1162/DRAM_a_00280.
- McDonald, David A. "Junction 48: Hip-Hop Activism, Gendered Violence, and Vulnerability in Palestine." *Journal of Popular Music Studies* 32, no. 1 (2020): 26–43. <https://doi.org/10.1525/jpms.2020.32.1.26>.
- Oware, Matthew. *I Got Something to Say: Gender, Race, and Social Consciousness in Rap Music*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2018. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-90454-2>.
- Polański, Roman, dir. *The Pianist*. Toronto: TVA Films, 2003.
- Rigney, Ann. "Cultural Memory Studies: Mediation, Narrative and the Aesthetic." In *Routledge International Handbook of Memory Studies*, edited by Anna Lisa Tota and Trever Hagen, 65–76. New York: Routledge, 2016.
- Rigney, Ann. "Portable Monuments: Literature, Cultural Memory, and the Case of Jeanie Deans." *Poetics Today* 25, no. 2 (2004): 361–96. <https://doi.org/10.1215/03335372-25-2-361>.

- Rigney, Ann. "Remaking Memory and the Agency of the Aesthetic." *Memory Studies* 14, no. 1 (2021): 10–23. <https://doi.org/10.1177/1750698020976456>.
- Rose, Tricia. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1994.
- Seeliger, Martin. "Autobiografien deutscher Gangsta-Rapper im Vergleich." In *Deutscher Gangsta-Rap II: Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*, edited by Martin Seeliger and Marc Dietrich, 37–60. Bielefeld: Transcript, 2017. <https://doi.org/10.14361/9783839437506>.
- Seeliger, Martin, and Marc Dietrich. "Zur Einleitung: Stigmatisierungsdiskurs, soziale Ungleichheit und Anerkennung oder: Gangsta-Rap-Analyse als Gesellschaftsanalyse." In *Deutscher Gangsta-Rap II: Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*, edited by Martin Seeliger and Marc Dietrich, 7–36. Bielefeld: Transcript, 2017. <https://doi.org/10.14361/9783839437506-001>.
- Spielberg, Steven, dir. *Schindler's List*. Washington, DC: Universal Pictures, 1993.
- Steinbrecher, Bernhard. *Das Klanggeschehen in populärer Musik*. Vienna: Böhlau, 2016. <https://doi.org/10.7788/9783412506988>.
- Stratton, Jon. "Sampling and Jewishness: A Short History of Jewish Sampling and its Relationship with Hip-Hop." *Shofar* 34, no. 3 (2016): 50–75. <https://doi.org/10.1353/sho.2016.0014>.
- Unsel, Melanie. "Musikwissenschaft und Erinnerungsforschung. Einige Vorüberlegungen." In *Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis - Geschichte, -Gegenwart*, edited by Lena Nieper and Julian Schmitz, 29–38. Bielefeld: Transcript, 2016. <https://doi.org/10.14361/9783839432792-002>.
- Vito, Christopher. *The Values of Independent Hip-Hop in the Post-Golden Era: Hip-Hop's Rebels*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2019. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-02481-9>.
- Wegner, Jarula. "Kompetitiv-Multidirektionale Erinnerung im Medium der Rap-Musik." In *Musik als Medium der Erinnerung: Gedächtnis - Geschichte, -Gegenwart*, edited by Lena Nieper and Julian Schmitz, 191–204. Bielefeld: Transcript, 2016. <https://doi.org/10.14361/9783839432792-013>.
- Williams, Justin A., ed., *The Cambridge Companion to Hip-Hop*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. <https://doi.org/10.1017/CCO9781139775298>.
- Wuthnow, Robert. *Meaning and Moral Order: Explorations in Cultural Analysis*. Berkeley: University of California Press, 1987.

Artikel 2:

»Geschichte spüren«: Körperlich-materielle Kollisionen und individualisierte Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg im HipHop-Track »Stolpersteine« von Der Reimteufel

Autor: Thomas Sebastian Köhn

Erschienen in: „All the Things You Are“ – Die materielle Kultur populärer Musik. Beiträge zur Populärmusikforschung, Band 47. Bielefeld: transcript Verlag.

Herausgeber: Ralf von Appen und Peter Klose

Erscheinungsjahr: 2023

Seiten: 225–250

DOI: 10.14361/9783839470107-011

Dieser Artikel wurde im Rahmen eines Double-Blind-Peer-Review-Verfahrens begutachtet und veröffentlicht.

»Geschichte spüren«. Körperlich-materielle Kollisionen und individualisierte Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg im HipHop-Track »Stolpersteine« von Der Reimteufel

Thomas Sebastian Köhn

Stolpersteine, HipHop und Erinnerungskultur: Eine Einleitung

Der Leipziger Rapper Marco Helbig alias Der Reimteufel kombiniert in seinen Tracks Erinnerungen an den Holocaust und den Zweiten Weltkrieg mit aktuellen Statements zu Rassismus und Diskriminierung. Der 2012 in Zusammenarbeit mit Frank Maier produzierte Track »Stolpersteine« greift das gleichnamige Kunst- und Erinnerungsprojekt des Künstlers Gunter Demnig auf, bei dem in den Boden eingelassene Messingplatten mit eingravierten Namen an Opfer der NS-Zeit erinnern. In der Musik, den Lyrics und dem begleitenden Musikvideo spielen Stolpersteine eine wichtige Rolle: Körperlich-sinnliche Interaktionen mit ihnen und anderen Materialien werden als Verbindungselement zwischen der Geschichte des Holocaust und einem aktivistischen Anti-Rassismus in der Gegenwart konzipiert. In diesem Artikel werde ich analysieren, wie Erinnerungen an den Holocaust und an den Zweiten Weltkrieg im Track und im Video thematisiert werden und welche Rolle körperlich-materielle Interaktionen hierbei spielen.

Nach einer Darstellung des aktuellen Forschungsstandes zu Erinnerungskultur und HipHop werde ich im ersten Themenkomplex das Konzept des Kunst- und Erinnerungsprojektes »Stolpersteine« darstellen und mit Fokus auf körperlich-materielle Interaktionen theoretisieren und an Musik anknüpfen. Im zweiten Themenkomplex analysiere ich, wie diese Interaktionen mit Stolpersteinen Erinnerungsbilder im Track evozieren und wie Musik dazu beiträgt. Im dritten Abschnitt werde ich das Konzept der Stolpersteine als individualisierte und aktivistische Erinnerungskultur analysieren und Parallelen zu einer individualisierten Musikästhetik im Track ziehen. Anschließend werde ich diskutieren, inwiefern der Track selbst als Material aufgefasst werden kann, mit dem interagiert wird, und inwiefern er selbst als musikalischer Stolperstein verstanden werden kann.

Mittels dieses Tracks lassen sich — so ein Ziel des Artikels — produktive Syntheseleistungen der Bereiche Musikwissenschaft, Cultural Memory Studies und materielle Kultur generieren.

Neben frühen Studien, die musikalische Wiederholungen in Stücken im Kontext von Erinnerung bzw. Erinnerbarkeit untersuchen (u.a. Sloboda 1985, Storr 1992), beziehen Studien ab der Jahrtausendwende Themenfelder wie die soziale und individuelle Rekonstruktion von Vergangenheit mittels Musik mit ein (u.a. Kenney 1999, Tacchi 2003, DeNora 2000), wobei einige Studien einen Fokus auf

klangproduzierende Technologie legen (Bull 2000, van Dijck 2006). Noch 2016 wurde durch die Musikwissenschaftlerin Melanie Unseld auf das Forschungsdesiderat Musik und Erinnerung sowie auf die Potentiale des Zusammendenkens von Musikwissenschaft und Cultural Memory Studies hingewiesen (Unseld 2016, s. auch Nieper/Schmitz 2016). Zeitgleich kann ein starker Zuwachs an wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit Musik und Erinnerungen verzeichnet werden, zu denen themenbezogene Sammelbände einen Eindruck über die Vielfalt von Forschungsfeldern, Disziplinen und Perspektiven geben (vgl. z.B. Fischer/Wiedmeyer 2014, Brandellero et al. 2014, Bennett/Janssen 2017, Jost/Sebald 2020).

In verschiedenen Studien, die Holocausterinnerungen im HipHop aufgreifen, werden Ansätze der Cultural Memory Studies integriert. Dazu gehören Michel Foucaults Überlegungen zu Countermemory in Analysen von »Black-Jewish sites of memory« im US-amerikanischen Rap (Wegner 2020: 1220) sowie Analysen von Diskursen im HipHop mit Beziehung zu »Rassifizierung« und Critical Whiteness im Europa nach dem Zweiten Weltkrieg (El Tayeb 2015). Eine weitere Studie (Crowdus 2019) greift auf Maurice Halbwachs' Konzept der kollektiven Erinnerung und auf Yael Zerubavels Ansatz der ideologischen kollektiven Erinnerungen zurück um zu zeigen, wie Erinnerungen Schnittstellen zu aktueller Marginalisierung und Diasporaerfahrungen ermöglichen. Ferner wird in mehreren Arbeiten (Stratton 2016, 2017) ein Konzept des Samplings aufgegriffen, mit dem sich u.a. HipHop-Tracks als Montagen beschreiben lassen, in denen Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg mit anderen historischen und politischen Thematiken bzw. »Fragmenten« (Stratton 2016) kombiniert und so neu verhandelt werden. Die jüngst erschienene Special Issue der Zeitschrift Music and Politics (Ringsmut/König 2021) behandelt Erinnerungen an den Nationalsozialismus und an den Holocaust in aktueller Musik in Deutschland, darunter Musik von in Köln lebenden Sinti und Roma (Ringsmut 2021), Punk Rock (König 2021) und Hip-Hop (Köhn 2021, Schoop 2021). Dabei werden die Konzepte Multidirectional Musical Memory Work (Schoop 2021), Reverberation (König 2021) und (Counter-)Narrative (Köhn 2021) entwickelt.

Trotz des schnell wachsenden Forschungsfeldes gibt es bislang keine Untersuchungen zum Verhältnis von Erinnerungen an den Nationalsozialismus und erinnerungsbezogenen Materialitäten wie den Stolpersteinen und HipHop. Dieses Thema erscheint besonders vor dem Hintergrund des Sterbens der Zeitzeug*innengeneration und der damit einhergehenden »Post-Witness Era« (Popescu/Schult 2015) als besonders relevant. Die Dringlichkeit des Themas wird durch das vermehrte Aufkommen rechtsextremistischer und -populistischer Gruppierungen, die z.T. auf populäre Musik zurückgreifen, verstärkt (vgl. z.B. Dunkel/Schiller/Schwenck 2021, Mecking/Schwarz/Wasserlos 2021, Dunkel/Schiller 2022). Das Ziel dieses Artikels ist es daher, Perspektiven der HipHop Studies (Kautny 2009, Stratton 2017, Williams 2015), der Musik- und Soundanalyse (Binas-Preisendörfer 2018, Moore 2012 u. 2019, Spitzer 2019) und der material- und medienfokussierenden Cultural Memory Studies (Erl 2017, Freeman et al. 2016, Golańska 2020, Rigney 2016, Suganda 2020) in dieser

Fallstudie zu kombinieren, um zu analysieren, wie Erinnerungen an den Nationalsozialismus im HipHop-Track »Stolpersteine« verhandelt werden.

Stolpersteine und körperlich-materielle Kollisionen: Überblick und Theoretisierung

Das Verlegen von Stolpersteinen geht auf die 1992 gegründete Initiative »Stolperschwelle« des Berliner Künstlers Gunter Demnig (*1947) zurück. Stolpersteine bestehen aus Messingplatten, auf denen jeweils der Name eines Opfers des Holocaust, sein Geburts-, Deportations- und Ermordungsdatum eingraviert sind. Im Kontext des Projektes werden die Steine in den Boden vor dem letzten Wohnort des jeweiligen Opfers eingelassen. In der Anfangsphase war das Projekt auf deutsche Innenstädte und jüdische Opfer des Nationalsozialismus begrenzt. In den späten 1990er Jahren wurde es auf europäische Städte ausgeweitet und für alle Opfer des Nationalsozialismus geöffnet (Suganda 2020: 716).

Stolpersteine sind konzeptionell von anderen Mahnmalen abzugrenzen: Durch die Eingravierung einzelner Namen fokussieren sie nicht auf Opferkollektive, sondern bringen einzelne Opfer in Erinnerungsdiskurse (ebd.: 722). Durch die Platzierung der Messingplatten vor den jeweiligen Wohnhäusern der Opfer bleibt es ferner nicht beim Erinnern einer Vielzahl von Namen und Daten, sondern das private und individuelle Leben der Opfer bis Ermordung bzw. zur Deportation gelangt so in den Vordergrund.

Die Beschaffenheit der Stolpersteine erfordert von Passant*innen eine direkte Interaktion: Sie sind unauffällig und auffällig zugleich: Ihre Maße von 10 x 10 cm sind identisch mit konventionellen Pflastersteinen, sodass sie schnell übersehen werden können. Durch die Bronzefarbe und den eingravierten Text heben sie sich jedoch — wenn auch dezent — ab und fallen so ins Auge. Um den eingravierten Text lesen zu können, müssen Passant*innen stehenbleiben und sich bücken; sie interagieren mit den Stolpersteinen. Ihre physische Beschaffenheit hat auch taktile Besonderheiten, wodurch sie sich vom Umfeld abgrenzen: Das glatte und kalte Metall bildet einen Gegenpol zu den umliegenden Steinen — häufig Asphalt oder Gehwegplatten aus rauem Beton. Der eingravierte Text wirft taktile Fragen auf: Ist es eine Gravur oder ein Druck? Wie fühlt sich der Text an? Die Stolpersteine laden so zur direkten Interaktion — dem Anfassen — ein. Auch hierbei entsteht ein Gegenpol zum gewöhnlichen Passieren oder Darüberlaufen: Aus unterschiedlichen — z.B. hygienischen — Gründen wird der Gehweg häufig nicht berührt. Im Fall der Stolpersteine führt ihre Beschaffenheit dazu, mit diesen Konventionen zu brechen und Berührung als unkonventionelle Erinnerungspraktik zu evozieren.

Jeder der auf den Steinen eingravierten Texte wird mit Worten wie »Hier wohnte«, »Hier arbeitete« etc. eingeleitet. Die Steine stellen so über den Text hinaus eine Beziehung zur physischen Umgebung her, sodass das Stehenbleiben in ein Sich-

Umschauen und Reflektieren mündet: In welchem Haus genau hat der Mensch gewohnt? Wie war es, dort zu wohnen und zu leben? Was passierte bei der Deportation und was haben die anderen hier wohnenden Menschen in diesem Moment gedacht und getan? (vgl. ebd.: 720).

An dieser Form der Erinnerungspraxis sind Menschen und Dinge gleichermaßen beteiligt. In ihrer Studie »Bodily Collisions« zu dem Mahnmal für die ermordeten Juden Europas und dem Garden of Exile in Berlin konzipiert Dorota Golańska die Interaktion zwischen Menschen und den Mahnmalen als Kollision:

»[T]his collision is always already material-semiotic; it involves a corporeal material sensing, that is, physicality of the encounter, as well as a semiotic procedure where materiality becomes equipped with meaning which, at the same time, it makes possible. This is how matter matters« (Golańska 2020: 80, Herv. i. O.).

Als Beispiel fügt Golańska an, wie Besucher*innen des Mahnmals für die ermordeten Juden durch aufgestellte Steinwände navigieren und durch die Anordnung von Materialitäten zunehmend orientierungslos werden, was für sie zu einer unangenehmen Erfahrung wird (ebd.: 81). Auch die oben dargestellte Interaktion von Passant*innen und Stolpersteinen lässt sich als ebensolche Kollision konzipieren: Stolpersteine beeinflussen das »einfache« Vorbeigehen zugunsten einer Reflexion über die Opfer des Holocausts. Es entstehen auch hier materiell-semiotische Wechselwirkungen zwischen Menschen, Materialität und Erinnerung, die ich nach Golańska als körperlich-materielle Kollision bezeichnen werde.

(Wie) lässt sich das Konzept der Kollision auf Musik übertragen? Zunächst handelt es sich bei Musik und bei auditiven Phänomenen generell um physikalische Schwingungen, die über das Medium Luft übertragen werden und über das Gehör in elektrische Impulse umgewandelt werden, die wiederum neurologisch verarbeitet werden. Materialität spielt bereits hier auf vielen Ebenen eine zentrale Rolle — sei es in Bezug zu Schallwellen, zum Medium Luft oder zum menschlichen Gehör. Auch bei der Produktion von Musik — im Sinne des Hervorbringens von Schall im weitesten Sinn — sind Materialitäten gefragt: von der Schallplatte über Apparaturen und Instrumenten bis hin zum musikalischen und auditiven Material.

Im Vergleich zu vielen anderen HipHop-Stücken, die Erinnerungen an den Holocaust und den Zweiten Weltkrieg thematisieren¹, ist die Besonderheit des Stückes »Stolpersteine«, dass es primär als Dokumentation von Kollisionen konzipiert ist: Das Stück handelt davon, wie Helbig sich in einer körperlichen und

¹ Im HipHop gibt es eine Vielzahl von Tracks, die sich mit dem Zweiten Weltkrieg und dem Holocaust auseinandersetzen. Dazu gehören unter vielen anderen »How we gonna make the Black Nation Rise« von Brother D und Collective Effort (1980), »Never Again« vom US-amerikanischen Rapper Remedy (1998) sowie, aktueller, »Edek«, eine Kollaboration des Rappers Kapoo mit der Zeitzeugin Janine Webber (2018) (vgl. Schoop/Köhn/Ringsmut 2023, im Druck). Im deutschsprachigen Raum zählen mehrere Tracks des Berliner Rappers Ben Salomo dazu sowie »Berlin — Tel Aviv« von Max Herre (2012) und ein ebenfalls »Stolpersteine« betitelter Track von Trettmann (2019).

materiell-semiotischen Wechselwirkung und Interaktion mit Stolpersteinen befindet. Diese Kollisionen, die auf mehreren medialen Ebenen (Lyrics, Musik, Video) verarbeitet werden, sind von zentraler Relevanz in der folgenden Analyse. Hierfür kombiniere ich Wolfgang Halletts Verständnis von Wide Reading (Hallet 2010), das »Materialisierungen von Kultur in textueller oder anderer symbolischer (z.B. visueller) Form« (ebd.: 299) in den Blick nimmt, mit Astrid Erlls Ansatz der Remediation (Erll 2017: 160). Dies ermöglicht eine Perspektive auf den Track, welche erstens die verschiedenen medialen Materialisierungen des Tracks in den Blick nehmen kann: Musik, Sound, Lyrics und Video. Da diese sich aufeinander beziehen, wird in der Analyse ein Schwerpunkt auf die intermedialen Relationen dieser musikalischen Materialisierungen gelegt. Diskurse im Kontext der Stolpersteine, die in Lyrics und Bildern verhandelt werden, werden mittels der drei Analyseebenen Oberfläche, Einzelstimmen und Einzelstimmen-Wechselbeziehung nach Bernhard Steinbrecher (2016), auf die Musik bezogen. So können intermediale Beziehungen zwischen der musikalischen Makroebene, wie z.B. der musikalischen Form, und der Mikroebene (ebd.: 136), wie z.B. melodische und rhythmische Motive, Samples und Flow (Kautny 2009) herausgearbeitet und auf die erinnerungsrelevanten Diskurse in Lyrics und Video bezogen werden. Bei den Analysen greife ich auf Daten aus semistrukturierten Interviews (Flick 2017) zurück, die ich 2019 mit Marco Helbig in Leipzig geführt habe. Zweitens kann der Track mit dem Konzept der Remediation als »Akt der Mediatisierung basier[end] auf vorgängigen Akten der Mediatisierung« verstanden werden (Erll 2017: 160). So kann die im Track kontextualisierte Stolpersteinthematik auf das Konzept des Kunst- und Erinnerungsprojektes der Stolpersteine als Ganzes bezogen werden.

Übersicht über den Track »Stolpersteine«

Bei einer Gesamtlänge von 3:34 Minuten besteht der Track aus drei Strophen, einem Intro und einer Hook, die zwischen den Strophen wiederholt und am Ende des Tracks zweimal gespielt wird. Die Strophen lassen sich jeweils drei verschiedenen Themenschwerpunkten zuordnen, die über die Stolpersteinthematik miteinander verbunden sind. Die erste Strophe behandelt die persönliche Beziehung Helbigs zu den Stolpersteinen und zum Erinnern an den Holocaust. Darstellungen von Deportationen rücken in der zweiten Strophe in den Vordergrund, bei denen Gewaltscenarien aus der Perspektive von Opfern geschildert werden. In der dritten Strophe wird das Konzept des Erinnerns mittels Stolpersteinen auf die Gegenwart bzw. die jüngere Geschichte bezogen. Hierbei wird an rechtsextremistisch motivierte Morde in Leipzig erinnert und kritisch Stellung zu Machtmissbrauch, Verfolgung und Diskriminierung bezogen.

Das Musikvideo unterstützt die wesentlichen Thematiken und Aussagen der Lyrics. Helbig wird im Video überwiegend rappend gezeigt. In einigen Szenen im zweiten Teil des Videos ist Suncalina zu sehen — eine Aktivistin aus Leipzig, die sich gegen Rassismus und Diskriminierung einsetzt und an der Videoproduktion beteiligt war. Körperliche Interaktionen mit Stolpersteinen und weiteren

erinnerungsbezogenen Materialitäten werden im Laufe des Videos häufig dargestellt. Ferner werden im letzten Teil mittels Materialitäten Holocausterinnerungen zu aktueller rechtsextremer Gewalt kritisch in Beziehung gesetzt.

Auf musikalischer Ebene weist der Track eine Struktur auf, wie sie im HipHop üblich ist. Das Intro besteht aus vier Takten. Am Ende der Strophen und der Hooks fungiert ein Extraktakt als Hinauszögerung des jeweils nachfolgenden Formteils. Die Strophen und Hooks haben dementsprechend eine Länge von 16+1, bzw. 4+1 Takten. Auf diese Besonderheit wird im Laufe der Analysen gesondert eingegangen. Das Tempo des Tracks liegt durchgängig bei 104 bpm und die zugrundeliegende Akkordprogression basiert auf einem i – iv – bIII – bVII-Vamp in f-Moll. Der Beat besteht aus einem Drum-Sample, das in der Hook gegenüber der Strophe leicht variiert wird. Diese Variationen betreffen den Einsatz einer zweiten Hi-Hat in den Takten 9-16 in den Strophen, leicht veränderte Bass Drum-Patterns in Strophen und Hook sowie einem Half Time-Feel in der dritten Strophe, das mit verschiedenen Effekten versehen ist und auf das noch gesondert eingegangen wird. Ein sich wiederholendes Bass-Pattern unterstreicht die Grundtöne der Akkorde und die Akzente der Bass Drum. Keyboard-Patterns bilden das harmonische Gerüst des Tracks und greifen hierfür die Dreiklänge des Vamps auf und spielen diese in leicht variierenden Rhythmen. Der Beat beinhaltet an einigen Stellen kürzere Stops sowie ein häufig auftretendes Gesangsmotiv; auf beides werde ich noch detaillierter eingehen.

Helbigs Rap steht klanglich im Vordergrund und orientiert sich im Wesentlichen am im Rap gängigen Konzept des Flows (vgl. z.B. Kautny 2009). Generell wirkt die Stimme wenig produktionstechnisch bearbeitet und weist eine druckvolle Distortion auf, die stimmphysiologisch und nicht technisch produziert wird. Effekte wie Echo, Delay und Aufteilungen im Stereopanorama werden nur sehr begrenzt an ausgewählten Stellen des Raps eingesetzt. Auf die einzelnen Aspekte des Raps wird in den Analysen detaillierter eingegangen.

Geschichte spüren: Darstellungen körperlich-materieller Kollisionen im Track

Darstellungen von körperlich-materiellen Interaktionen mit Stolpersteinen spielen durch den ganzen Track hindurch eine zentrale Rolle. Hierbei wird das Material nicht nur im Rap thematisiert und im Video gezeigt, sondern es finden physische und körperliche Interaktionen mit ihnen statt. Zwei zentrale Interaktionen mit Stolpersteinen sind das Berühren und Laufen. Diese werden in der Hook thematisiert: »Und ich lauf durch die Stadt / Kann das Leben spüren / [...] / Kann das Messing berühren / [...] / kann es aber nicht verstehen / [...] / Kann nur die Namen sehen«. Beim Laufen handelt es sich nicht um ein willkürliches Flanieren im Stadtraum; am Ende der ersten Strophe wird ersichtlich, dass es sich um ein Laufen zur Verbindung der Stolpersteine handelt: »Und ich schreite sie ab: die Steine der Erinnerung«.

Das Berühren der Stolpersteine wird durch das Musikvideo in mehreren Nahaufnahmen hervorgehoben. Dabei ist der Stolperstein jeweils so im Bild positioniert, dass die eingravierten Daten gelesen werden können. Ferner wird Helbigs Hand in Nahaufnahme gezeigt, wie sie die Stolpersteine berührt. Eigenen Aussagen zufolge geht es ihm bei den Berührungen darum, »Geschichte zu spüren«: »Manche Sachen erfährt man nur, wenn man sie anfasst. Oder nah dran ist. Geschichte, das muss erfahrbar gemacht werden und auch spürbar [...]. Und wenn man es angefasst hat, dann ist man noch ein bisschen näher dran manchmal« (Helbig 2019). Die Stolpersteine werden hier als Materialitäten konzipiert, mittels derer eine Brücke zwischen Geschichte und Gegenwart geschlagen wird, um den Holocaust besser zu »verstehen«, wie es in der Hook ausgedrückt wird.

Von zentraler Relevanz ist die Line »kann das Leben spüren«, in der deutlich wird, wie das Prinzip der Kollision (Golańska 2020) mit Stolpersteinen in den Track integriert wird. Für Helbig sind diese mehr als bloßes Material — mehr als »Messingplatten« —, sondern er kann das Leben der Opfer hinter den Stolpersteinen körperlich spüren. Diese taktile Ebene, das anfangs beschriebene Berühren des glatten Metalls und der eingravierten Schrift, öffnet so eine zusätzliche körperliche Perspektive im Umgang mit dem Holocaust, die das Lesen der Namen ergänzt. Einem als nicht praktikabel erkannten kognitiven Zugang wird die körperlich-materiale Kollision als sensorischer und emotionaler Zugang — oder mit Golańska (2020: 80): »corporeal material sensing« — zur Seite gestellt.

Die Dichotomie zwischen kognitivem Verstehen und einem sensorischen Spüren des Holocausts lässt sich an das Konzept des traumatischen Ortes nach Aleida Assmann anschließen: »Anders als Denkmäler auf neutralem Boden und errichtete Orte des Gedenkens sind diese traumatischen Orte vielschichtig, uneindeutig, von unterschiedlichen Erinnerungen und Deutungen besetzt« (Assmann 2018: 221). Einerseits kann der im Musikvideo repräsentierte Leipziger Stadtraum durch die Vielzahl an Deportationen und Ermordungen durchaus als traumatischer Ort bezeichnet werden. Der Aspekt, dass der Stadtraum sowohl im Video als auch allgemein nicht nur für das Erinnern an den Holocaust verwendet wird, sondern auch für diverse andere Aspekte des täglichen Lebens, wird auch von Helbig im Interview genannt (Helbig 2019). Der Ort wird so vielschichtig und uneindeutig: Fehlende symbolische Repräsentationen (bzw. unendlich viele) erhöhen die Komplexität des traumatischen Ortes, was zu einer Überdeterminierung und Multiperspektivität führt (vgl. Assmann 2018: 225). Auch im Konzept des traumatischen Ortes nach Assmann ergänzt die sensorische Ebene die kognitive Auseinandersetzung mit Erinnerungen: »Sinnliche Konkretion und affektive Kolorierung sollen die rein kognitive Erfassung eines vergangenen Ereignisses im Sinne einer persönlichen Erfahrung, Auseinandersetzung und Aneignung vertiefen« (ebd.: 223). Dies bestärkt den Interpretationsansatz, dass das Spüren von Geschichte die kognitive Auseinandersetzung mit dem Holocaust unterstützt.

Die für den Track zentrale Thematik Geschichte spüren wird musikästhetisch auf mehreren Ebenen betont. Zunächst rückt sie dadurch in den Vordergrund, dass sie in der Hook thematisiert wird — dem Formteil, der mehrfach wiederholt wird und musikalisch über die höchste Intensität verfügt. Der Call-and-Response-Aufbau der Hook unterstützt die Aussagekraft dieser Thematik noch weiter. Der Call »Und ich lauf' durch die Stadt« ist die einzige Line, die sich im Track mehrfach wiederholt. Diese Line ist am Ende jeder Hook mit einem Halleffekt versehen und zusätzlich erhöht sich Helbig's Stimme an dieser Stelle, wodurch der Effekt eines Rufs oder Schreis entsteht. Dieser Effekt wird dadurch verstärkt, dass zeitgleich im Arrangement ein Stop stattfindet. Bei diesem Stilmittel pausieren die Instrumente, sodass der Rap in den Vordergrund tritt.

In den Antwortphrasen werden jeweils die Themen ›Leben spüren‹, die körperlich-materielle Kollision mit den Stolpersteinen und die kognitiv-sinnliche Dichotomie thematisiert. Musikalisch werden diese Antwortphrasen durch eine Reihe von Parametern hervorgehoben. Zunächst wurden die gerappten Antwortphrasen von Helbig doppelt aufgenommen, sodass in der Aufnahme zwei Audiospuren übereinanderliegen. Diese sind im Stereopanorama auf den linken und rechten Kanal aufgeteilt und etwas leiser gestellt, wodurch der Effekt einer räumlichen Tiefe entsteht. Durch diese beiden Aspekte — Dopplung und räumliche Weite der Antwortphrasen — entsteht die Simulation einer Menschenmenge (Crowd), die — wie bei einem Konzert — diese Phrasen mitrappt.

Körperlich-materielle Kollisionen mit Stolpersteinen evozieren emotional aufgeladene Erinnerungsbilder

Die körperlich-sinnlichen Kollisionen mit Stolpersteinen sind eng verbunden mit Erinnerungsbildern, deren Konzept und Ausformungen im Track entwickelt werden. Im Folgenden werde ich herausstellen, wie diese Erinnerungsbilder konstituiert sind und wie diese mit körperlich-materiellen Interaktionen verwoben sind.

Erinnerungsbilder werden gleich zu Beginn des Tracks thematisiert: »Es ist mein Leben, meine Geschichte / [...] Ich nehme meinen Stift, meine Schrift / meine Bilder aus mir / und schon seht ihr / kein Vergleich ist angebracht«. Durch die Betonung, dass es sich um Bilder ›aus ihm‹ handelt, wird deutlich, dass Helbig hier reflektiert, dass es sich um subjektive Konstruktionen von Erinnerungsbildern in der Gegenwart handelt. Helbig wird so selbst zum Akteur bei der Konstruktion der Erinnerungsbilder. Die thematisierten Bilder lassen sich an das Konzept von medialen Erinnerungsbildern anschließen, welches die Literaturwissenschaftlerin Dorota Kaczmarek in ihrer Studie zum deutsch-polnischen Diskurs um Vertriebene nutzt. Hierbei handelt es sich um »die Art und Weise, wie die Medien im genannten Vertriebenen-Diskurs(ausschnitt) über das kollektive Erinnern sprechen« (Kaczmarek 2019: 429). Da diese Erinnerungsbilder jedoch nicht nur über Sprache, sondern auch über Musik und Bilder konstruiert werden, verstehe ich das »Sprechen« hier als eine unter vielen diskursiven Praxen, sodass Musik und Bilder

integrierbar werden. Kaczmarek fasst unter Erinnerungsbilder ein dreigliedriges Modell: Subjekte des Erinnerns sind »Medienakteure« (ebd.: 434), die Erinnerungsbilder formen und kommunizieren; Erinnerungsgegenstände sind Themen, die verhandelt werden, und das mediale Sprechen kontextualisiert Erinnerungsmedien (ebd.), mittels derer Erinnerungen konstruiert und vermittelt werden (ebd.: 435).

Im Track werden mit »Stift und Schrift« die Werkzeuge ins Zentrum des Erinnerungsbildes gebracht, mittels derer die subjektiven Bilder erst zu Schrift und dann zu Rap werden. Es werden so die Übersetzungs- und Transformationsprozesse thematisiert, die die »inneren Bilder« durchlaufen, um zu den Hörenden zu gelangen. Erinnerungsbilder sind dementsprechend gekennzeichnet von Fluidität und Prozesshaftigkeit und werden folglich nicht als starr, sondern als veränderbar reflektiert. Die Anglistin Astrid Erll bezeichnet dies als »Travelling Memory« (Erll 2011, s. auch Erll 2017: 125f.).

Auf der Ebene des Erinnerungsgegenstands (Kaczmarek 2019) handelt es sich bei den Erinnerungsbildern um Darstellungen von Deportationen aus Opferperspektiven, die von Helbig gerappt werden. Gewaltszenarien während der Deportationen und nostalgisch anmutende Erinnerungsbilder von der Zeit vor dem Holocaust, die im weiteren Verlauf konkretisiert werden, stehen einander kontrastierend gegenüber. Ferner sind körperlich-materielle Kollisionen zentral, die die emotional aufgeladenen Erinnerungsbilder evozieren:

»Menschen verschwanden, ließen alles zurück / Es sind Bilder, Kleider, Erinnerungen an Glück / Wie verrückt wird geschrien und in Züge eingepfercht / Dicht an dicht, kaum Luft zum Atmen / Kaum Licht und von der Flucht zu träumen hilft nicht / Es rattern Züge durch das Land / Ich berühre die Platten mit meiner Hand / Es raubt mir den Verstand / Kann die Bilder nicht ansehen«

Mit Kautnys Konzept des Flows (2009) lassen sich hier musikästhetische Aspekte in den Fokus rücken, mittels derer zentrale Begriffe des Erinnerungsbildes hervorgehoben werden. Im Folgenden beziehen sich die Unterstreichungen auf die Betonungen im Rap, die durch eine höhere Intonation in der Stimme erzeugt werden:

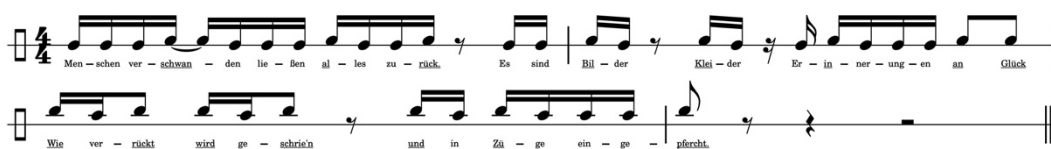


Abb. 1: Betonungen und Intonation im Rap, zweite Strophe (ab 01:10)

Wie hier ersichtlich wird, werden die Deportationen, Dinge des Alltäglichen, ein nostalgisch-kontrastierendes Bild der Zeit vor dem Holocaust und die Gewalterfahrung während der Deportationen durch die höhere Intonation besonders betont. An einigen Stellen werden solche Betonungen ferner durch Reime, wie »zurück — Glück — verrückt« verstärkt, was einen zusätzlichen

Parameter des Flows zur Hervorhebung des Erinnerungsbildes bildet. Auch die Positionierung eines Großteils der Schlüsselwörter auf schweren Zählzeiten, wie es oben zu sehen ist, trägt zu dem Bild bei. Ferner lassen sich an einigen Stellen rhythmische Muster im Rap erkennen, die einzelne Bestandteile des Erinnerungsbildes hervorheben. Dies ist bspw. bei der Aufzählung »Bilder, Kleider, Erinnerungen« der Fall. Rhythmisch sind die Begriffe »Bilder« und »Kleider« mittels zweier Sechzehntelnoten und einer darauffolgenden Achtelpause gerappt, die auf der ersten und zweiten Zählzeit liegen. Durch die Wiederholung dieser rhythmischen Figur werden die Begriffe zentralisiert. Bei »Erinnerungen« handelt es sich ferner um eine Variation dieser rhythmischen Figur, sodass auch hier von einer Hervorhebung im Kontext des Flows gesprochen werden kann.

Für das klaustrophobisch und hoffnungslos anmutende Erinnerungsbild in den oben dargestellten Lyrics spielen neben den Kollisionen mit Stolpersteinen noch weitere körperlich-materielle Begegnungen eine Rolle: Erstens lässt sich die in den Lyrics dargestellte Enge im Zug als körperlich-materielle Kollision beschreiben. Das ›dicht and dicht eingepfercht sein‹ in Kombination mit »kaum Luft zum Atmen« beschreibt die extreme Situation, in der sich nicht nur die Deportierten begegnen, sondern in der auch die stickige Luft im Zug zum Material wird, mit dem jede*r der Deportierten kollidiert. Die Enge im Zugwaggon wird auch von Helbig im Interview hervorgehoben: »Man muss sich auch vorstellen, dass da so viele Leute in dem Zugwaggon drin waren, dass die nicht mal sitzen konnten« (Helbig 2019). Dies ist insofern von Interesse, als dass die körperlich-materielle Kollision der Berührung mit den Stolpersteinen Bilder evoziert, in denen wiederum Darstellungen körperlich-materieller Beziehungen eine Rolle spielen. Zweitens lassen sich der in den Lyrics erwähnte Zug und die Kleider als Materialitäten beschreiben, die durch körperlich-materielle Kollisionen zusätzlich zu den Stolpersteinen eine Funktion als Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart erhalten. Diese lassen sich durch intermediale Bezüge zwischen Lyrics und Video beschreiben: Ab Minute 1:17 wird im Video ein Zugwaggon aus der NS-Zeit gezeigt, in den Helbig einsteigt und dessen morsches Holz er berührt. Die hohe Bedeutung der visuellen Darstellung des Waggons für die Konstruktion des Erinnerungsbildes wird im Interview deutlich:

»Und um das im Bild irgendwie rüber kommen zu lassen, war es auch wichtig, dass man das symbolisch darstellt. Wir [...] wollten das möglichst wenig pathetisch machen und dann wollte ich nicht so ein Standard Rap Video machen, wo da jemand steht und einen Rap Text runter rappt und so ein' auf cool macht« (Helbig 2019).

Die Intention, ein ›möglichst wenig pathetisches‹ Erinnerungsbild entwerfen zu wollen, kann hier als Konstruktion einer Authentizität gelesen werden, zu der die körperlich-materielle Kollision mit dem Zugwaggon beiträgt. Dies ist nach Kaczmarek ein Bestandteil des Erinnerungsbildes (2019: 439). Anders als bei den Stolpersteinen handelt es sich bei dem Zug um ein Artefakt des Holocausts. Die körperlich-materielle Kollision Helbigs mit dem Material des Zuges ermöglicht eine

weitere Qualität für den körperlich-materiellen Zugang zum Holocaust und zur Verbindung von Geschichte und Gegenwart.

Drittens werden auch die in den Lyrics erwähnten Kleider durch intermediale Bezüge zum Musikvideo zu Materialitäten, die Gegenwart und Vergangenheit miteinander verbinden. Helbig und Sunalina sind in schwarz-weiß gefilmten Szenen in historischer Kleidung zu sehen, wie sie auf der Straße im Kontext der bevorstehenden Deportation Helbigs ein letztes Mal voneinander Abschied nehmen. Helbig trägt Anzug und Hut und Sunalina trägt ein Kleid — beide im Stil der 1940er Jahre. Neben der schwarz-weißen Färbung des Videos sind es die Kleider, die darauf verweisen, dass es sich um eine historische Inszenierung handelt. Ähnlich wie die Interaktion mit dem Zug kann das Tragen der Kleider hier als materielle-körperliche Kollision mit Artefakten bezeichnet werden, die zur Evozierung der Erinnerungsbilder beiträgt.

Die Emotionalität, die mit den Erinnerungsbildern einhergeht, wird von der Musik aufgegriffen. Dabei wird die Beziehung zwischen den Emotionen und Musik in den Lyrics direkt angesprochen: »Eigentlich ist es zu emotional um darüber zu schreiben / Nur in leisen Tönen soll es den Menschen begleiten«. Der Emotionalität wird hier mit einer konkreten Vorstellung davon begegnet, wie Musik im Kontext dieser Thematik zu klingen habe: in leisen Tönen.

Das Konzept der leisen Töne wird zeitgleich zu den Lyrics vom musikalischen Arrangement des Tracks aufgegriffen: An der Stelle der dritten Strophe, an der die obigen Lines gerappt werden, nimmt die musikalische Intensität des Tracks deutlich ab. Hierunter ist das Drum Sample zu fassen, welches an dieser Stelle einen Rhythmus im Half-Time Feel spielt und zusätzlich durch Filter- und EQ-Effekte auf Bass- und Snare Drum die Vordergründigkeit verliert. Die Hi-Hat setzt in diesem Part aus und trägt so zur Reduktion der Intensität bei. Die Pausierung vom treibenden Rhythmus schafft ferner einen musikalischen Raum, in welchem das Keyboard weiter in den Vordergrund rückt. Der Sound der synthetischen Streicher wird an dieser Stelle, wie schon im Intro, als Soundfläche gespielt und nicht — wie an vielen vorherigen Stellen — im durchgängigen Achtelrhythmus. Auch Helbigs Stimme trägt an dieser Stelle zu einer Reduktion der Intensität bei, indem sie hier weniger Distortion aufweist und etwas tiefer intoniert als im übrigen Rap.

Das Element der Stille wird ferner von Helbig im Interview als Stilmittel zur Betonung besonders wichtiger Phrasen beschrieben. Der Interviewauszug bezieht sich auf ein anderes Stück, doch dieser Aspekt wurde generalisierend beschrieben:

H: »Komisch, bei leise war dann der Ton aus, ne? Solche Sachen habe ich dann halt gemacht. Also [...] halt geguckt, was sagen die jungen Leute? Wo kann man da vielleicht irgendwo was am Beat verändern [...]«

T: »Nimmst du die Themen in den Beat irgendwie mit auf?«

H: »Ja. Das hoffe ich auch immer, dass die Beatbauer das machen. Und in der Regel machen die das auch. Dass wenn die sich beim Abmischen hinsetzen um manchmal explizit zu gucken [...], was sagt der Kerl?« (Helbig 2019).

Der Beat von »Stolpersteine« wurde von Helbig im Interview mehrfach als besonders gelungen bezeichnet, sodass hier argumentiert werden kann, dass die eingefügte Reduktion der musikalischen Intensität für die Aussage des Tracks besonders wichtig ist.

Der Aspekt der (relativen) Stille im Track lässt sich auf erinnerungskulturelle Praktiken beziehen, die mit Stille assoziiert sind. Dazu zählt die Schweigeminute, die der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts entstammt (Ephratt 2015) und der Bekundung von Trauer (Lichau 2018: 218) sowie der Konstruktion von Kollektivität und Solidarität mit Verstorbenen (Ephratt 2015: 11) dient. Mit Karsten Lichau lässt sich konstatieren, dass sich »materielle Formen der Stille und abstrakte Formen des (Ver-)Schweigens [...] oft sehr nahe [kommen...] und ineinander übergehen« können (Lichau 2018: 219). Bei der oben beschriebenen musikalischen Umsetzung von Stille im Track kann von einer ebensolchen materiellen Form von Stille gesprochen werden: Die Schweigeminute im Kontext des Gedenkens an diejenigen, denen mittels der Stolpersteine erinnert wird, geht so nach Lichau musikalisch in den Track über. Anders ausgedrückt findet eine Remediation (Erl 2017: 160f.) der Schweigeminute in musikalische Parameter des Tracks statt.

Die Erinnerungsbilder integrieren neben der Holocaustgeschichte und der Gegenwart eine weitere zeitliche Ebene. Mit den Lines »Hier noch im familiären Idyll / Dort gestapelt wie Berge von Müll« wird ein Bruch zwischen einer Zeit vor und während des Holocausts ins Zentrum gerückt. Am Anfang des Tracks wird dieser Bruch als »Riss in der Zeit« bezeichnet. Beschrieben werden hier Personen, die vor dem Holocaust in einer idyllisch-nostalgisch dargestellten Zeit durch den Massenmord quasi zu Material werden, indem ihre Leichen auf Berge gestapelt werden. Die Beschreibung der idyllischen Welt vor dem Holocaust erzeugt einen krassen Kontrast zu den Massenmorden der NS-Zeit und fokussiert so in der Gegenwart auf den Bruch zwischen der Zeit vor dem Holocaust und dem Holocaust und somit zwischen Leben und Tod.

Stolpersteine und individualisierte Erinnerungen

Im Gegensatz zu vielen anderen Erinnerungsorten und -handlungen fokussieren Stolpersteine durch die Gravur einzelner Namen, Lebens- und Ermordungsdaten nicht auf Opferkollektive, sondern auf einzelne Opfer. Die Positionierung der Stolpersteine vor den ehemaligen Wohnhäusern (Suganda 2020: 721) kontextualisiert ferner die Privatheit und Intimität dieser Opfer und trägt so verstärkend zur Konstruktion der Opfer als Individuen bei. Auch bei heutigem Engagement von Privatpersonen im Stolperstein-Projekt geht es um die

Recherche nach Daten zu einzelnen Personen und nicht zu größeren Gruppen (ebd.: 720ff.).

Diese Hervorhebung einzelner Opfer und Biographien kann mit Helbig als individualisierte Erinnerungskultur bezeichnet werden. Die HipHop-Projekte von Helbig werden durch eine eigene Internetpräsenz gerahmt, auf der u.a. Ziele, politische Botschaften und bisherige Veröffentlichungen präsentiert werden. Der Titel der Internetpräsenz ist »HipHop für Individualist*innen«. Individualismus wird auf der Seite folgendermaßen verstanden: »Hier zählt und erzählt der Mensch seine Geschichten. Diese bringen beide [Helbig und Suncalina] auf Beats und rappen sich die Seele aus dem Laib [sic]« (Helbig 2020). Für Helbig und Suncalina sind Geschichten und Biographien Einzelner folglich wichtige Kernthemen. Diese Hervorhebung und Inszenierung des Einzelnen, des Individuellen bezeichne ich hier als Individualisierung. Bei den Stolpersteinen lässt sich durch die bereits beschriebene Fokussierung auf einzelne Opfer von individualisierter Erinnerungskultur sprechen.

Der Track rückt die Individualisierung der Opfer auf mehreren Ebenen in den Vordergrund. In der ersten Strophe wird gerappt: »die Steine der Erinnerung, von welchen jeder einen Namen trägt / einen Namen, eine Story«. Neben der Betonung, dass es sich jeweils um einen Namen handelt, wird auch die »Story« einzelner Opfer hervorgehoben. Verstärkt wird dies durch Aussagen, wie dass es »um den Menschen geht und sonst um gar nichts mehr« (eig. Hervorh.). Doch auch die räumlichen Positionierungen der Stolpersteine vor den Häusern der Opfer wird angesprochen: »Es sind nur Messingplatten vor so manchem Haus.« Hierdurch werden so auch im Track die Privatheit und Intimität der Opfer in den Vordergrund gerückt, die die Opfer als individuell erscheinen lässt.

Im Video dargestellte Materialitäten können als Verstärkung der Individualisierung von Holocaust-Opfern gedeutet werden. Dazu gehören erstens Nahaufnahmen von Stolpersteinen, die eine Fokussierung auf die Namen der Opfer beinhaltet, sodass einzelne Opfer in den Diskurs gebracht werden. Ferner können im Video dargestellte Koffer als Symbole individualisierter Erinnerungskultur gelesen werden. Im Interview beschreibt Helbig die Beziehung der Koffer zu den Stolpersteinen: »Da geht es darum: Wir suchten alte Koffer und die Koffer sollten bei den Stolpersteinen stehen, um zu gedenken an die Deportationen. Unten stand auf diesen Koffern quasi eine kurze Biografie drauf und was mit diesen Menschen passiert ist« (Helbig 2019).

Durch die Positionierung der Koffer bei den Stolpersteinen und durch zusätzliche Informationen über die Deportierten findet hier eine Erweiterung der Stolpersteine statt, auf denen sonst nur sporadische Informationen vermerkt sind. Durch diese vertiefenden Inhalte und Informationen zu den einzelnen Opfern verstärken die Koffer die Individualisierung der Holocaustopfer.

Doch auch durch das Video allein lassen sich die Koffer als Symbole der Individualisierung erschließen. Es lässt sich vorstellen, dass jeder Koffer mit Dingen des täglichen Gebrauchs gefüllt ist, die jede*r vor der Deportation

individuell als wichtig empfunden hat. Die Inhalte der Koffer sind individuell unterschiedlich und beziehen sich so auf die Privatheit der Opfer — ähnlich wie die Positionierung der Stolpersteine vor den ehemaligen Wohnhäusern (Suganda 2020).

Von Helbig werden die Inhalte der Koffer mit Diskriminierung von Jüd*innen in Verbindung gebracht: »Was passiert eigentlich mit den Sachen, die Jüdinnen und Juden zu Hause lassen mussten nachdem sie deportiert worden sind? Und die sind direkt aus dem Fenster heraus aus dem Erdgeschoss versteigert worden« (Helbig 2019).

Die Koffer selbst — bzw. deren Inhalte — werden somit politisch aufgeladen. Sie können gleichzeitig als individualisierte Erinnerungsartefakte und als Symbole für die Individualisierung der Opfer gedeutet werden. Die von Suganda (2020) konstatierte Hervorhebung einzelner Opfer als Ziel des Stolperstein-Projektes kann dementsprechend nicht nur auf den Track übertragen werden, sondern der Track verstärkt und politisiert die Individualisierung.

Individualisierungen lassen sich auch auf auditiven und musikalischen Ebenen feststellen. Im Laufe des Tracks ist an vielen Stellen ein hohes Gesangsmotiv hörbar, welches ich im Folgenden als musikalische Individualisierung interpretieren werde.



Abb. 2: Wiederkehrendes Gesangsmotiv, erstmalig komplett in der ersten Strophe (ab 00:29)

Aus Helbigs Perspektive fungiert das Motiv als Trägerin einer »bestimmten Stimmung«: »Mit hohen Tönen oder einer bestimmten Art von Gesängen kann man ja bestimmte Stimmungen erzeugen. Das ist ja klar, wenn ich eine tiefe Geige habe oder mehr im Mollbereich [...] agiere, erzeuge ich eine ganz andere Stimmung« (Helbig 2019).

Im Kontext des gesamten Tracks kann so zunächst festgehalten werden, dass das Motiv einen musikalischen Beitrag zum individualisierten Erinnern an Opfer des Holocausts leistet. Dies geschieht dadurch, dass es zu einer »bestimmten Stimmung« beim individualisierten Erinnern beiträgt.

Das zentrale Element der musikalischen Individualisierung besteht hier in einer Abgrenzung des Motivs vom Rest des Tracks und des Arrangements. Während sich der Großteil des Tracks inklusive Arrangement und Rap im weitesten Sinne an gängigen Konventionen im HipHop orientiert, hebt sich das Motiv musikalisch vom klanglichen Kontext ab. Es kann daher mittels der folgenden Parameter als individualisiert beschrieben werden: Im Gegensatz zu Helbigs Rap handelt es sich bei dem Motiv um eine hohe Stimme, die lange Töne auf Onbeats des Tracks ohne Text, sondern mit Vokalen singt. Helbigs Rap verfügt dagegen über On- und

Offbeat-Phrasierungen, überwiegend in Gruppierungen von Sechzehntel-Noten. Das Gesangsmotiv wird ferner mit einer Stimmfarbe gesungen, die mittels einer physiologischen Stellung des Kehlkopfes und Mund-Rachenraums produziert wird, die in der »klassischen« Singstimme gängig ist. Helbigs Stimme verfügt demgegenüber über einen hohen Anteil physiologisch produzierter Distortion, die einen ästhetischen Gegenpol zum Gesangsmotiv bildet.

Bei einer melodischen Analyse des Motivs vor dem Hintergrund des Arrangements kann festgestellt werden, dass dieses an vielen Stellen keine akkordeigenen Töne nutzt, sondern aus Optionstönen gebildet ist, was die Individualisierung des Motivs weiter verstärkt:

Im ersten Takt ist die None des Fm-Akkordes zu hören, die zur Sexten des Bbm-Akkordes im darauffolgenden Takt wird. Ferner ist im vierten Takt die None und am Ende des Motivs die Septime des Bb-Dur Akkordes hörbar. Bass und Keyboard spielen in der Begleitung kontinuierlich die Dreiklänge des Vamps. Dadurch, dass die Optionstöne des Motivs nicht durch die Begleitung unterstützt werden, entsteht zwischen dem Gesangsmotiv und dem Arrangement ein tonaler Kontrast, durch den das Motiv besonders auffällt und innerhalb des Tracks als individuell bezeichnet werden kann.

Durch die musikalische Individualisierung des Motivs lässt es sich auch auf ästhetischer Ebene an das Konzept der Stolpersteine anbinden: Genauso wie sich die Stimme des Gesangsmotivs tonal, rhythmisch, textlich und klanglich vom Track abhebt, heben sich Stolpersteine durch ihre materielle Beschaffenheit und ihre textlichen Gravuren ästhetisch vom Boden ab, in dem sie verbaut wurden. Es kann so von ästhetischen Parallelen zwischen den Stolpersteinen und dem Motiv gesprochen werden. Das Element der (ästhetischen) Individualisierung ist hierbei das Bindeglied zwischen Motiv und Stolpersteinen.

Ferner kann das Gesangsmotiv als ein klangliches, mit Bedeutung aufgeladenes semiotisches Zeichen konzipiert werden (Binas-Preisendörfer 2018, Schoop 2021), welches Stolpersteine repräsentiert. Hierbei kann das Motiv als klangliche Repräsentation der Stimmen gelesen werden, von denen gerappt wird: »Ich laufe durch die Stadt / höre Stimmen in der Nacht«. Das Motiv kann somit, genauso wie die Stolpersteine, als Material gelesen werden, welches das Leben und den Tod einzelner Opfer der NS-Zeit symbolisiert. Während bislang lediglich von körperlich-materiellen Kollisionen mit Stolpersteinen die Rede war, die ausschließlich taktile Art waren, erhalten Kollisionen hier eine auditive und musikalische Ebene. Die körperlich-materiellen Kollisionen gehen nicht nur mit Erinnerungsbildern einher, sondern auch mit Klängen, die musikalisch in Form des Sopran-Motivs im Track materialisiert sind. Es wäre folglich möglich, bei dem Gesangsmotiv von musikalischen und klanglichen Stolpersteinen zu sprechen.

Aktuelle Materialitäten und aktivistische Individualisierung

Während in den ersten zwei Strophen des Tracks das Erinnern an die Opfer der NS-Zeit zentral ist, werden in der letzten Strophe Erinnerungen an den Nationalsozialismus auf politisch motivierte Gewalt in der Gegenwart bezogen. Politischer Aktivismus ist für Helbig eines der zentralen Elemente seines künstlerischen Schaffens: »In der dritten Strophe geht es um das Brückenschlagen zum Jetzt: Wir haben immer noch Länder, in denen Menschen wegkommen, deportiert werden« (Helbig 2019).

Beginnen möchte ich mit der Analyse des Videos, in welchem das Prinzip der Kollision und Individualisierung von den Stolpersteinen losgelöst und auf ein anderes Material und in die Gegenwart transferiert wird.

Im Videomaterial der letzten Strophe ist die Aktivistin Suncalina zu sehen, wie sie mehrfach weiße Transparente aus Stoff in die Kamera hält. Die fünf Transparente enthalten jeweils einen in schwarzer Farbe aufgesprayten Namen von Opfern rechtsextremistischer Gewalt sowie das Datum der Ermordung. Unter diesen Namen ist der Obdachlose Karl Heinz Teichmann, der 2008 von Rechtsextremen ermordet wurde, der Iraker Kamal Kilade, der 2010 im Alter von 19 Jahren ermordet wurde sowie der Syrer Achmed Bachir, der 1996 von Neonazis ermordet wurde (Amadeu Antonio Stiftung o.J.). Nach Angaben der Amadeu Antonio Stiftung ist das Besondere an diesen Opfern, dass die Gewalttaten nicht oder erst später offiziell als rechtsextremistische Gewalttaten klassifiziert wurden, obwohl viele der Täter einen offensichtlichen Bezug zu rechtsextremistischen Gruppierungen aufweisen (ebd.).

Bei den im Video gezeigten Transparenten handelt es sich um eine teilweise Übertragung der Funktionsmechanismen der Stolpersteine. Offensichtlich ist zunächst, dass mittels der Transparente — genau wie bei den Stolpersteinen — an Opfer rechtsextremer Gewalttaten erinnert wird. Auch ästhetische Parallelen lassen sich ziehen: Pro Einstellung im Video ist nur ein Transparent mit dem Namen eines Opfers zu sehen. Auch diese werden in Nahaufnahmen gezeigt, sodass die Daten gut lesbar sind. Zentral ist demnach auch hier das Prinzip der Individualisierung, welches von den Stolpersteinen auf das Material der Transparente übertragen wird.

Der Aspekt der Individualisierung erhält im Kontext der Transparente eine zusätzliche kritisch-aktivistische Komponente. Die Stolpersteine können als Teil der kollektiven (Assmann 2018) und institutionalisierten Erinnerungskultur, wie viele andere Mahnmale und Erinnerungspraxen auch, verstanden werden. So sind bspw. behördliche Wege einzuhalten, um einen Stolperstein in einen Bürgersteig verbauen lassen zu können. Stolpersteine erinnern jedoch nur an Opfer des Nationalsozialismus und nicht an jene aktueller rechter Gewalt. Die Fokussierung auf einzelne Opfer aktueller Gewalt im Video kann als Kritik an aktueller institutionalisierter Erinnerungskultur verstanden werden (vgl. Köhn 2021), in der Marginalisierte kaum berücksichtigt werden (z.B. El Tayeb 2015, Ringsmut 2021).

Das Zur-Sprache-Bringen marginalisierter Opfer ist auch im Interview ein häufig wiederkehrendes Element: »Wir haben immer noch Gebiete, in denen Genozide stattfinden. Bestimmte Genozide wurden auch nie wirklich aufgearbeitet. Die Sklaverei wurde nicht abgeschafft, sondern sie wurde outgesourced« (Helbig 2019). Die teils fehlende Klassifizierung der Morde als rechtsextremistisch motivierte wirkt zusätzlich als Verstärker dieser Kritik. Mittels der individualisierten Transparente wird die Thematik der Marginalisierung von Opfern aktueller rechtsextremer Gewalt in den Diskurs gebracht.

Auch das Prinzip der Kollision wird im Kontext der Transparente übernommen — jedoch in modifizierter Weise. Zwar sind keine Berührungen erkennbar, die Erinnerungsbilder evozieren. Vielmehr wird hier in einem aktivistischen Sinne eine Kollision mit potenziellen Hörer*innen angestrebt: Ähnlich wie Passant*innen durch Stolpersteine zum Erinnern motiviert werden, besteht hier das Ziel darin, Hörer*innen zu motivieren, an marginalisierte Opfer aktueller rechtsextremer Gewalt zu erinnern und ferner selbst gegen Rechtsextremismus und gegen Marginalisierung aktiv zu werden. Helbig beschreibt dieses Ziel im Interview:

T: »Was möchtest du, was dein Publikum von dem Konzert mitnimmt?«

H: »Dass sie dann auf einer Demo gegen Antisemitismus oder Frauenfeindlichkeit mitgehen. Oder wenn sie vor einer Entscheidung stehen und machen das Ergebnis nicht davon abhängig, welches Geschlecht der Gegenüber hat. Und einfach so, da ein bisschen offener zu werden« (Helbig 2019).

Auf den Track bezogen verändert sich hier die Perspektive der Kollision. Es handelt sich nicht mehr nur um eine Dokumentation von Kollisionen, sondern Kollisionen von Hörer*innen mit individualisierten Erinnerungsmaterialitäten sind vielmehr das Ziel. An dieser Stelle kann somit der Track selbst als Material verstanden werden, mit dem körperlich-sinnlich kollidiert werden soll.

Dadurch, dass rechtsextremistische Gewalt für viele Gruppen und Individuen aktuell ein Problem darstellt, fungiert das angestrebte Prinzip der Kollision als Öffnung der Thematik für verschiedene Gruppen und Individuen mit Rassismus-Erfahrungen. Für dieses Prinzip der Kollektivbildung verwendet Miranda Crowds (2019: 119) den Begriff »converging dispossession«, der Erinnerungen an Traumata als kollektivbildendes Element versteht. Diese Öffnung wird in den Lyrics deutlich:

»Das Unbehagen, wenn Menschen über Menschen richten / wenn sie vernichten, auch noch in dieser Zeit weltweit / Man hört schon, wenn die Welt schreit vor Angst und Schmerz und Leid / Und es wird auch noch denunziert, protokolliert / Es werden Menschen ausspioniert, verhaftet, deportiert / [...] Befehle von dem der kommandiert / der bestimmt wer sein Leben behält und wer seines verliert.«

Die Öffnung des Tracks passiert hier über die Verwendung von floating signifiers (Moraes 2014: 28f). Unter Rückgriff u.a. auf Ferdinand de Saussure und

Ernesto Laclau bezeichnet Sylvia Moraes diese als Begriffe, die in unterschiedlichen Diskursen mit je unterschiedlichen Bedeutungen aufgeladen werden (ebd.: 28-30). Durch den konkreten Bezug zum Holocaust in der ersten Strophe sind dort die Bedeutungen von Signifiern eindeutig. In den obigen Zeilen löst sich jedoch die Thematik vom Holocaust, sodass die Bedeutungen der Begriffe wandelbar werden. Begriffe wie Ausspionieren, Protokollieren u.a. können so auch als Kritiken z.B. gegen weitere illiberale Regime und Diktaturen auf der ganzen Welt in Geschichte und Gegenwart konstruiert werden. Die Line »noch in dieser Zeit weltweit« öffnet die Thematik zusätzlich, sodass der Track an eine Vielzahl von Situationen anpassbar wird, in denen politische Hierarchien und Machtbeziehungen hinterfragt werden.

Musik als Stolperstein?

Die Analysen haben an mehreren Stellen gezeigt, wie der Track inklusive Video, Musik und Lyrics als Dokumentation von Kollisionen mit Stolpersteinen und anderen Materialitäten funktioniert. Darunter zu fassen sind die Evozierung individualisierter und emotional aufgeladener Erinnerungsbilder durch körperlich-materielle Kollisionen. Auch wurde diskutiert, wie Musik die Aushandlungen dieser Bilder unterstützt. Es stellt sich nun jedoch die Frage, inwiefern die Musik selbst als Material konzipiert werden kann, mit dem kollidiert wird; kann Musik im hier beschriebenen Fall selbst als Stolperstein funktionieren?

Über das Interview mit Helbig wird deutlich, dass der eingangs analysierte Beat körperlich-materiell mit Helbig kollidiert:

T: »Beeinflusst dich der Beat in irgendeiner Form?«

H: »Ja. Du hast ja eben gehört, was ich da gerappt habe. Das ist ja nicht, weil ich mit dem Kopf ran gehe, sondern weil der Beat mich da kickt und der Beat mich quasi dahin bringt, solche Gedanken zu machen. Man muss sich auf den Beat einlassen, auf die Melodie [...]. Ich höre den Beat und irgendwas passiert in mir, irgendwas arbeitet, mein Gehirn legt los wie eine Maschine« (Helbig 2019).

Was Helbig hier beschreibt, lässt sich mit Golańska als eine körperlich-materielle Kollision bezeichnen. Zwar handelt es sich hier nicht um eine Kollision mit dinglicher Materialität, wie es bei Golańska durchgängig der Fall ist, sondern um musikalisch strukturierte, arrangierte und produzierte Schallwellen, eben um den HipHop-Beat. Das »corporeal material sensing« (Golańska 2017: 80) ist hier durch die Schallwellen geprägt, die Helbigs Körper durchdringen und ihn dazu bringen, im Rap Themen wie Erinnerungen und Aktivismus so anzusprechen, wie es in den Lyrics der Fall ist.

Weitere Perspektiven, um den Track selbst als Stolperstein zu konzipieren, haben die bisherigen Analysen bereits geöffnet. Wie Suganda (2020) beschreibt, sind die

Stolpersteine so konzipiert, dass sie einzelne Opfer an Stelle von Opferkollektiven ins Zentrum rücken, was ich weiter oben als individualisierte Erinnerungskultur beschrieben habe. Genauso kann auch der Track als individualisierte — oder als individualisierende — Erinnerungskultur beschrieben werden, da einzelner Opfer gedacht wird. Der Track kann so als musikalischer Stolperstein verstanden werden, da auch hier einzelne Opfer in den Diskurs gebracht und darüber hinaus auch einzelne Opfer aktueller rechtsextremer Gewalt inkludiert werden.

Auch das analysierte Gesangsmotiv kann als musikalischer Stolperstein im Track interpretiert werden, da es ästhetische Parallelen zur individualisierten Erinnerungskultur der Stolpersteine aufweist. Bei einer intermedialen Lesart, die Motiv, Lyrics und Video aufeinander beziehen, lässt es sich als musikalische — und somit materielle — Repräsentation individualisierter Opfer lesen.

Ferner interagiert der Track mit potenziellen Hörer*innen genauso wie Stolpersteine mit potenziellen Passant*innen: Beide sind so konzipiert, dass sie kurz irritieren und von aktuellen und gewohnten Handlungen ablenken. Bei den Stolpersteinen passiert dies durch die materielle Beschaffenheit, die zum Berühren und zum taktilen Erforschen der Oberfläche einlädt: Im Gegensatz zum Gehweg fühlen sie sich glatt an und verfügen über filigrane Gravuren, die ertastet werden können. Beim Track passiert es über Extra-Takte in der musikalischen Form: Ein Extra-Takt nach jeder Strophe und jedem Chorus irritiert Hörende, die den Einsatz des nachfolgenden Formteils nach vier bzw. sechzehn Takten erwarten. Sie stolpern geradezu über die Extratakte. Weiter oben wurde dargelegt, wie auch Helbig daran interessiert ist, dass Hörende nach einem Konzert dazu motiviert werden, z.B. an Demos gegen Diskriminierung teilzunehmen. Auch hier finden sich Parallelen in der Intention, das Verhalten von Hörer*innen nachhaltig zu verändern. Der Track kann so als musikalischer Stolperstein bezeichnet werden, der mit potenziellen Hörer*innen kollidiert, sodass diese Opfern der NS-Zeit und hier im Besonderen Opfern aktueller rassistischer Gewalt erinnern.

Literatur

Amadeu-Antonio Stiftung (o.J.). »Todesopfer rechter Gewalt«, <https://www.amadeu-antonio-stiftung.de/todesopfer-rechter-gewalt> (Zugriff: 23.1.2022).

Assmann, Aleida (2020 [2013]). Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. München: C.H. Beck (3. Aufl.).

Assmann, Aleida (2018 [2006]). Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: C.H. Beck (3. Aufl.).

Bennett, Andy / Janssen, Susanne (Hg.) (2017). Popular Music and Society 39 (1). Special Issue: Popular Music, Cultural Memory, and Heritage.

Binas-Preisendörfer, Susanne (2018). »Klangliche Repräsentationen des ›Mauerfalls‹ in ausgewählten Hörfunkreportagen, Fernsehdokumentationen und fiktionalen Filmen.« In: Klang als Geschichtsmedium. Perspektiven für eine

auditive Geschichtsschreibung. Hg. v. Anna Langenbruch. Bielefeld: transcript, S. 183-217.

Brandellero, Amanda / Janssen, Susanne / Cohen, Sara / Roberts, Les (Hg.) (2014). *International Journal of Heritage Studies* 20 (3). Special Issue: Popular Music as Cultural Heritage.

Bull, Michael (2000). *Sounding Out the City: Personal Stereos and the Management of Everyday Life*. Oxford: Berg.

Crowdus, Miranda (2019). *Hip Hop in Urban Borderlands. Music-Making, Identity, and Intercultural Dynamics on the Margins of the Jewish State*. Bern: Peter Lang.

DeNora, Tia (2000). *Music in Every Day Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

Dunkel, Mario / Schiller, Melanie / Schwenck, Anna (2021). »Researching Popular Music and the Rise of Populism in Europe.« In: *Turns and Revolutions in Popular Music: Proceedings from the XX Biennial Conference of IASPM, Canberra, Australia, 24th-28th June 2019*. Hg. v. Kimi Kärki. Turku: International Institute for Popular Culture, S. 31-34, <https://iipc.utu.fi/iaspm2019/Dunkel.pdf> (Zugriff 21.4.2023).

Dunkel, Mario / Schiller, Melanie (Hg.) (2022). *Popular Music* 41 (3), Special Issue: Popular Music and Populism.

Ehrmann, Jeanette (2021). »Schwarzes Mittelmeer, weißes Europa Kolonialität, Rassismus und die Grenzen der Demokratie.« In: *Zeitschrift für Praktische Philosophie* 8 (1), S. 419-466.

El-Tayeb, Fatima (2015): *Anders Europäisch. Rassismus, Identität und Widerstand im vereinten Europa*. Münster: Unrast.

Ephratt, Michal (2015). »The Minute-of-Silence as Solidarity and Individuation. A Conceptual Model of an Israeli Ritual.« In: *Journal of Ritual Studies* 29 (1), S. 1-20.

Erl, Astrid (2011). »Travelling Memory.« In: *Parallax* 17 (4), S. 4-18.

Erl, Astrid (2017). *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Stuttgart: J.B. Metzler (3. Aufl.).

Fischer, Michael / Widmaier, Tobias (Hg.) (2014). *Lied und populäre Kultur — Song and Popular Culture* 59. Münster: Waxmann.

Flick, Uwe (2017). *Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung*. Hamburg: Rowohlt (8. Aufl.).

Freeman, Lindsey / Nienass, Benjamin / Daniell, Rachel (2016). »Memory/Materiality/Sensuality.« In: *Memory Studies* 9 (1), S. 3-12.

Golańska, Dorota (2020). »Bodily Collisions. Toward a New Materialist Account of Memorial Art.« In: *Memory Studies* 13 (1), S. 74-89.

Großmann, Rolf (2013). »Die Materialität des Klangs und die Medienpraxis der Musikkultur. Ein verspäteter Gegenstand der Musikwissenschaft?« In: *Auditive Medienkulturen: Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*. Hg. v. Axel Volmar u. Jens Schröter. Bielefeld: transcript, S. 61-77.

Hallet, Wolfgang (2010). »Methoden kulturwissenschaftlicher Ansätze. Close Reading und Wide Reading.« In: *Methoden der Literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse*. Hg. v. Vera Nünning u. Ansgar Nünning. Berlin: Springer, S. 293-315.

Helbig, Marco (2019). Interview. Geführt mit dem Verfasser am 27.11. [Audiodatei].

Helbig, Marco (2020). *Der Reimteufel & Suncalina: HipHop für Individualist*innen*, <https://rt-marketing.wixsite.com/reimteufel> (Zugriff: 4.1.2023).

Jost, Christofer / Sebald, Gerd (Hg.) (2020). *Musik — Kultur — Gedächtnis: Theoretische und analytische Annäherungen an ein Forschungsfeld zwischen den Disziplinen*. Wiesbaden: Springer.

Kaczmarek, Dorota (2020). »Mediale Erinnerungsbilder im gegenwärtigen deutsch-polnischen Diskurs um Vertriebene.« In: *Stylistyka* 28, S. 429-452.

Kautny, Oliver (2009). »Ridin' the Beat. Annäherungen an das Phänomen Flow.« In: *Die Stimme im Hip-Hop: Untersuchungen eines intermedialen Phänomens*. Hg. v. Fernand Hörner u. Oliver Kautny. Bielefeld: transcript, S.141-170.

Kenney, William Howland (1999). *Recorded Music in American Life: The Phonograph and Popular Memory 1890-1945*. Oxford: Oxford University Press.

Köhn, Thomas Sebastian (2021). »Rapping the Shoah. (Counter-)Narratives and Judaism in German Hip-Hop.« In: *Music and Politics* 15 (2), S. 1-24.

Levy, Daniel / Natan Sznajder (2007). *Erinnerungen an den Holocaust*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Lichau, Karsten (2018). »Stille.« In: *Handbuch Sound. Geschichte — Begriffe — Ansätze*. Hg. v. Daniel Morat u. Hans-Jakob Ziemer. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 217-222.

Mecking, Sabine / Schwartz, Manuela / Wasserloos, Yvonne / Manz, Stefan (Hg.) (2021). *Rechtsextremismus — Musik und Medien (= Schriften zur Politischen Musikgeschichte 2)*. Göttingen: V&R.

Moore, Allan F. (2012). *Song Means. Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham: Ashgate.

Moore, Allan F. (2019). »Listening to the Sound Music Makes.« In: *The Routledge Companion to Popular Music Analysis. Expanding Approaches*. Hg. v. Ciro Scotto, Kenneth Smith u. John Brackett. New York: Routledge, S. 45-57.

Moraes, Sylvia Elisabeth (2014). »Global Cizenship as a Floating Signifier. Lessons from UK Universities.« In: *International Journal of Development Education and Global Learning* 6 (2), S. 27-42.

Nieper, Lena / Schmitz, Julian (2016). »Intro: Musik und kulturelle Erinnerung.« In: Musik als Medium der Erinnerung: Gedächtnis — Geschichte — Gegenwart. Hg. v. Lena Nieper u. Julian Schmitz. Bielefeld: transcript, S. 11-25.

Popescu, Diana / Schult, Tanja (Hg.) (2015). Revisiting Holocaust Representation in the Post-Witness Era. New York: Palgrave MacMillan.

Rigney, Ann (2016). »Cultural Memory Studies. Mediation, Narrative and the Aesthetic.« In: Routledge International Handbook of Memory Studies. Hg. v. Anna Lisa Tota u. Trever Hagen. New York: Routledge, S. 65-76.

Ringsmut, Martin (2021). »Maro Drom: Music and Mnemonic Imagination in the Commemoration of German Sinti Victims during WWII.« In: Music and Politics 15 (2), S. 1-22.

Ringsmut, Martin / König, Sidney (Hg.) (2021). Music and Politics 15 (2), Special Issue: Persecution and Resistance Resounded. Trajectories of WWII Musical Memorializations in Germany.

Schoop, Monika E. (2021). »Rapping against Old and New Nazis. Bejarano and Microphone Mafia's Multidirectional Musical Memory Work.« In: Music and Politics 15 (2), S. 1-23.

Schoop, Monika / Köhn, Thomas Sebastian / Ringsmut, Martin (2023, im Druck). »Musik und Zeug*innenschaft — Erinnern an die Opfer des Nationalsozialismus in der »Post-Witness Era««. In: Musik und Erinnerung. Hg. v. Cornelia Gruber u. Michael Fuhr. Hildesheim: Universitätsverlag/Olms.

Sloboda, John A. (1985). The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music. Oxford: Oxford University Press.

Spitzer, Michael (2019). »Hearing Postmemory. Anne Frank in Neutral Milk Hotel's In the Aeroplane over the Sea.« In: The Routledge Companion to Popular Music Analysis. Expanding Approaches. Hg. v. Ciro Scotto, Kenneth Smith u. John Brackett. New York: Routledge, S. 400-415.

Steinbrecher, Bernhard (2016). Das Klanggeschehen in populärer Musik. Perspektiven einer systematischen Analyse und Interpretation. Köln: Böhlau.

Storr, Anthony (1992). Music and the Mind. London: Harper Collins.

Stratton, Jon (2016). »Sampling and Jewishness: A Short History of Jewish Sampling and its Relationship with Hip-Hop.« In: Shofar 34 (3), S. 50-75.

Stratton, Jon (2017). »Putting the Fragments (Back) Together: Towards a Theorisation of Jewish Sampling.« In: Social Identities 23 (3), S. 310-325.

Suganda, Sonya Puspasari (2020). »Death and One of Its Many Narratives. The Story of the Stolpersteine-Project in German.« In: International Review of Humanities 5 (2), S. 716-829.

Tacchi, Jo (2003). »Nostalgia and the Radio Sound.« In: The Auditory Culture Reader. Hg. v. Michael Bull u. Les Back. Oxford: Berg, S. 281-295.

Unsel, Melanie (2016). »Musikwissenschaft und Erinnerungsforschung: Einige Vorüberlegungen.« In: Musik als Medium der Erinnerung: Gedächtnis — Geschichte — Gegenwart. Hg. v. Lena Nieper u. Florian Schmitz. Bielefeld: transcript, S. 29-38.

van Dijck, José (2006). »Record and Hold: Popular Music between Personal and Collective Memory.« In: Critical Studies in Media Communication 23 (5), S. 357-374.

Wegner, Jarula (2020). »Rethinking Countermemory: Black-Jewish Negotiations in Rap Music.« In: Memory Studies 13 (6), S. 1219-1234.

Williams, Justin (2015). »Intertextuality, Sampling, and Copyright.« In: The Cambridge Companion to Hip-Hop. Hg. v. Justin Williams. Cambridge: University Press.

Audiovisuelle Medien

Helbig, Marco (2012). »Stolpersteine.« Musikvideo. https://www.youtube.com/watch?v=ljeMj_Bhuuo (Zugriff: 6.2.2022).

Abstract

This article investigates how the German rapper Marco Helbig, also known as »Der Reimteufel« addresses memories of the Holocaust and the time of National Socialism in his hip-hop track »Stolpersteine,« and what role the stumbling stones themselves play in this. The article draws on the theoretical approach of »Bodily Collision« (Golańska 2020) which describes physical-material interactions between humans and materials. Through a combination of music analysis, intermedial analysis, and an interview conducted with the rapper in 2019, the article first demonstrates how physical-material collisions between the rapper and the stumbling stones evoke memory images (Kaczmarek 2020). Secondly, the article contextualizes how both the »Stolpersteine« and the track highlight individualized, emotionally and politically charged memories. Thirdly, the article analyzes how the track remediates aesthetics of the stumbling stones in other materials (Erl 2017) and thus integrates current victims of racist violence. In this process, the article expands the approach of Bodily Collision to music and demonstrates how the track itself can be read as a stumbling stone with the aim of motivating potential listeners to activism against racism and marginalization. The article aims to generate synthesis between musicology, cultural memory studies, and material culture.

Artikel 3:

Musik und Zeug*innenschaft – Erinnern an die Opfer des Nationalsozialismus in der „Post-Witness Era“

Autor*innen: Monika E. Schoop, Thomas Sebastian Köhn, Martin Ringsmut

Erschienen in: Musik, Erinnern und kulturelles Gedächtnis – Music, Remembering and Cultural Memory

Herausgeber*innen: Michael Fuhr und Cornelia Gruber

Erscheinungsjahr: 2024

Seiten: 51–86

DOI: <https://doi.org/10.18442/259>

Dieser Artikel wurde im Rahmen eines Double-Blind-Peer-Review-Verfahrens begutachtet und veröffentlicht.

Musik und Zeug*innenschaft – Erinnern an die Opfer des Nationalsozialismus in der „Post-Witness Era“

Monika E. Schoop, Thomas Sebastian Köhn und Martin Ringsmut

Die kollektive Erinnerung an die Schrecken des Nationalsozialismus befindet sich in einer entscheidenden Umbruchphase. Mit dem Verschwinden der Zeitzeug*innengeneration endet das von der Historikerin Annette Wieviorka postulierte Zeitalter der Zeitzeug*innen, die „Era of the Witness“ (2006). Beginnend in den 1960er Jahren – insbesondere durch den Eichmann-Prozess im Jahr 1961 – nahmen Zeitzeug*innen einen zunehmend wichtigen Stellenwert ein, die Erinnerung an den Nationalsozialismus und insbesondere seine Opfer im kollektiven Gedächtnis zu verankern und an nachfolgende Generationen weiterzugeben (ebd., 56–7). In der so genannten „Post-Witness Era“ (Schult und Popescu 2015) erlischt nun diese Möglichkeit. Die Frage, wie die Erinnerung an die Zeit des Nationalsozialismus aufrechterhalten werden kann, hat jedoch nicht an Relevanz verloren. In diesem Artikel möchten wir deshalb Erinnerungstransfers in der „Post-Witness Era“ näher ergründen. Im Zentrum unserer Untersuchung steht dabei die Frage, welche Rolle Musik in Prozessen transgenerationaler Erinnerungstransfers spielt. Kann sie vielleicht sogar Funktionen von Zeug*innenschaft übernehmen?

Um uns dem Thema anzunähern, werfen wir zunächst einen Blick auf das Konzept Zeug*innenschaft. Historisch betrachtet besteht, wie Wieviorka und andere konstatieren, eine Verbindung zwischen Zeug*innenschaft und dem religiösen Martyrium, deutlich sichtbar in der griechischen Bezeichnung für Zeug*in, *martyrs* (vgl. Agamben 2003, 23; Wieviorka 2006, 32–34; Assmann 2014, 86–87). Neben der religiösen Zeug*in, die durch ihr Leiden und Sterben von und für etwas zeugt, unterscheidet die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann drei weitere Formen: Zeug*innen im juristischen, historischen und moralischen Sinn. Für juristische und historische Zeug*innen ist das eigene Erleben, bzw. die „sinnliche Wahrnehmung am Schauplatz“ (Assmann 2004, 85) Voraussetzung. Diese legitimiert die Rolle als Zeug*in. Diese beiden Formen der Zeug*innenschaft

unterscheiden sich jedoch in Hinblick auf die soziale Funktion. Zeug*innenberichte vor Gericht werden laut Assmann unparteiisch und unter Eid abgelegt und führen als eine unter vielen Aussagen zu einem rechtsgültigen Urteil. Das historische Zeugnis – oft übermittelt von Überlebenden und Zeitzeug*innen – ist hingegen die Hauptquelle für die rekonstruktive Geschichtsschreibung und, wie Assmann betont, im Kontext der „professionellen Historiographie kontrovers“ (ebd., 86). Diese Spannung zwischen Zeug*innenberichten und Geschichtsschreibung begründet der Historiker Enzo Traverso (2007) in der Trennung von Erinnerung und Geschichte und den unterschiedlichen Aufgaben von Zeug*innen und Historiker*innen. Die Erinnerungen der Zeug*innen machen die Geschichte einzigartig, da Erinnerung „tiefgehend subjektiv ist, selektiv, oft die Chronologie nicht respektiert, ihr die Rekonstruktion des Ganzen, die verallgemeinern-den Rationalisierungen egal sind“ (ebd., 18). Historiker*innen dagegen, so Traverso, haben die Aufgabe „diese Einzigartigkeit der gelebten Erfahrung in einen allgemeinen historischen Kontext einzuschreiben“ (ebd.). Wie auch Wiewiorka, argumentiert Traverso, dass Zeitzeug*innen in der Geschichtsschreibung des Holocausts lange eine wichtige Rolle einnahmen, die mit der Begründung der Einzigartigkeit des Holocausts in der Geschichte zusammenfällt (ebd., 16–19). Hierbei handelt es sich um eine Form der Zeug*innenschaft, die nach dem Zweiten Weltkrieg entstand, und die Assmann mit Rückgriff auf den Historiker Jay Winter (2007) und den Philosophen Avishai Margalit (2002) „moralisch“ nennt (2014, 88–92). Diese Form vereint Aspekte religiöser, juristischer und historischer Zeug*innenschaft. Moralische Zeug*innen „verkörpern“ das ihnen widerfahrene Unrecht. Im Gegensatz zu historischen Zeugnissen finden moralische Zeugnisse jedoch immer innerhalb einer Öffentlichkeit statt. Ihr Sinn besteht nicht nur darin, über Geschehenes zu berichten, sondern eine moralische Instanz in Form einer Erinnerungsgemeinschaft zu schaffen und aufrechtzuerhalten (ebd.). Durch solche Erinnerungstransfers können Menschen letztlich auch – in Anlehnung an Assmann – sekundäre Zeug*innen werden (ebd., 89).

Als Verkörperungen von Erinnerungen sind Zeitzeug*innen jedoch dem Fortschreiten der Zeit ausgeliefert. In Bezug auf die Zeit des Nationalsozialismus erleben wir aktuell das Verschwinden der Zeitzeug*innen-Generation. Mit ihrem Wegfall nehmen Vergegenständlichungen des kulturellen Gedächtnisses (ebd., 53 ff.) bzw. Medien der Erinnerung (Erl 2017, 135–166) eine zunehmend wichtige Rolle ein. An die Stelle von Erinnerungen aus erster Hand treten solche, die über mediale und intersubjektive Erinnerungstransfers erlangt werden. Marianne Hirsch (2012) zeigt beispielsweise mit ihrem Konzept „Postmemory“, wie durch Fotografien Erinnerungen an den zweiten Weltkrieg in der Nachkriegsgeneration geformt werden und zirkulieren. Alison Landsberg (2004) hingegen beschreibt mit Hilfe des Begriffs „Prosthetic Memory“ die Rolle von Massenmedien (insbesondere

Filmen) bei der Herstellung affektiver und auf Erfahrung basierender Verbindungen zu einer nicht selbst erlebten Vergangenheit. Wie aktuelle Studien zeigen, kann auch Musik als Medium der Erinnerung in diesen Prozessen eine wichtige Rolle einnehmen (z. B. Hofman 2020, 2021; Schoop 2021a/b, Spinetti 2021, Köhn 2021, König 2021, Ringsmut 2021). Während Musik als Medium der Erinnerung in den letzten Jahren vermehrt Beachtung gefunden hat, ist Zeug*innenschaft in diesem Kontext ein weitgehend unbeachtetes Konzept. Eine Ausnahme stellt Amy Lynn Wlodarskis Monographie *Musical Witness and Holocaust Representation* (2015) dar. Mit Blick auf Holocaust-Kompositionen, die nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden, zeigt Wlodarski, dass das Konzept „Witness“ über einen eng gefassten Begriff der Zeitzeug*in und des historischen Zeugnisses hinausgeht und als Substantiv, Verb oder auch musikalisches Genre betrachtet werden kann (2015, 3). In Anlehnung an die Überlegungen Wlodarskis adressieren wir in diesem Artikel nicht nur Zeug*innen als Individuen, sondern auch Zeug*innenschaft als Prozess und musikalische Form.

In unserem Beitrag verfolgen wir die Frage nach der Rolle von Musik für die Erinnerung an die Opfer des Nationalsozialismus in der „Post-Witness Era“ und untersuchen, welche Funktionen Musik in Erinnerungstransfers einnimmt. Unsere Untersuchung fokussiert sich auf drei ausgewählte Fallbeispiele aus dem Kontext des Forschungsprojektes „Klingende Erinnerungen: NS-Verfolgung und Widerstand in zeitgenössischer Musik aus Deutschland“.¹ Das Projekt ergründete den Beitrag musikalischer Praktiken zur Verhandlung kollektiver Erinnerungen der NS-Vergangenheit mit Blick auf eine Vielzahl musikalischer Genres, Akteur*innen und soziokultureller Milieus. So rücken wir im Folgenden durch den Fokus auf einen Hip-Hop-Track, eine Gedenkveranstaltung und einen Musiker drei unterschiedliche Beispiele aus unserer Forschung in den Vordergrund. Die geschilderten Konzepte von Zeug*innenschaft, insbesondere das der moralischen Zeug*innenschaft, bilden dabei einen gemeinsamen theoretischen Rahmen.

Im ersten Fallbeispiel analysiert Thomas Sebastian Köhn am Beispiel des Hip-Hop-Tracks „Edek“ (Green 2018–2020), wie Zeitzeug*inneninterviews und Hip-Hop ästhetisch verwoben werden. Dabei wird mittels einer Kombination aus Lyric- und Musikanalyse (Kautny 2009; Moore 2012) sowie eines Interviews mit dem Musikproduzenten David Pollard erstens herausgestellt, wie die musikalische Form des Tracks an die Erzählstruktur eines gesampelten Interviews der Zeitzeugin Janine Webber angepasst wurde und wie Aussagen des Interviews im Track musikalisch unterstützt werden. Zweitens wird analysiert, wie die Persona der Zeitzeugin musikalisch und klanglich konstruiert wird. Dabei wird gezeigt, dass das gesampelte Zeitzeuginneninterview an den Beat des Tracks angepasst wurde, und dass eine Interviewsituation zwischen dem Rapper Kapoo und der Zeitzeugin Webber im Track simuliert wird. Der musiktechnologischen Produktion kommt dabei eine wichtige

Rolle bei der Konstruktion von Intimität zu. Zugleich wird das Zeitzeuginneninterview durch die Hip-Hop-Ästhetik mit politischen und historischen Bedeutungen aufgeladen. Das Beispiel demonstriert somit letztlich, wie Hip-Hop verwendet wird, um die Thematiken von Zeug*innenschaft und Widerstand gegen Marginalisierung für unterschiedliche Gruppen zu öffnen.

Im zweiten Fallbeispiel zeigt Martin Ringsmut anhand seiner teilnehmenden Beobachtung und Interviews (DeWalt und DeWalt 2011; Bernard 2018) im Kontext der Gedenkveranstaltung für die Opfer des Genozids an den Sinti und Roma² in Wuppertal, die im Jahr 2018 stattfand, inwiefern Prozesse der Autorisierung und Authentifizierung moralischer Zeug*innenschaft (Assmann 2014, 88–92) auch für die Nachkriegsgenerationen eine entscheidende Rolle spielen. Im Vordergrund stehen die Auftritte der niederländischen Gruppe Romeny Jag unter der Leitung von Bluma Meinhardt. Meinhardt ist die Tochter eines Wuppertaler Sintos, der die nationalsozialistische Verfolgung und seine Deportation überlebt hatte. Martin Ringsmuts Beispiel zeigt im Speziellen, wie Musik und die künstlerische Praxis zu der Konstruktion von Zeug*innenschaft in aktuellen Gedenkveranstaltungen beitragen. Darüber hinaus werden Gedenkveranstaltungen als soziale Kontexte betrachtet, in denen unterschiedliche Positionierungen und Zugehörigkeiten verhandelt werden und in denen die Zeug*innenschaft angeknüpft ist an Prozesse kultureller Identitätskonstruktionen und die damit verbundenen Fragen von Legitimität und Repräsentativität.

Im dritten Fallbeispiel untersucht Monika E. Schoop das Potential von Liedern der Zeitzeug*innen für sekundäre Zeug*innenschaft. Im Zentrum der ethnographischen Studie (DeWalt und DeWalt 2011) stehen der Musiker Josué Avalos und die Kölner Edelweißpiraten, unangepasste Jugendliche, die sich dem NS-Regime verweigerten. Das Beispiel zeigt, wie Avalos in den frühen 2000er Jahren durch musikalische Begegnungen mit Zeitzeug*innen im Kontext des Projektes „Es war in Schanghai“ selbst zum sekundären Zeugen der Edelweißpiraten wurde. Es verdeutlicht zudem, wie Avalos heute neue Adaptionen der historischen Lieder nutzt, um die Erinnerung an die Edelweißpiraten nach dem Tod der Zeitzeug*innen aufrecht zu erhalten. Das Beispiel zeigt des Weiteren, dass die Lieder Einblicke in das Lebensgefühl der Edelweißpiraten vermitteln können. Letztlich demonstriert es, dass die Lieder durch ihr affektives Potential das Schaffen von persönlichen Bezügen zur Vergangenheit ermöglichen und somit eine wichtige Funktion einnehmen können, die vormals überwiegend Zeitzeug*innen-Begegnungen zugesprochen wurde.

Durch die musikalische und methodische Vielfalt eröffnen unsere Beispiele vielfältige Einblicke in den Nexus von Musik und Zeug*innenschaft im Kontext einer sich im Wandel befindlichen Erinnerungskultur an der Schwelle zur „Post-Witness Era“ und betonen unterschiedliche aber komplementäre Aspekte von Zeug*innenschaft.

Der Track „Edek“: Zeug*innenschaft in und durch Hip-Hop-Ästhetik

Thomas Sebastian Köhn

Im Folgenden untersuche ich, wie ein gesampeltes Interview der Zeitzeugin Janine Webber in den Hip-Hop-Track „Edek“ integriert wurde und wie sich dadurch Ästhetiken des Zeitzeuginneninterviews mit musikalischen Praktiken des Hip-Hop verbinden.

Der Hip-Hop-Track „Edek“ wurde vom Filmproduzenten Malcolm Green und dem Musikproduzenten Kevin Pollard in Zusammenarbeit mit der jüdisch-polnischen Holocaustüberlebenden Janine Webber, dem Rapper Kapoo und dem UK National Holocaust Center and Museum produziert und im Jahr 2018 veröffentlicht³. Zentral für den Track und das dazugehörige Musikvideo ist die Remedialisierung (Rigney 2016) von Video-Zeugnissen (Assmann 2006), Zeitzeuginnenaussagen Webbers, die im Kontext des Videoprojektes „The Forever Project“⁴ zuvor von Green und Pollard aufgenommen wurden. Im Hip-Hop-Track werden diese Zeuginnenaussagen auf verschiedenen Ebenen mit Hip-Hop-Ästhetiken verwoben. Zentral für diese ästhetischen Verwebungen ist die Praxis des Samplings, die vielfach als eine der Grundlagen des Hip-Hops betrachtet wird: „The fundamental element of hip-hop culture and aesthetics is the overt use of preexisting material to new ends“ (Williams 2013, 1). Bereits existierendes auditives Material wird im Track neu kombiniert und so mit neuen Bedeutungen aufgeladen.

Nach einer kurzen Übersicht über den Track werde ich im Folgenden analysieren, wie die Zeugnisse mit Hip-Hop-Ästhetik verbunden werden und wie sich diese Kombinationen auf Inhalt und Aussagen des Tracks auswirken. Um dies zu konkretisieren werde ich zunächst untersuchen, in welchem Verhältnis die Erzählstruktur der Zeugnisse zu der musikalischen Form des Tracks steht. Danach werde ich analysieren, wie Darstellungen der Zeugin musikästhetisch konzipiert sind. Im letzten Abschnitt werde ich herausstellen, welche Funktionen die Kombination aus Hip-Hop und Zeugnissen für eine Kommunikation und Anschlussfähigkeit der Inhalte über den Track hinaus hat.

Der Track „Edek“ ist 5:57 Minuten lang und besteht neben einem Intro aus drei Hauptteilen, die durch kurze Klangflächen voneinander getrennt sind. Gesampelte Zeuginnenaussagen der Holocaustüberlebenden Janine Webber bilden zentrale und vordergründige Bestandteile aller drei Hauptteile. Während Vorkriegserinnerungen und Erinnerungen an erste Kriegs-

situationen im ersten Teil präsent sind, werden im zweiten Teil physische Gewalttaten im Kontext eines Gestapoüberfalls auf ihre Familie fokussiert. Der letzte Teil widmet sich einerseits der Rettung durch einen polnischen Katholiken, von dem nur noch der Vorname Edek bekannt ist. Andererseits sind hier Statements gegen Diskriminierung zentral.

Der Rapper Kapoo trägt einen viertaktigen Rap im zweiten Hauptteil sowie einzelne gerappte Kommentare und Fragen, die sich auch durch den restlichen Track ziehen, bei. Im Vergleich zu den Zeitzeuginnensamples bleibt Kapoo jedoch dezent im Hintergrund. Im zweiten Teil des Tracks ist ferner ein Gesangsteil der Sängerin und Schauspielerin Issy Burnham hörbar, die in Flashbacks Janine Webber im Kindesalter darstellt. Das zugehörige Video zeigt in den meisten Sequenzen, wie Webber vor einer Gruppe Jugendlicher spricht. In weiteren Sequenzen wird der rappende Kapoo gezeigt sowie die singende Burnham. Ferner sind im Videomaterial Szenen zu sehen, die – einem Kurzfilm ähnelnd – den Überfall der Gestapo auf Webbers Familie nachstellen, wobei Burnham die Rolle der jungen Janine spielt. Während ein relativ konstanter, doch variantenreicher Beat bestehend aus Drumsamples, Bass im Low-Frequency Bereich und einem dissonanten Bordunton die Samples der Zeitzeuginnenaussagen in den ersten beiden Teilen begleitet, wechseln Harmonien und Instrumentierung im letzten Teil hin zu E-Piano und einem Kirchenchor. Ausgehend von dieser ersten Übersicht werde ich im Folgenden analysieren, wie die Strukturen des gesampelten Zeitzeuginneninterview Webbers mit der musikalischen Form des Tracks in Verbindung stehen.

Verbindung von Zeugnis- und Erzählstrukturen mit der Songform

Janine Webbers Zeuginnenaussagen sind durch den Track hindurch in drei verschiedene aufeinanderfolgende Phasen aufgeteilt. Sie beginnt ihre Erzählung in der frühen Kindheit: „Well I was born in 1932 / in a town called Lvov [...] We were Jewish / The first thing that happened was / they started killing“ (0:28). An diese Ausführungen schließt sie Erinnerungen an physische Gewalttaten an ihrer Familie direkt während des Holocausts an: „And I heard one day the Gestapo shouting / We hid in a hole under the wardrobe / [...] To escape he [Janines Vater] jumped“ (1:38). Als letzte Phase macht sie Holocausterinnerungen für die Gegenwart und Zukunft produktiv und positioniert sich gegen Rassismus: „My message is tolerance [...] to accept people / not to persecute them / not to hate people who are different who have different colored skin, for instance [...]“ (4:59). Diese drei Phasen werde ich hier Vorkriegserinnerungen, Kriegserinnerungen und Nachkriegserinnerungen nennen.

Die ersten beiden Phasen weisen bezüglich der Erinnerungsstruktur und des Erzählablaufs deutliche Parallelen zu den Video-Zeugnissen auf, auf denen der Track basiert. Nach Aleida Assmann ist diese Struktur charakteristisch für das Genre des Video-Zeugnisses: „Video testimonies [...] have a structure, but this structure reflects the structure of the Holocaust itself in its murderous teleology through the stages of exclusion, persecution, imprisonment, and extermination“ (Assmann 2006, 265). Diese Struktur der teleologisch erzählten Holocausterinnerung findet sich bei den Zeugnissen Webbers im Track deutlich wieder. Die „Message for Tolerance“ jedoch geht über Assmanns Punkte hinaus, indem Webber über die Rettung durch Edek berichtet (3:52) und eine politische Positionierung gegen Marginalisierung, Ausgrenzung und Rassismus bezieht (5:06).

Die dreigliedrige Struktur ist nicht auf den Ablauf der Zeuginnenaussagen limitiert, sondern prägt den musikalischen Ablauf des gesamten Tracks. Dieser wird nicht wie im Hip-Hop üblich in Verse und Chorus⁵ eingeteilt, sondern übernimmt die oben beschriebene Dreierstruktur der Videozeugnisse. Durch diese Orientierung der musikalischen Form an der Struktur der Videozeugnisse entstehen Formteile, die über sehr unregelmäßige Taktzahlen verfügen: Der erste Formteil verfügt über 14, der zweite über 11 und der dritte über 8 Takte. Beim Hören entsteht so der Eindruck, dass die gesamte musikalische Form des Stückes dem Ablauf der Zeugnisse angepasst wurde. Durch kurze Interludes, in denen der Beat fehlt, werden die Formteile voneinander getrennt (1:29, 3:29). Die ersten beiden Formteile sind durch einen eher fühlbaren als hörbaren Bass im Low-Frequency Bereich und einen dissonant oszillierenden Bordunton um den Ton Es geprägt. Der dritte Formteil, in dem auch die aktivistische „Message for Tolerance“ artikuliert wird, ist dagegen durch ein Klangbild geprägt, welches sich mehr im mittleren Frequenzspektrum bewegt und sich vom Rest des Tracks abhebt. Hier findet eine Modulation von Es-Moll nach Es-Dur statt (4:30) und jazzige Licks eines E-Pianos verbinden sich mit einem nun hörbar gewordenen Bass und mit einem sich stetig steigernden Kirchenchor (5:02). Das hierdurch entstehende Klangbild kann als musikalische Unterstützung der „Message for Tolerance“ gelesen werden. Diese Lesart wird durch Aussagen des Musikproduzenten gestärkt: „I mean we go from minor to major which is generally a more hopeful thing. [...] This is the hopeful version [plays major licks] versus this which is the minor version [plays minor licks] which is the rest of the track. Because it's sharp and it's more dark“ (Kevin Pollard, 23.02.2022). Auch der Kirchenchor wird von Pollard als musikalischer Support der ‚hoffnungsvollen‘ (ebd.) Message verstanden: „[...] this is when Janine tells the lesson. It's more hopeful, it's more about the future, and the images change as well: they become about the next generation and what she [Webber] does to them all. So, I played on top of it [Jazzlicks des E-Pianos über Webbers Interview] [...] and the

gospel choirs are here“ (ebd.). Zusätzlich unterstützt dieses Klangbild die anti-rassistische Message Webbers dadurch, dass dieser Teil klanglich stark vom Rest abgegrenzt ist und so besonders hervorgehoben wird. Diese Hervorhebung durch musikästhetische Varianz wird auch von Pollard im Interview bestätigt.

Audiovisuelle Konstruktionen von Zeug*innenschaft in Verbindung mit Hip-Hop-Ästhetik

Die Zeitzeugin Webber wird musikalisch-klanglich und visuell von drei Personen dargestellt: Webber selbst ist mit gesampelten Zeuginnenaussagen am prominentesten. Burnham stellt mittels Gesang Webber im Kindesalter dar und auch Kapoo rappt zum Teil aus der Perspektive Webbers. (Abb. 1)

Diese drei Personen können mit Astrid Erll als Träger*innen (Erll 2011, 12) der Erinnerungen, aber auch der Zeug*innenschaft bezeichnet werden, da alle drei zur Zirkulation der Zeugnisse beitragen. Hierbei sind die drei Träger*innen musikalisch und klanglich sehr verschieden konzipiert, sodass mit Allan Moore von drei verschiedenen Personae gesprochen werden kann (Moore 2012, 181). Unterschiedliche musik- und produktions-ästhetische Aspekte sowie Charakteristika der Stimmen führen dabei zu der Konstruktion dieser Personae (ebd.). Diese künstlerischen Aspekte werde ich im Folgenden darstellen und diskutieren.

Webbers Zeitzeuginnenaussagen sind gesampelt und wurden der rhythmischen Ebene des Tracks angepasst. Im Beispiel (Abb. 2) ist gut zu erkennen, wie die einzelnen Samples rhythmisiert wurden. Die Mischung aus On- und Offbeatphrasierungen, sowie die Gruppierungen der gerappten Phrasen orientieren sich dabei an im Hip-Hop gängigen Konventionen (Kautny 2009). Der Fakt, dass es sich um gesampelte Zeugnisse handelt, führt dazu, dass spezifische Aspekte des Flows jedoch fehlen. Dazu gehört das hörbare rhythmische Atmen sowie der Wechsel der Tonalitäten im Sprechgesang (ebd.).

Webbers Persona ist auf klanglicher Ebene im Vergleich zu Kapoo und der jungen Janine verhältnismäßig intim konzipiert: Im produktionstechnisch erzeugten (musikalischen) Raum der Aufnahme ist sie sehr vordergründig abgemischt und somit nah an den Hörer*innen positioniert. Ihre Stimme ist im Verhältnis zum Beat sehr laut, sodass auch leise Geräusche, wie Einatmen oder leise Passagen gut hörbar sind. Ein leichter Hall wurde auf Webbers Stimme gelegt, der einen intimen Raum simuliert und so diese Intimität, durch Suggestieren direkter Nähe, weiter verstärkt (Moore 2012, 187). Die Stimme selbst wurde dabei abgesehen vom Hall unbearbeitet gelassen, sodass diese von Hörer*innen als „authentisch“ wahrgenommen



Abb. 1.
Screenshots alte
Janine Webber,
junge Janine
Webber, Kapoo



4/4 7 But I did - n't think there was a - ny - thing wrong.

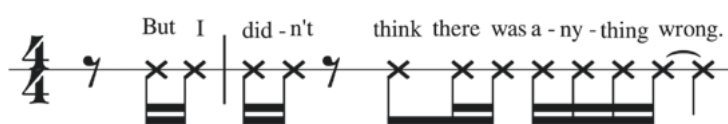


Abb. 2.
Transkription
(0:50)

werden kann. Ähnlich thematisiert auch Amy Wlodarski eine musik- und klangästhetische Intimität und Direktheit, die sie als Genre musikalischer Zeug*innenschaft bezeichnet: „Central to this intimate aesthetic is the appropriation of a witness voice that speaks directly to the audience“ (Wlodarski 2015, 6). Diese Ästhetik der Intimität und Direktheit wird auch auf der Internetseite des Projektes betont (Green 2018–2020) und kann somit als Versuch gelesen werden, eine Beziehung zu Hörer*innen aufzubauen.

Das zugehörige Video zum Track verstärkt diese Intimität. Während Webber spricht, bzw. rappt, wird sie bei vielen Darstellungen im Bild in Close-Ups gezeigt (Abb. 3). Die Kombination aus der Individualität der Stimme und den deutlichen Mimiken der Bilder sind häufig verwendete Stilmittel von Video-Zeugnissen. Die Ästhetik der Intimität wird nicht nur klanglich, sondern auch visuell aufgegriffen (Assmann 2006, 265) und dient dazu, auf klanglicher und bildlicher Ebene Erinnerungsgemeinschaften (Margalit 2002) zu konstruieren.



Abb. 3. Screenshot Janine Webber (0:30)

Kapoo beginnt im zweiten Formteil nach Webbers Ausführungen „To escape he [Webbers Vater] jumped“ zu rappen (2:02). Er nimmt dabei das „Jump“ aus Webbers Erzählung auf und entwickelt es in einen Rap, der Erinnerungen aus der Perspektive Webbers darstellt: „Jump / Jump daddy, jump / try to get away / [...] just to live another day / Can’t you hear them laughing / while they’re breaking down the door“ (2:04). In diesem einzigen längeren Rapbeitrag Kapoos spiegelt er die kurz vorher von Webber beschriebene Szene wider (Gestapo bricht ein, Vater flieht). In den Zeilen „I promise that your baby girl will / try not to die“ (2:21) wird der letzte

Teil, „try not to die“, stark laid-back – bzw. in Relation zum Metrum sehr verzögert – gerappt. Durch diese laid-back Phrasierung entsteht eine Betonung des Aspektes, dass sie eben nur versuchen kann, nicht zu sterben. Die Willkür des Mordens und der ungewisse Ausgang des Holocausts für jeden einzelnen wird in diesem Rap mittels Hip-Hop-Ästhetik so besonders hervorgehoben.

Die letzte Phrase Kapoos „Fly daddy fly“ wird wiederum von der jungen Janine (Issy Burnham) aufgegriffen und in kurze Melodiephrasen verpackt, die in einen Gesangsteil der jungen Janine münden (Abb. 4):



Abb. 4. Transkription (2:39)

Die Melodie besteht aus einzelnen kurzen und im Hip-Hop gängigen Phrasen in einem Call-Response Schema, dessen Call „Fly daddy fly“ zum Teil zweistimmig wiederholt wird. In der Gesangslinie ist zudem der Effekt einer Tonhöhenkorrektur stark hörbar. Die Melodie basiert außerdem auf der pentatonischen Es-Moll-Tonleiter, was zusammen mit dem Call-Response Schema durchaus Parallelen zu Blues und Jazz erkennen lässt. Die musikästhetische Nähe zu diesen Genres wird auch von Kapoo selbst auf der Internetseite des Projektes dargestellt (Green 2018–2020), sowie im Interview von Pollard (Kevin Pollard, 23. 02. 2022) thematisiert. Sowohl Pollard als auch viele andere – darunter Bartlett (2004) und Li (2019) – heben in ihren Ausführungen zu Hip-Hop-Ästhetik eine Nähe zu diesen Stilikonen hervor. Dazu gehören unter vielen anderen Aspekten Kombinationen aus On- und Offbeatphrasierungen, mikro-rhythmische Verschiebungen (z. B. laid-back Phrasierung) und rhythmische Gruppierungen (Patterns).

Alice Price-Styles geht in ihrer Arbeit zur Geschichte des Raps (2015) historisch einen Schritt weiter zurück und hebt die Parallelen von Rap zu Talking Blues und Oral Storytelling hervor, indem sie Rap als eine Fortführung des „early slave/work songs“ und „religious spirituals“ konzipiert (11). Diese fanden vielfach im Widerstand gegen Marginalisierung im Kontext des Civil Right Movements Verwendung (ebd., 11 ff.). So argumentiert sie, dass Rap nicht nur als eine ästhetische Entwicklung des Blues und Jazz angesehen werden kann, sondern auch als ein Medium, welches geschichtliche und politische Diskurse (insb. von kritischer Positionierung gegen

Marginalisierung) weiterträgt (ebd.)⁶. Durch die musikästhetische Anpassung der Interview-Samples an den Flow des Tracks werden geschichtliche und politische Aspekte in das gesampelte Material der Zeitzeugin Webber eingeschrieben.

Hip-Hop-Ästhetik als Bindeglied zwischen Holocaustzeugnissen und Diaspora

Die gesampelten Zeugnisse Webbers werden im Track durch kurze Rapeinlagen Kapoos kontrastiert: „All right“, „Well, listen to her“ (0:43), „uhum“ (1:33). Doch auch längere gerappte Fragen, wie „Oh Janine, Janine, tell me where you’ve been / What have you seen?“ (1:23) sind Teil dieser Raps. Hierbei handelt es sich allerdings nicht nur um im Hip-Hop gängige Kommentare des MCs. Vielmehr wird durch diese Kommentare und Fragen eine Interviewsituation zwischen Webber und Kapoo simuliert und repräsentiert. Dieses dialogische Element wird von Aleida Assmann erstens als typisches Element von Video-Zeugnissen (2006, 265) beschrieben. Zweitens ist für die Durchführung von Video-Zeugnissen nach Assmann eine Person wichtig, die das Interview leitet (ebd.). Dadurch, dass Kapoo Interviewfragen rappt, übernimmt er nicht nur die Rolle eines Rappers, sondern auch die des Interviewenden.

Die Kombination aus Zeitzeuginneninterview und Hip-Hop-Ästhetik kann dabei als Versuch gelesen werden, das Interview und dessen Inhalte, die Erinnerungen der Zeitzeugin Webber und die oben beschriebene „Message for Tolerance“, aktiv zu Gehör zu bringen. Mit etwas anders gelagerter Thematik, jedoch dennoch übertragbar, beschreibt Fatima El-Tayeb dieses Phänomen in ihrer Studie über Widerstand gegen Rassismus im Hip-Hop: „Hip-Hop schuf [...] ein breites Forum des Ausdrucks und des Austauschs, das Interaktionen zwischen Minorisierten förderte, die sich ihrer Situation bewusst waren“ (El-Tayeb 2015, 117). Der Hip-Hop-Track kann somit als Medium (Erl 2011, 12) verstanden werden, in dem Erinnerungen marginalisierter und nicht-gehörter Kollektive zu Wort kommen. Kapoo spricht dies in einem eigenen Statement auf der Internetseite an: „A lot of it was relatable, you know, being a little bit of an outcast myself, although from an entirely different strand of life“ (Green 2018–2020). Es entsteht somit eine potentielle Anschlussfähigkeit an Communities, die über ähnliche Geschichten und Erfahrungen verfügen. Mit dem Begriff „converging dispossession“ beschreibt Miranda Crowdus am Beispiel Hip-Hop, dass ähnliche Leidenserfahrungen zwischen verschiedenen Communities verbindend wirken können (2019, 119).

Daran anschließend lässt sich der Track als Bildungsmedium konzeptionalisieren, wie es auch auf der Internetseite des Projektes beschrieben ist:

„Edek brings one woman’s experience of the Holocaust in a very different way to a younger audience who might well be immune to the way this tragic event is traditionally represented“ (Green 2018–2020). Ich persönlich halte diese Einschätzung für kritisch, da es sich bei Begriffen wie „die junge Generation“ und „die traditionellen Medien“ häufig um vereinfachte Konstruktionen handelt. Mit Crowds lässt sich dennoch argumentieren, dass Hip-Hop in diesem Fall sicherlich als ein weiteres, oder alternatives Bildungsmedium konzipiert ist: „Yet, Hip Hop has a particular appeal to individuals, who might not be attracted to commune by engaging in other art forms“ (2019, 206).

Hip-Hop sowohl als musikästhetische Praxis als auch als politisch aufgeladenes Medium verbindet die Vergangenheit mit der Gegenwart (vgl. Schoop 2021b). Im Fall von „Edek“ lässt sich die Kontextualisierung der persönlichen Geschichte Webbers als aktivistische Praxis bezeichnen, da hier ihre rassistische Verfolgung in der Vergangenheit konkret benannt und in die musikalischen Erinnerungspraktiken integriert wird. Hip-Hop wird dementsprechend als Sprachrohr genutzt, um einerseits ungehörte und marginalisierte Geschichten zu Gehör zu bringen und andererseits um mit Hilfe dieser Geschichten Missstände, Marginalisierung und Mord aufzuzeigen und so darauf aufmerksam zu machen.

„Edek“ beinhaltet Holocaustzeugnisse, die auf verschiedenen Ebenen auditiv und visuell in den Track eingebunden sind und so mit neuen Bedeutungen aufgeladen werden. Die diskutierten Zeugnisse weisen eine große Bandbreite an musik- und klangästhetischen Merkmalen auf, die Hip-Hop-Ästhetik mit Merkmalen von Video-Zeugnissen kombinieren. Beide Medien – Hip-Hop und Video-Zeugnisse – sind dabei keineswegs neutral, sondern mit politischen Bedeutungen aufgeladen. Während Antirassismus in den gesampelten Zeugnissen explizit artikuliert wird, sind die hier verwendeten Hip-Hop-Ästhetiken durch die Nähe zu politisch und historisch aufgeladenen Stilstilen mit Kritik und Widerstand gegen Marginalisierungen verbunden. In dieser Fallstudie wurde gezeigt, dass die Kombination von Hip-Hop und Holocaustzeugnissen sowohl auf klanglicher als auch auf sozialer Ebene Schnittstellen aufweist, die Anbindungen an unterschiedliche Erinnerungsgemeinschaften ermöglichen. Die Verbindung von Hip-Hop-Ästhetik, Zeitzeuginneninterview und Intimität begünstigt diese Anschlussfähigkeit. Darüber hinaus wurde gezeigt, dass Hip-Hop als Medium und Ästhetik dazu beiträgt, einzelne Holocaustzeugnisse zu Gehör zu bringen, wodurch Hip-Hop auch eine Funktion als Bildungsmedium übernehmen kann⁷.

Gedenken an Wuppertaler Sinti und Roma: Moralische Zeug*innenschaft und musikalische Legitimation

Martin Ringsmut

Das zweite Fallbeispiel geht speziell auf die Konstruktion einer moralischen Zeug*innenschaft im Kontext aktueller Gedenkveranstaltungen der Verfolgung und Ermordung von Sinti und Roma während des Zweiten Weltkriegs ein. Basierend auf musikethnologischer Forschung und einer engen Zusammenarbeit mit Angehörigen der Minderheit, untersuche ich besonders die Rolle von Musik und künstlerischer Performance in Konstruktions- und Legitimationsprozessen von Zeug*innenschaft.

Der Genozid an Sinti und Roma während des Zweiten Weltkriegs wird unter anderem auch als der „Vergessene Holocaust“ bezeichnet (Weisz 2016), dessen Aufarbeitung und Erinnerung zentraler Bestandteil verschiedener Minderheiten-Organisationen ist.⁸ Die letzten Jahre haben vor allem in regionalen Kontexten eine Zunahme von Erinnerungsarbeit an diese spezielle Opfergruppe hervorgebracht. In lokalen Gedenkfeiern, wie dem hier behandelten Beispiel, entstehen Erinnerungsräume, in denen soziale und kulturelle Positionierungen von Angehörigen sowohl der Minderheit als auch der Mehrheit erfolgen. Durch diese Positionierung wird das Verhältnis zwischen Zeug*innen und der moralischen Gemeinschaft, in welcher sie auftreten, maßgeblich bestimmt. Musik spielt bei dieser Positionierung eine wichtige Rolle, wie ich anhand der Aufführungen des Ensembles Romeny Jags unter der Leitung von Bluma Meinhardt bei einer Gedenkfeier in Wuppertal darlegen werde, die ich im Rahmen meiner Feldforschung begleitet und dokumentiert habe.

Am 2. und 3. März 2018 fanden in Wuppertal mehrere Gedenkveranstaltungen zum 75. Jahrestag der Deportation der Wuppertaler Sinti und Roma statt. Zu diesem Anlass stellte der Historiker Stephan Stracke das gemeinsam mit der Autorin Lieselotte Bhatia verfasste Buch „Vergessene Opfer – Die NS-Vergangenheit der Wuppertaler Kriminalpolizei“ vor. Durch die Recherchen zu diesem Buch wurden von den Forschenden sowohl die Verwicklungen der Wuppertaler Kriminalpolizei in der systematischen Verfolgung der als „Zigeuner“, „Asoziale“ oder „Arbeitscheue“ eingestuft Menschen offengelegt, als auch einige der konkreten Schicksale der Deportierten einer interessierten Öffentlichkeit bekannt gemacht. Bereits im Vorjahr wurde auf Strackes Initiative zusammen mit dem Verein zur

Erforschung der sozialen Bewegungen in Wuppertal e.V. eine Gedenk- und Informationstafel zur Familie Paßquali aufgestellt. Die Familie gehörte zu den insgesamt 202 Sinti und Roma, die am 3. März 1943 aus Wuppertal nach Auschwitz deportiert worden waren (Bhatia und Stracke 2018, 289). 2018 jährte sich die Massendeportation zum 75. Mal und eine Gedenktafel mit den Namen aller Deportierten wurde direkt am Bahnhof Wuppertal-Unterbarmen eingeweiht. Neben Lokalpolitiker*innen und Journalist*innen, Mitgliedern des Vereins sowie Lehrer*innen und Schüler*innen der nahegelegenen Christian Morgenstern Schule war ebenso das aus den Niederlanden kommende Ensemble Romeny Jag an der Veranstaltung beteiligt.

Romeny Jag wurde von der Journalistin und Autorin Bluma Meinhardt vor ungefähr 15 Jahren ins Leben gerufen. Neben den Gitarristen Moro und Tsjawo Adell und dem Kontrabassisten Janusch Hallema ist der als Komponist des „Requiem für Auschwitz“ (vgl. Ringsmut und Schoop 2022) bekannt gewordene Musiker Roger Moreno Rathgeb am Bandoneon Teil der Kernbesetzung. Die Darbietungen des Ensembles umfassen sowohl Musik als auch Tanz und Lesungen, wobei sich das konkrete Programm und die Besetzung des Ensembles mit zusätzlichen Künstler*innen je nach Kontext unterschiedlich gestalten. Die Beteiligung des niederländischen Ensembles an der Wuppertaler Gedenkfeier hatte dabei einen konkreten Anlass. Bluma Meinhardt ist die Tochter des Auschwitz-Überlebenden Sinto Friedel Meinhardt, dessen Geschichte Stracke in seinem Buch ebenfalls nachspürte. Als eine Nachfahrin der Opfer lud Stracke sie ein, die Gedenkveranstaltungen gemeinsam zu gestalten. Während der Historiker die geschichtliche Rahmung vornahm und Ergebnisse seiner Recherche vorstellte, war die weitere Gestaltung Romeny Jag überlassen.

Die erste dieser Veranstaltungen fand am 2. März 2018 in der Christian Morgenstern Schule nahe des Bahnhofs Unterbarmen statt, in der das Ensemble Gedichte und Erzählungen von Bluma Meinhardt im Wechsel mit Musik vortrug. Satirische und sozialkritische Stücke wie „Zigeuner kommen in die Stadt“, „Lustig wär' das Zigeunerleben“ oder „Sag wohin sollen wir gehen“ des Duo Z und „Lass Maro Tschatschepen“ (Lasst uns unser Recht fordern) des Hänsche Weiss Quintetts bildeten den Kern des Repertoires. Die Stücke gehören zu den wenigen offen politischen und von Sinti geschriebenen Stücken, die den Völkermord und die anhaltende Diskriminierung während der Nachkriegszeit thematisieren. Gerade die Stücke von Duo Z, deren Melodien und Texte an deutsche Volkslied- und Liedermachertraditionen anknüpfen und in deutscher Sprache den Völkermord thematisieren sind nur durch ein genaues Hinhören als bittere Satire zu erkennen. In „Lass Maro Tschatschepen“ werden Sinti auf Romanes direkt angesprochen und, in Gedenken an den Völkermord, aufgefordert, ihr Recht zu fordern. Das Lied beginnt dabei sehr langsam und in Moll und schwenkt dann im Refrain um in einen schnellen, treibenden Rhyth-

mus, was, wie das Ensemble zwischen den Stücken erklärt, charakteristisch für Sinti Musik sei. Das Stück endet in einem Crescendo, bei dem auch das Tempo des Stückes zum Höhepunkt gelangt. Durch ein virtuoses Gitarrensolo hebt es die musikalische Expertise der Band hervor und knüpft dabei an Konventionen moderner Sinti Musik an (Aho 2013; Lie 2020).

Daneben spielten Romeny Jag Lieder aus unterschiedlichen, teils traditionellen, teils neueren Repertoires verschiedener Roma und Sinti-Gruppen. Hierzu gehörten Lieder wie „Djelem Djelem“, „Kai Yone“ und „O Dschipen“, die, wie Rathgeb es ausdrückte, einen „Querschnitt durch die europäische Zigeunerkultur“ präsentierten. Besonders hervorgehoben wird dabei „Djelem Djelem“, das, wie Bluma Meinhardt den Anwesenden erklärt, die Hymne der Minderheit sei und über den langen Weg berichtet, den sie alle hinter sich haben. Das Lied beginnt im freien Rhythmus und ist untermalt von anschwellenden Gitarrentremoli. Roger Moreno Rathgeb setzt an in Romanes zu singen und verwendet dabei mikrotonale Verzierungen, wie sie vor allem in osteuropäischer Roma Musik verwendet werden. „Djelem Djelem“ folgt dabei einer stetigen Steigerung von Intensität, welche geprägt ist durch ein schneller werdendes Tempo sowie die Zunahme von Lautstärke und Virtuosität in der instrumentalen Umsetzung. Bluma Meinhardt fordert schließlich alle dazu auf, den Refrain „Ah, ah Romale! Ah, ah Tchavale!“ (Ach ihr Roma! Ach ihr Kinder!), welchen die Gruppe in mehrstimmiger Harmonie in höchster Intensität vorträgt, mitzusingen, was nach einigen Wiederholungen tatsächlich von den meisten der Anwesenden umgesetzt wird.

Im Verlauf des Tages spielte das Ensemble, jeweils gerahmt durch die geschichtlichen Ausführungen Strackes, sowohl an der Bahnhaltestelle Unterbarmen als auch am sogenannten Klingholzberg, welcher zur NS-Zeit als Armenviertel verrufen war und als Sammellager für diverse marginalisierte Gruppen und politische Gegner fungierte (Bhatia und Stracke 2018, 242).

Am Abend wurde in der Wuppertaler Citykirche die Hauptgedenkfeier mit einem über zweistündigen Programm von Romeny Jag begleitet. Zu dem Konzert erschien der ebenfalls in Wuppertal lebende Marvin Dillmann, ein Neffe Bluma Meinhardts und international tourender Didjeridoo-Spieler, der mit seinem Instrument das Repertoire der Gruppe begleitete. Neben den bereits erwähnten Stücken waren freiere Passagen, in denen zwei Bauchtänzerinnen Raum für ihre Darbietung erhielten, ebenfalls Bestandteil der Aufführungen, die immer wieder von teils vorgelesenen, teils frei vorgetragenen Passagen Bluma Meinhardts durchwebt waren. Besonders in ihren Gedichten „Schatten“, „Mein Vater“, und „Fragment aus der Geschichte von Tante Vuksa“ verarbeitet sie besonders eindringlich die Familienerinnerungen an den Nationalsozialismus. Andere, wie etwa „Ich war in Auschwitz, ich hab sie gesehen“ und „Dachau“ spiegeln mehr Meinhardts eigene Verarbeitung der Folgen des Genozids wider.⁹

Am Samstag fand eine Bustour mit ca. 40 Teilnehmenden durch Wuppertal und Umgebung statt, bei der Bluma Meinhardt, Roger Moreno Rathgeb, Janusch Hallema und Marvin Dillmann an verschiedenen, für die Verfolgungsgeschichte signifikanten Orten, Teile des musikalischen Repertoires vom Vortag aufführten. Zu diesen Orten gehörten ehemalige Lagerstätten und Konzentrationslager im umliegenden Gebiet zwischen Wuppertal, Solingen und Remscheid. Bei allen Stationen stand dabei Bluma Meinhardts Familiengeschichte im Fokus, wodurch eine direkte Verbindung zu diesen oft kaum mehr zu erkennenden Orten hergestellt wurde. Durch das Zusammenspiel von Musik, persönlicher Erinnerungen und der physischen Präsenz an historisch signifikanten Orten lässt sich die soziale Konstruktion Bluma Meinhardts als moralische Zeugin nachvollziehen.



Abb. 5. Romeny Jag in der City-Kirche Wuppertal, 2. März 2018 (Foto: Martin Ringsmut)

Bluma Meinhardt als moralische Zeugin

Bluma Meinhardt wurde in Wuppertal geboren und ist dort während der Nachkriegszeit aufgewachsen. Ihr Vater hatte den Holocaust überlebt und ist nach dem Krieg in seine Heimatstadt zurückgekehrt. Die Nachkriegszeit war für Sinti und Roma in Deutschland durch die Kontinuität der Marginalisierungs- und Kriminalisierungspraktiken der NS-Zeit geprägt (Zülch 1979). Eine allmähliche Aufarbeitung des Genozids begann erst nach jahrelangen Bemühungen der sich ab den 1970er Jahren stärker formierenden Bürgerrechtsbewegung (Rose 1987). Erst 1982 wurde der Völkermord an den Sinti und Roma während des Nationalsozialismus formal anerkannt. Bluma Meinhardt war vorher bereits als junge Erwachsene aus Deutschland in die Niederlande ausgewandert, um dem, wie sie es beschreibt „unerträglichen Klima“ zu entkommen (Bluma Meinhardt, Interview, 31.05.2018).

Was sie letztendlich überzeugte, ihren persönlichen Bruch mit Deutschland zu überwinden und für die Gedenkveranstaltung in ihre frühere Heimatstadt zurückzukehren, war ihr Wille, die Erinnerung an die Verfolgung am Leben zu erhalten und an jüngere Generationen weiterzugeben:

Die Älteren haben darüber geschwiegen, die wollten einfach weitermachen mit ihrem Leben. Aber für mich war das immer sehr wichtig. Denn unsere Vergangenheit beeinflusst unsere Zukunft und ich finde es sehr wichtig, das auch unseren Kindern weiterzugeben und wachsam zu bleiben. [...] Es wäre natürlich wichtig, wenn da mehr erkennen würden, wie wichtig diese Geschichte für unsere Zukunft und unsere Kinder ist. (ebd.)

Meinhardt nimmt hier die Position einer moralischen Zeugin ein, die sich auf einer Wahrheitsmission befindet. Diese Wahrheitsmission, so Aleida Assmann, „setzt eine Welt voraus, in der das Zeugnis des traumatisierten Opfers nicht gehört, verleugnet, vergessen, verfälscht oder sonst irgendwie beschönigt wird“ (2014, 91). Die Praxis der moralischen Zeugin Bluma Meinhardt setzt somit dem Vergessen und dem Verdrängen das eigene Zeugnis entgegen, wodurch sie zu einer moralischen Instanz wird. Die Autorität der moralischen Zeug*innenschaft wird nach Avishai Margalit auf der Grundlage des eigenen Erfahrens hergestellt (Margalit 2002, 147–182). Assmann betont in diesem Sinn: „Der moralische Zeuge ist kein Gefäß für eine Botschaft, das Gefäß ist hier selbst die Botschaft“ (Assmann 2014, 90).

Dabei ist zu beachten, dass Meinhardts Erinnerungen die der Postgeneration darstellen und daher als eine transgenerationale, familiäre Verbindung zur Vergangenheit in Form von „Postmemory“ (Hirsch 2012) zu verstehen sind. Hieraus ergibt sich zunächst ein möglicher Widerspruch. Die Begründung der Autorität moralischer Zeug*innenschaft, die auf das eigene Erleben, bzw. Überleben zurückgeht (Margalit 2002, 147–182), ist in der Postgeneration nicht gegeben. Im Folgenden werde ich zeigen, dass durch die Aufführungen des Ensembles Romeny Jag diese Autorität dennoch hergestellt wird und ihre Musik dabei als eine Art Übersetzungsmedium der moralischen Zeugen*innenschaft dient. Die Legitimation von Bluma Meinhardt als moralische Zeugin ist an die Vermittlung ihrer eigenen Leidenserfahrung geknüpft. Ein wichtiger Aspekt in diesem Prozess ist Meinhardts Engagement für die Anerkennung für das, was sie das „Trauma der zweiten Generation“ nennt:

Mein allergrößtes Problem mit Deutschland ist, dass das Trauma der zweiten Generation nicht wirklich anerkannt wird. Und das auch einmal zu hören „Ihr habt auch gelitten, ihr seid auch Kriegsopfer“, das einfach mal anzuerkennen, deswegen mache ich diese Sachen hier. (Bluma Meinhardt, Interview, 31.05.2018)

Ersichtlich wird dieses Trauma besonders in ihrem Gedicht „Mein Vater“. Hier schildert sie aus ihren Augen das anhaltende Leiden ihres Vaters, der im Hochsommer unter einer dicken Decke liegend das Radio in voller Lautstärke laufen ließ, da ihm seit seiner Zeit im KZ nicht mehr warm geworden sei und er „die Stimmen der Sterbenden nicht mehr hören“ könne (Bhatia und Stracke 2018, 221–222). Sie erzählte mir weiterhin von den Alpträumen ihres Vaters, dessen Schreie sie nachts mitbekam. Die nächtlichen Schreie der Überlebenden, welche über die Siedlungen und Stellplätze der Nachkriegszeit hallten, bilden für viele Sinti der Nachkriegsgeneration eine prägende Erfahrung, die sie mit den Nachwirkungen des Holocausts konfrontiert, und stellen ein immer wiederkehrendes narratives Element in meiner weiteren Forschung zur Erinnerungskultur der Sinti in Mitteleuropa dar (vgl. Ringsmut 2021, Ringsmut und Schoop 2022). Bluma Meinhardts direktes Erleben des Leids ihres Vaters und ihr dadurch resultierendes eigenes Leid, machen sie somit nicht nur zur moralischen sekundären Zeugin des Genozids sondern ebenso zur moralischen Zeugin des Traumas der zweiten Generation.

Repräsentativität der Zeug*innenschaft

Während Meinhardts Autorität als Zeugin an die Vermittlung ihres speziellen Familiengedächtnisses geknüpft ist, ergibt sie sich ebenfalls durch ihre Funktion als Vertreterin einer spezifischen Opfergruppe. Im Einklang mit Margalit schreibt Jay Winter hierzu:

Moral witnesses are, therefore, crucial carriers of memory from whom we can learn crucial lessons. They speak for a group whose ties are with others who passed through the fire; they have what Margalit terms a “thick identity” based upon “thick relations”, personal bonds which only they shared. Thus they speak for a particular group. (Winter 2007, 468)

Als einzige Sinti bei den Gedenkveranstaltungen erfüllten Romeny Jag nicht nur eine performativ-zeremonielle Funktion, sondern vertraten gleichsam die Minderheit. Aus dieser Konstellation ergab sich eine zeitgleiche Konstruktion von Meinhardts Zeug*innenschaft und ihrer kulturellen Identität als SinteZZa. Durch die Ensemble-Performance wurden nicht nur Erinnerungen, bzw. Teile des kulturellen Gedächtnisses aufgeführt, sondern gleichzeitig eine kulturelle Identität inszeniert. Mit der „eklektischen“ Auswahl, welche wie Meinhardt während der Gedenkfeiern erklärte, „die Vielfalt der Kultur“ repräsentiere, kreierte das Ensemble eine Form von Identität, die Aspekte kultureller Vielfalt und Partikularität hervorhebt und sich dabei verschiedener Formen der musikalischen Authentifizierung und Selbst-Exotisierung bedient (vgl. Silverman 2012, 123).

An dieser Stelle wird es wichtig hervorzuheben, dass diese Inszenierung durch die Verhandlung spezieller sozialer Rollen bzw. Zugehörigkeiten geprägt ist. Zum einen stehen sich mit Romeny Jag und den übrigen Teilnehmenden die Nachkommen von Täter*innen und Opfern gegenüber. Zum anderen wird die kulturelle Abgrenzung zwischen Sinti einerseits und *Gadje* (nicht-Sinti) andererseits, durch die Musik Romeny Jags besonders hervorgehoben. Diese Grenzverläufe äußern sich unter anderem dadurch, dass die Teilnehmenden nicht nur Fragen über Meinhardts Familiengeschichte und ihre Erinnerungen an Wuppertal stellen, sondern ebenso generelle Fragen zur Sinti-Kultur an Meinhardt richten. Dies führt zu einer Erweiterung von Meinhardts Zeug*innenschaft als *Sintezza* und verortet sie in einer Zwischenposition, die sie wie folgt beschreibt:

Das [der Genozid] war sehr lange ein Tabu-Thema bei uns. Alles was mit dem Krieg oder was mit den Toten zu tun hat, das verschweigt man am besten, da spricht man nicht drüber, das legt man nicht öffentlich bloß. Ich balanciere fast schizophran auf einem Drahtseil, um es möglichst allen Seiten gerecht zu machen. Von Seiten meines Volkes wird da schon sehr aufgepasst und ich muss gucken, dass ich nicht zu viel sage. Ich glaube nicht, dass alle glücklich mit mir sind. Aber das Problem [ist], und das haben ja viele Künstler und Leute, die in dieser Richtung aktiv sind, [sie] sind immer daran beteiligt, ein Volk aus der Unterdrückung zu helfen und ich akzeptiere mein Los. (Bluma Meinhardt, Interview, 31.05.2018)

Die „Wahrheitsmission“, auf der sich Bluma Meinhardt als moralische Zeugin befindet, ist daher an ein stetes Abwägen verschiedener Konventionen geknüpft, die von ihr einerseits eine Repräsentativität in Bezug auf die Minderheit und andererseits eine Zurückhaltung gegenüber der Mehrheitsgesellschaft verlangt.

Eine dritte wichtige Komponente in der Konstruktion der moralischen Zeugin besteht in ihrer physischen Anwesenheit an einem bestimmten Zeitpunkt und Ort in der Gesellschaft einer moralischen Gemeinschaft, die ihrem Zeugnis zuhört (Margalit 2002, 155). Besonders ersichtlich wurde dies bei einer der Stationen der Busfahrt am Samstag in Remscheid. Es lag Schnee und die Temperaturen lagen im Minusbereich.

Der ehemalige Polizeipferdestall im Inneren des Kasernenhofs in Remscheid wurde durch die Zusammenarbeit von Schüler*innen und Lehrer*innen der Geschichts-AG des Ernst-Moritz-Arndts-Gymnasiums und des Vereins Gedenk- & Bildungsstätte Pferdestall Remscheid e.V. zu einer Gedenkstätte umfunktioniert. Stracke erklärte, dass hier Gefangene, darunter viele Sinti, vor ihrer Deportation zum Teil wochenlang eingesperrt worden waren. Meinhardt leitete die Performance mit den Worten ein: „Wir spielen hier, an diesem Ort, die Musik, die die Nazis versucht haben aus-

zurotten“ bevor sie auch hier aus ihren Gedichten las und die Band Lieder des Duo Zs spielte. Im selben Zug, in dem Bluma durch ihre Präsenz das Überleben der Sinti signalisierte, fungierte die Aufführung von Musik und Lyrik ebenfalls als Zeichen einer überlebenden Kultur. Wie Enzo Traverso argumentiert, besteht die Bedeutung der Zeug*innen vor allem in ihrer Fähigkeit zu erzählen und so die „Qualität einer historischen Erfahrung [zu] vermitteln“ (2007, 11). Das Zusammenspiel aus physischer Präsenz, Zeit und Ort, sowie Klang waren dabei wichtige Bestandteile in der Erzeugung dieser Qualität.



Abb. 6. Bustour am 3. März 2018. Personen v.l. n. r. Roger Moreno Rathgeb, Marvin Dillmann, Bluma Meinhardt, Janusch Hallema
(Foto: Martin Ringsmut)

Das Beispiel der Gedenkfeier zum 75. Jahrestags der Deportation der Wuppertaler Sinti und Roma vom Klingholzberg nach Auschwitz zeigt auf, dass die Rolle der moralischen Zeug*in an die Postgeneration übertragen werden kann und dass Musik und künstlerische Performances eine Schlüsselrolle in der Konstruktion und Legitimation dieser Rolle einnehmen können. Bluma Meinhardts individuelle Zeug*innenschaft entspringt aus dem Zusammenspiel ihrer familiären Herkunft, kulturellen Identität und künstlerischen Aktivität. Sie verleiht den Opfern eine Stimme, die durch ihre eigenen Erfahrungen als Tochter eines Überlebenden geprägt ist. In diesem Sinn fungieren die Auftritte von Romeny Jag im Kontext der Erinnerungsveranstaltung sowohl als Zeugnis für die Leiden der Postgeneration als auch, getragen und legitimiert von der moralischen Gemeinschaft der Anwesenden, für die Opfer der gesamten Minderheit.

Der Musiker Josué Avalos: Lieder der Zeitzeug*innen und ihr Potential für sekundäre Zeug*innenschaft

Monika E. Schoop

Im Folgenden untersuche ich das Potential von Liedern der Zeitzeug*innen für sekundäre Zeug*innenschaft am Beispiel des mexikanischen Singer-Songwriters und Gitarristen Josué Avalos. Avalos lebt seit dem Jahr 2000 in Köln. Er spielt in verschiedenen Bands, darunter La Papa Verde, Chupacabras und aktuell dem Duo Riosentí. Er engagiert sich in lokalen und internationalen Kontexten, um die Erinnerung an die Edelweißpiraten aufrecht zu erhalten. Hierzu nutzt er ganz bewusst Musik. In meiner Untersuchung möchte ich zunächst der Frage nachgehen, wie Avalos selbst zum sekundären Zeugen wurde, um im Anschluss zu ergründen, wie er Musik – insbesondere historische Lieder der Edelweißpiraten – für seine sekundäre Zeug*innenschaft nutzt und welches Potential er in dieser Praxis sieht. Besonderes Augenmerk soll dabei der Rolle von Musik bei der Vermittlung von Einblicken in das Lebensgefühl der unangepassten Jugendlichen und bei der Herstellung von persönlichen Bezügen zur Vergangenheit zukommen.

„Es war in Schanghai“: Josué Avalos wird zum sekundären Zeugen

Zu Beginn der 2000er Jahre wuchs in Köln das Interesse an der Auseinandersetzung mit unangepassten Jugendgruppen. Zwischen 1933 und 1945 existierten in verschiedenen städtischen Gebieten Nazi-Deutschlands solche Jugendgruppen, die sich weigerten, sich dem NS-Regime anzupassen (Lange 2015). Im Rhein- und Ruhrgebiet finden sich während der Zeit des Zweiten Weltkriegs die so genannten Edelweißpiraten. Die Jugendlichen entzogen sich der (Zwangs-)Mitgliedschaft in den Organisationen der Hitlerjugend. Dies hatte verschiedene Gründe, darunter politische Einstellungen, die Ablehnung des in den HJ-Organisationen vorherrschenden militärischen Drills, oder auch schlichtweg die Suche nach Abenteuern. Inspiriert von der Bündischen Jugend¹⁰ unternahmen die Jungen und Mädchen, die überwiegend zur Arbeiter*innenklasse gehörten, Wanderungen, Radtouren und Zeltlagerfahrten in das ländliche Kölner Umland. Musizieren und insbesondere gemeinsames Singen war eine beliebte Freizeit-

beschäftigung (Rüther 2004). Auf Fotos sieht man Edelweißpiraten häufig mit Gitarren ausgestattet und in Wanderkleidung, der so genannten Kluft. Obwohl es sich um eher lose Netzwerke – und häufig auch um Individuen ohne explizit politische Orientierung – handelte, wurden Edelweißpiraten als Bedrohung für das nationalsozialistischen Ideal der „Volksgemeinschaft“ wahrgenommen (Rüther 2015, 46). Auch das Singen von Liedern, die in Kontrast zur NS-Ideologie standen, wurde sanktioniert. Die Jugendlichen wurden von der Gestapo verfolgt und manche wurden in Gefängnissen und Konzentrationslagern inhaftiert (ebd., 53–54). Mit dem Ende der NS-Zeit endete keineswegs die Kriminalisierung der unangepassten Jugendlichen, die in der Nachkriegszeit zunächst als Kleinkriminelle stigmatisiert wurden. Erst in den späten 1970er und 1980er Jahren kam es im Rahmen der so genannten „Kölner Kontroverse“ zu einer ernsthaften Auseinandersetzung mit der Frage, ob es sich bei den Edelweißpiraten um Kleinkriminelle oder vielmehr um Widerstandskämpfer*innen gehandelt habe (ebd., 162–171). Eine Anerkennung als Teil des Widerstandes gegen den Nationalsozialismus erfolgte jedoch erst zu Beginn des neuen Jahrtausends (ebd., 235).

Das NS-Dokumentationszentrum der Stadt Köln kuratierte in den frühen 2000er Jahren die Ausstellung „Von Navajos und Edelweißpiraten – unangepasstes Jugendverhalten in Köln 1933 bis 1945“. Diese verdeutlichte die zentrale Rolle von Musik für die unangepassten Jugendgruppen an Rhein und Ruhr. So entstand im Kontext der Ausstellung die Idee, die Lieder der unangepassten Jugendlichen von Musiker*innen aus der Kölner Musikszene „wiederbeleben“ zu lassen und sie so vor dem Vergessen zu bewahren. Ziel war, die alten Lieder durch neue Interpretationen leichter zugänglich zu machen, sowohl bezogen auf ihre Verbreitung als auch den musikalischen Stil. Sie sollten so im kollektiven Gedächtnis verankert werden, oder in Aleida Assmanns Worten einen Transfer vom Archiv in den Kanon vollziehen (2010). Zu diesem Zweck brachte das Projekt Musiker*innen und Zeitzeug*innen zusammen. Avalos, der vorher keinerlei Berührung mit dem Thema Jugend-Widerstand gegen das NS-Regime hatte, war einer derjenigen, die für das Projekt angesprochen wurden. Ziel des Projektes war der Erinnerungstransfer. So wurde bereits der erste Grundstein für Avalos sekundäre Zeug*innenschaft gelegt.

Gemeinsam mit seiner Band La Papa Verde nahm der Musiker an dem Projekt teil. In Zusammenkünften berichteten Edelweißpiraten aus ihrem Leben und es wurde gemeinsam musiziert. Avalos erinnert sich:

Was wir mehrere Male gemacht haben ist, dass wir uns getroffen haben. Die haben die Lieder gesungen und gespielt, damit wir auch hören, und wir haben das vorgeführt, was wir gemacht haben. [...] Und wir haben zum Beispiel mehrere Wanderungen mit denen gemacht, und bei den Wanderungen haben die erzählt, was sie damals gemacht haben. Wo die sich getroffen haben. Die Wanderungen

haben da stattgefunden, wo die damals gewandert sind. Und da haben wir die Lieder zum Beispiel gespielt. (Josué Avalos, 28. 10. 2018)

Die Zeitzeug*innen sahen in dem Projekt – und insbesondere im gemeinsamen Singen – eine Chance, dass nicht nur ihre Erinnerungen, sondern auch ihr musikalisches Repertoire weiterleben. Gertrud „Mucki“ Koch beschrieb dies bei dem ersten gemeinsamen Projekt-Treffen: „[...] wenn ihr Interesse an der Musik habt, was ich besonders ganz toll finden würde, wenn unsere Lieder überliefert würden. Denn ihr Jungens, die ihr seid, ihr habt ja noch ein Leben vor euch, wir haben es hinter uns. Aber unsere Lieder sollen weiterleben.“ (Rüther et al. 2004, DVD). Aber Avalos wurde nicht nur durch extern herangetragene Erwartungen zum sekundären Zeugen. Das Erlernen der Lieder von den Zeitzeug*innen und das – oftmals gemeinsame – Musizieren an historischen Orten, die mit der Jugend der Edelweißpiraten verbunden waren, sowie das Teilen der Geschichten der Zeitzeug*innen schufen „experiential sites“ (Landsberg 2004, 2), Erfahrungsorte, die zentral für den Erinnerungstransfer waren. Die Begegnungen und musikalischen Aktivitäten ermöglichten die Identifizierung gemeinsamer Themen und Erfahrungen, die über Generationen und persönliche Hintergründe hinweg Verbindungen knüpften und eine Erinnerungsgemeinschaft kreierten. Avalos veranschaulicht, wie die Treffen seinerseits zu einer stark empfundenen Verbindung führten:

Was die damals eigentlich gemacht haben, [...] was ich in Mexiko und am Anfang hier in Europa gerne gemacht habe, war Leute zu treffen, Musik zu machen, Lieder zu tauschen, am Lagerfeuer zu singen und Geschichten erzählen, und in der Natur zu sein. Das waren alles Sachen, die für mich eine Verbindung erbringen und das war auch wichtig. Dieses Wandern war für mich immer ein komisches europäisches Ding. [...] Das war für mich immer komisch, diese alten Leute zu sehen, die mit super guten Schuhen und alles so (lacht) [...]. Und die Fotos zu sehen, wie die damals unterwegs waren, war viel näher an dem, was ich kenne. So einfach die Gitarre auf dem Rücken und dann Shorts und, genau, das ist glaube ich die Verbindung, die ich gesehen hab. (Josué Avalos, Interview, 28. 10. 2018)

Im Sinne Alison Landsbergs handelt es sich hier um „Prosthetic Memory“, einen an einem Erfahrungsort stattfindenden Prozess an der Schnittstelle zwischen einer Person und einem historischen Narrativ. In diesem Fall stellt das musikalische Projekt einen solchen Erfahrungsort dar. Landsberg konstatiert, dass eine Person sich an dieser Schnittstelle selbst in einen historischen Kontext hineinversetzen kann. Dabei nimmt sie ein historisches Narrativ nicht nur auf, sondern stellt vielmehr eine persönliche, tief empfundene Verbindung zu vergangenen Ereignissen her, die sie nicht selbst erlebt hat (Landsberg 2004, 2). Erinnerungen werden so für Menschen ver-

schiedenster Hintergründe zugänglich (ebd., 11). Die Aussage von Avalos zeigt, dass auch die bei den Zusammenkünften gezeigten Fotografien in diesem Prozess ein wichtiger Bestandteil waren. Die Bilder, die meist Jugendliche auf ihren Ausflügen zeigten, boten im Sinne von Marianne Hirsch Identifikationspotential und Flächen der Projektion und Annäherung (2012, 38).

Ausschlaggebend für die Übernahme der langfristigen Rolle als sekundärer Zeuge waren jedoch letztlich die persönlichen Begegnungen mit den Zeitzeug*innen. Avalos betont: „Ich glaube ich hätte nicht viel anfangen können damit, wenn ich nur so von Dokumenten davon gehört hätte. Ich glaube, ich hätte das interessant gefunden, [...] aber wäre nie im Leben so leidenschaftlich dabei gewesen wie, wie ich es war.“ Er fährt fort:

Leute kennenzulernen, die nicht nur total nett sind, die nicht nur eine unglaubliche Geschichte hinter sich haben, sondern wo ich mich in irgendeiner Form identifiziert fühle. [...] Und das hat mir wirklich diesen Anreiz gegeben und auch diese unglaubliche Lust am Machen, was ich jedes Mal gehabt habe. Bei „Hier und Dort“, bei „Endlosen Straße“, und auch bei „Wenn Sirenen in Hamburg ertönen“. (Josué Avalos, Interview, 28. 10. 2018)

Die Begegnungen mit den Zeitzeug*innen waren für Avalos Inspiration und Motivation dafür, selbst die Erinnerung weiterzugeben.

Das Potential von Musik für sekundäre Zeug*innenschaft

Mit dem Tod der letzten aktiven Edelweißpiratin Getrud „Mucki“ Koch im Jahr 2016 beginnt zwölf Jahre nach „Es war in Schanghai“ auch für die Edelweißpiraten die „Post-Witness Era“. Nicht zuletzt durch Musiker*innen wie Avalos werden Erinnerungen an die Edelweißpiraten jedoch weiter am Leben erhalten. Für ihn bieten die Lieder, die er im Rahmen des Projektes „Es war in Schanghai“ von den Zeitzeug*innen gelernt hat, eine Plattform, über die Edelweißpiraten und seine Begegnungen mit den Zeitzeug*innen zu sprechen. Die Bearbeitungen von „Endlose Straßen“, „Hier und dort“ und „Wenn Sirenen in Hamburg ertönen“ sind fester Bestandteil seines Repertoires geworden. Am Beispiel von „Cuando las sirenas cantan en el puerto“, Riosentís Version des Liedes „Wenn Sirenen in Hamburg ertönen“, zeigt Avalos, wie diese Anlässe zu sekundärer Zeug*innenschaft geben:

Das ist ein Lied, was wir jetzt immer spielen und was uns die Möglichkeit gegeben hat in unterschiedlichstem Kontext über die Edelweißpiraten reden zu können. Wir haben in Argentinien drüber gesprochen, wir haben in Spanien, in Finnland, in Mexiko über die Edelweißpiraten gesprochen, was ich nie im Leben

machen würde einfach so. Ich meine, wann kommst du zu diesem Thema? Aber dadurch, dass wir in diesem Konzert das Lied spielen und es für die Leute total komisch wäre, das zu hören ohne zu wissen warum, weil den Refrain singen wir auf Deutsch. Da muss man schon erklären, was das für ein Lied ist. (Josué Avalos, Interview, 28.10.2018)

Mittels Musik schafft es Avalos, ein internationales Publikum an das Thema heranzuführen. Seine Praxis der sekundären Zeugenschaft ist dabei sehr persönlich. In seinen Ansagen verwebt er Erinnerungen an die Edelweißpiraten mit seinen eigenen prekären Erfahrungen verbunden mit dem Status als Migrant in Deutschland und aktuellem politischen Widerstand. Dies verdeutlichen die folgenden zwei Beispiele aus dem Kontext der musikalischen Stadtteilführung „Verfolgung und Widerstand auf der Schäl Sick“, die am 08.08.2020 im Rahmen des Kölner Edelweißpiratenfestivals stattfand.¹¹ Bei der Ansage des eigenen Stücks „Pónte a bailar nenito“ gab Avalos Einblicke in den Entstehungskontext:

Das nächste Stück hat eine sehr spezielle Geschichte, die für mich auch in einer gewissen Form viel damit zu tun hat, wie sich damals die unangepassten Jugendlichen gefühlt haben. Wir waren vor einigen Jahren in Kroatien. Wir waren vorher in Bosnien, weil wir warten mussten auf eine Antwort, um unsere Aufenthaltserlaubnis zu verlängern. Diese Antwort hat aber nicht sechs Wochen, wie die gesagt haben, gedauert, sondern sechs Monate. Und die haben uns gesagt, wir dürfen nicht in Deutschland auf diese Antwort warten, sondern wir müssen das außerhalb der EU machen. [...]. Und ich musste daran denken an etwas, was Mucki Koch einmal gesagt hat. Ich weiß nicht, ob das irgendwo geschrieben ist oder ich das nur gehört habe von ihr, aber sie meinte, dass wenn es das Gefühl gab, dass nichts schlimmer werden kann oder dass es überhaupt nichts mehr gibt, wo man sich ein bisschen aufmuntern kann, dann hat immer das Singen sehr geholfen. Und da haben wir angefangen dieses Lied, was wir jetzt spielen werden, in Kroatien in einem Kloster, wo die Nonnen uns übernachten lassen haben mehr als einen Monat, da haben wir dieses Lied gemacht. (Josué Avalos, Interview, 08.08.2020)

Der Musiker machte seine persönliche Verbindung zu den Edelweißpiraten sichtbar und zeigte, wie diese in „Pónte a bailar nenito“ mitschwingt, in dessen Text er Mucki Koch mit den Worten „nicht weinen, nicht fluchen, sondern singen und tanzen“ paraphrasiert. Die Ansage des Songs „Canción para Cariño“ verdeutlichte hingegen die Verbindung zu aktuellem Widerstand. Ausgehend von der Frage, wie sich die Edelweißpiraten in der heutigen Zeit verhalten würden, reflektierte Avalos über heutigen Aktivismus. Er schilderte seine Begegnung mit der Familie der im Jahr 2010 ermordeten Menschenrechtlerin Alberta „Bety“ Cariño Trujillo, die ihn zu dem Lied

inspirierte. Avalos ist somit nicht nur ein sekundärer Zeuge der Edelweißpiraten, sondern auch ein primärer Zeuge kontemporären Widerstands.

Die sekundäre Zeug*innenschaft Avalos' geht über die Ansagen hinaus. Wie Ann Rigney konstatiert, findet mit dem fortschreitenden Wegfall der Zeitzeug*innengeneration eine Verlagerung von „verkörperten“ Erinnerungen hin zu kulturellen Artefakten als Träger*innen der Erinnerungen vorheriger Generationen statt (2016, 65). Als kulturelle Artefakte nehmen die Lieder der Edelweißpiraten in Avalos' Zeug*innenschaft eine zentrale Position ein. „Durch ein Lied kann dieser Geist, dieser Esprit von den Edelweißpiraten am Leben bleiben,“ betont Avalos (28.10.2018). Das Repertoire der Edelweißpiraten thematisiert Reisen und Fernweh, Freiheitsdrang und Naturverbundenheit (Rüther 2004; Werheid et al. 2010). Diese Themen spiegeln sich auch in „Endlose Straßen“, „Hier und dort“ und „Wenn die Sirenen in Hamburg ertönen“ wider (Rüther et al. 2004, 41–43, 61–62, Werheid et al. 2010, 28–29, 46–47). Die Lieder geben Einblicke in das Lebensgefühl und die Sehnsüchte der unangepassten Jugendlichen, die sich dem militärischen Drill entzogen, ihre Freizeit bevorzugt in der Natur verbrachten und von Reisen in die Ferne träumten.

Dass ein Lied diese Einblicke eröffnen kann, zeigt das Beispiel „Hier und dort“. Das Stück wurde in der NS-Zeit von unangepassten Jugendlichen im Kölner Raum gesungen, darunter auf Treffen und Fahrten von Edel-



Abb. 7. Josué Avalos bei der musikalischen Stadtteilführung „Verfolgung und Widerstand auf der Schäl Sick“ am 8. August 2020 (Foto: Jan Krauthäuser)

weißpiraten in den Jahren 1943 und 1944 (Rüther et al. 2004, 41). Das Lied vermittelt auf der semiotischen Ebene, i. e. der Ebene musikalischer Zeichen, Einblicke in das Lebensgefühl der Edelweißpiraten. So verweist der Text mit seinem Fokus auf Reisen, Freiheit und Fernweh auf zentrale Themen der unangepassten Jugendlichen:

Hier und dort

(Text mündlich überliefert, Verfasser*in unbekannt)

Wir waren schon hier und dort
Und kommen von überall.
Wir schwammen schon im Mississippi
Und durchquerten den Ural.
Wir reisten auch durch die Mandschurei;
Ja, was ist denn schon dabei?

Wir kamen von Tokio
Und wollten nach Samarkant
Wir trampften in Marokko
Durch heißen Wüstensand.
Ja, wir waren auch schon im Land der Thai
Na, was ist denn schon dabei?

Wir sahen viele Länder,
Sahen Städte groß und klein.
Wir trafen manches Mädchen,
Sangen uns in ihr Herz hinein.
Ja, das war auf Java und Hawaii –
Aber heute ist alles vorbei.

In der musikalischen Adaption, die Josué Avalos mit seiner Band La Papa Verde im Kontext des Projektes „Es war in Schanghai“ erarbeitete, wählte die Band für das Intro ein „Fiesta-Thema“ aus Peru und Bolivien, ein Gitarrenthema „mit dem Liebe und Zuneigung ausgedrückt werden, aber auch Zurückweisung von schlechter Behandlung und Unterdrückung“ (ebd., 42) und stellte so einen musikalischen Bezug zu den Lebensrealitäten der unangepassten Jugendlichen her. Trommelwirbel symbolisieren für die Band hingegen den militärischen Drill der Hitlerjugend (ebd., 43), dem sich die Jugendlichen entziehen wollten. Nach dem Intro geht der Song in einen Cumbia-Rhythmus über, der als musikalische Repräsentation des Fernwehs gelesen werden kann.¹² In der Version von Riosentí, Avalos' aktueller Band, werden diese musikalischen Charakteristika mit Ausnahme des Trommelwirbels erneut aufgegriffen.

Im Hinblick auf musikalische Zeichen werden hier klare Bezüge zum Leben der Edelweißpiraten hergestellt. Jedoch lässt sich die musikalische Konstruktion von Bedeutung nicht alleine auf die semiotische Ebene reduzieren. Srđan Atanasovski hebt hervor, dass Musik neben einer semiotischen auch über eine affektive Dimension verfügt, die zur Bedeutungskonstruktion im Sinne einer gelebten, raum-zeitlich situierten Erfahrung beiträgt (2015, 64). Ana Hofman definiert Affekt wie folgt: „Affect is seen as a potential, a bodily capacity to affect and be affected. It is embodied in the automatic reaction manifested in the skin, on the surface of the body and in the heartbeat, but it is still something that goes beyond the body, a passage from one experiential state of the body to another [...]“ (2015, 36). Musik als klangliches Ereignis hat also das Potential, auf andere Körper einzuwirken und so Affekte zu erzeugen (Atanasovski 2015, 65, 71–72). Wie Anaar Desai-Stephens und Nicole Reissour zeigen, sind Affekte nicht für sich alleine wirkmächtig, sondern entfalten ihr Potential durch die Anbindung an Narrative, Identitäten, Imaginationen und Projekte (2020, 102). Das Zusammenspiel wird an Avalos' Beobachtungen beim Spielen des Songs „Hier und dort“ auf dem Pödelwitzer Klimacamp 2018 deutlich:

Ich habe über die Edelweißpiraten gesprochen und das war alles ok. Aber als wir alle mitgesungen haben ... boah, das war unglaublich. Das war unglaublich, weil da verbindest du dich mit einem Gefühl¹³ von dir, was universell ist. Und nicht nur mit den Edelweißpiraten zu tun hat, sondern mit Widerstand, mit Jugendlichen[en], mit Freude, damit Open-Minded zu sein. Und ich glaube, das ist das Haupt Ding. Dass man nicht vergisst, dass die deswegen unangepasst waren. Weil die einfach frei sein wollten. So klischeehaft das klingt, ich glaube die Musik übermittelt das viel, viel besser als irgendein Text. Ich meine, auf der Gefühlsebene. (Josué Avalos, Interview, 28. 10. 2018)

Die Musik bewegt und sie vermittelt – symbolisch und affektiv – einen Einblick in das Lebensgefühl der Edelweißpiraten. Musik vermag für Avalos an dieser Stelle eine wichtige Funktion in der „Post-Witness Era“ zu übernehmen. Der Musiker sieht im Verschwinden der Zeitzeug*innengeneration einen großen Verlust, verbunden mit der Gefahr, dass die Erinnerung zu einem „abstrakten Symbol“ werden könnte. Dieser Gefahr kann laut Avalos mit Musik begegnet werden: „Ich glaube für mich ist das einzige effektive Mittel, damit das nicht wieder so unpersönlich wird, die Musik. [...] ich glaube, das bleibt das beste Mittel, damit Leute das nicht nur mit dem Kopf, sondern auch gefühlsmäßig verstehen können“ (Josué Avalos, 28. 10. 2018). Das Beispiel des Klimacamps zeigt noch ein weiteres Potential von Musik. Desai-Stephens und Reissour weisen darauf hin, dass Affekte Individuen zu Kollektiven und Öffentlichkeiten zusammenführen können (2020, 100). Die affektive Dimension von Musik kann folglich einen wich-

tigen Bestandteil in der Konstruktion neuer Erinnerungsgemeinschaften in der „Post-Witness Era“ einnehmen.

Die musikalische Erinnerungspraxis, die ein Lebensgefühl in den Vordergrund rückt, ermöglicht es an dieser Stelle auch, die problematische Darstellung der Edelweißpiraten als entweder Kleinkriminelle oder heroische Widerstandskämpfer zu umgehen, die die „Kölner Kontroverse“ prägte (vgl. Rüter 2015, 162–171). Der Ansatz, die Vermittlung des Lebensgefühls in den Vordergrund zu stellen, findet sich auch in dem jährlich in Köln stattfindenden Edelweißpiratenfestival. Das Festival, das 2005 aus dem Projekt „Es war in Schanghai“ hervorging, soll laut Organisator Jan Krauthäuser ein „lebendiges Denkmal“ (Jan Krauthäuser, 26.04.2018) für die unangepassten Jugendlichen sein. Musiker*innen werden eingeladen, Lieder in ihre Setlists aufzunehmen, die mit den Edelweißpiraten in Verbindung stehen (Schoop 2021a); eine Möglichkeit, von der Josué Avalos regelmäßig Gebrauch macht.

Josué Avalos Musik erachtet Musik als unerlässlich für seine sekundäre Zeug*innenschaft. Dabei ist er sich jedoch auch der Grenzen der Musik als Medium der Erinnerung bewusst:

Diesen ganzen historischen Kontext kann man nicht einfach durch Musik überliefern. Aber ich glaube, das ist nicht das wichtigste in diesem Fall. Für mich bleibt das wichtigste, dass diese Denkweise am Leben erhalten wird. [...] Das könnte man auch mit Zeitzeugen machen, aber jetzt, da es nicht so ist, ist für mich Musik so wichtig, damit man nicht einfach dahin geht und jemanden hört und einen Vortrag darüber was die Edelweißpiraten waren, sondern rein geht in dieses Gefühl. (Josué Avalos, Interview, 28.10.2018)

Obwohl eng verbunden, referieren Erinnerung und Geschichte nach Landsberg auf zwei unterschiedliche Modi der Relation zur Vergangenheit. Erinnerung impliziert einen subjektiven, affektiven Bezug zur Vergangenheit, während Geschichte danach strebt, ein distanzierendes Verhältnis zur Vergangenheit zu wahren (2004, 19). Zeitzeug*innen hatten bislang eine zentrale Rolle im Herstellen dieses affektiven Bezugs inne. Das Beispiel von Avalos zeigt, dass Musik nicht nur Anlässe zu sekundärer Zeug*innenschaft bietet und Einblicke in das Lebensgefühl der Edelweißpiraten vermittelt, sondern insbesondere das Schaffen von persönlichen Bezügen zur Vergangenheit über die Zeitzeug*innen-Generation hinaus ermöglichen kann. Somit kann Musik an dieser Stelle eine zentrale Funktion der Zeitzeug*innen übernehmen.

Musik und Zeug*innenschaft in der „Post-Witness Era“: Schlussbetrachtungen

Die drei Fallbeispiele verdeutlichen, dass auch nach dem Ende der „Era of the Witness“ Zeug*innen und ihre Zeugnisse eine zentrale Position in der Erinnerungskultur einnehmen. Der Übergang von Zeitzeug*innen hin zu sekundären Zeug*innen bringt jedoch weitreichende Veränderungen mit sich. Die Fallbeispiele können hier als Indikatoren für einen übergeordneten Wandel einer Erinnerungskultur verstanden werden, die sich mit einer Zukunft ohne Zeitzeug*innen auseinandersetzen muss. Anstelle des eigenen Erlebens der Zeit des Nationalsozialismus treten andere Faktoren, die in der Konstruktion und Legitimation der Zeug*innenschaft bedeutsam werden. Die Fallbeispiele zeigen dabei verschiedene Aspekte auf: Während für das Beispiel von „Edek“ eine direkte Verbindung zur Zeitzeug*innenschaft durch die Medialisierung der Zeugnisse von Janine Webber im Zentrum steht, besteht diese Verbindung im Fall von Bluma Meinhardt über ihr Familiengedächtnis. Das Fallbeispiel von Josué Avalos zeigt hingegen, dass Zeug*innenschaft auch ohne eine direkte oder familiäre Verbindung zum entsprechenden historischen Ereignis hergestellt werden kann.

Alle drei Fallbeispiele zeigen, dass Musik wichtige Funktionen für Zeug*innenschaft in der „Post-Witness Era“ übernimmt. Sie kann Zeitzeug*innenaussagen in ein potentiell langlebiges kulturelles Gedächtnis (Assmann 2014) überführen, wie das Beispiel der musikalischen (Re-)Medialisierung persönlicher Holocaustzeugnisse im Track „Edek“ zeigt. Das Beispiel von Josué Avalos illustriert darüber hinaus, dass Musik das Potential hat, affektive Verbindungen zur Vergangenheit zu schaffen. Da diese Bezüge in der „Post-Witness Era“ nicht mehr durch Zeitzeug*innen hergestellt werden können, kann Musik hier eine wichtige Funktion übernehmen. Die Fallstudie legt außerdem nahe, dass Lieder dadurch, dass sie Einblicke in Lebenswelt und -gefühl geben können, in gewisser Weise selbst als Zeitzeugen fungieren können. Daran anschließend illustriert das Beispiel Romeny Jag, dass Musik als Teil der multisensorischen Erfahrung von Gedenkveranstaltungen an signifikanten Orten die Qualität der historischen Erfahrung über generationale Grenzen hinweg vermitteln kann. Hier kommen ebenfalls die durch Musik erschlossenen breiteren semiotischen Bezugsfelder zum Tragen: Musik wird zum Ausdruck kultureller Identität und schlägt somit eine Brücke zwischen Erinnerung und sozialer Positionierung innerhalb des Gedenkkontexts. Am Beispiel von „Edek“ wird dagegen evident, dass Musik ein großes Repertoire ästhetischer Stilmittel zur Repräsentation affektiver Verbindungen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bereitstellen und so zeitliche Distanzen überbrücken kann (vgl. Ringsmut 2015).

Durch ästhetische Mittel der Musikproduktion wird eine Intimität im Zeitzeug*innengespräch simuliert infolgedessen Zeugnisse und Erinnerungen auch klanglich als persönliche Erfahrung konstruiert werden. Des Weiteren zeigen alle drei Fallbeispiele, dass die soziale Dimension von Musik zur Entstehung und Aufrechterhaltung von Erinnerungsgemeinschaften beitragen kann. Im Track „Edek“ wird diese zudem hörbar gemacht.

Letztlich demonstrieren die Fallbeispiele nicht nur Veränderungen von Zeug*innenschaft und verschiedene Funktionen von Musik. Sie weisen außerdem unmissverständlich darauf hin, dass die Rolle der Zeug*innen in der „Post-Witness Era“ eng mit einer moralischen Verantwortung verbunden ist, welche an die nachfolgenden Generationen, im Falle von Bluma Meinhardt die Postgeneration, übertragen wird. Diese Verantwortung besteht nicht allein darin, die Vergangenheit am Leben zu erhalten. Vielmehr zeigen die hier untersuchten Beispiele, dass Zeug*innen eine Verantwortung insbesondere gegenüber der Gegenwart und der Zukunft haben. Mit Hilfe von Musik können somit auch ungehörte und marginalisierte Erinnerungen hörbar gemacht oder neu formuliert werden und aktuelle Missstände und Rassismus kritisiert werden.

Anmerkungen

- 1 Diese Forschung wurde von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen des Projekts „Sounding Memories: Nazi-Persecution and Anti-Nazi-Resistance in the Music of Contemporary Germany“ (2017–2020, Projektnummer 359573469) gefördert.
- 2 In diesem Beitrag verwenden wir den Sammelbegriff „Sinti und Roma“ im Sinne einer politischen Selbstbezeichnung, die vor allem durch Vereine und nicht-staatliche Organe wie dem Zentralrat der Sinti und Roma geprägt wurde.
- 3 Das Musikvideo ist über die Homepage des Projektes aufrufbar: <https://www.edek.film> (24.05.2022).
- 4 Die Beschreibung des Projektes ist zu finden unter <https://www.edek.film/the-process> (30.05.2022).
- 5 Das über den gesamten Track mehrmals von Webber wiederholte Wort „Edek“ kann theoretisch aufgrund des wiederkehrenden Charakters als Hook des Tracks gelesen werden. Untypisch für eine Hook ist in diesem Fall jedoch, dass sie keine Strophen voneinander separiert und dass kein klares Muster erkennbar ist, nach dem die Hook wiederholt wird.
- 6 Diese Aussage lässt sich meines Erachtens nicht verallgemeinern, trifft aber auf das hier diskutierte Beispiel zu.
- 7 Der Track lässt eine Vielzahl von Lesarten zu, von denen hier nur einige wenige dargestellt werden konnten. Kritische Perspektiven lassen sich u. a. an diskursive Konstruktionen von Opferimages im Kontext von (weißer) Weiblichkeit anbinden sowie an Konstruktionen von Autorität der Zeug*innenschaft im Track.

- 8 Zentralrat deutscher Sinti und Roma, Rom e.V. Amaro Foro, Amaro Kher, Maro Drom e.V., etc.
- 9 Die Gedichte sind enthalten in Bhatia und Stracke 2018, 219–226.
- 10 Unter dem Begriff Bündische Jugend werden ab 1923 politisch unabhängige und nicht-konfessionelle Jugendbünde zusammengefasst. In der NS-Zeit kam es zu einem schrittweisen Verbot der Gruppen (Werheid et al. 2010, 169–70).
- 11 Die Stadtteilführung wurde von Monika E. Schoop, Sidney König und Josué Avalos konzipiert und durchgeführt.
- 12 La Papa Verdes Adaption des Liedes „Hier und dort“ ist über die Website des Projektes „Es war in Schanghai“ abrufbar: http://www.museenkoeln.de/ausstellungen/nsd_0411_schanghai_neu/track02.htm (30.05.2022).
- 13 Avalos verwendet an dieser Stelle den Begriff Gefühl zur Beschreibung der affektiven Dimension. Aus affekttheoretischer Perspektive sind diese Begriffe jedoch zu differenzieren, siehe hierzu z. B. Hofman (2015), Desai-Stephens und Reinsour (2020).

Literatur

- Agamben, Giorgio. 2003. *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge (Homo Sacer III)*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Aho, Marko. 2013. „Gypsy Swing as a Medium for Virtuositic Gestures“. *Ethnomusicology Review* 18. <https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/18/piece/696>
- Assmann, Aleida. 2004. „Zur Mediengeschichte des kulturellen Gedächtnisses“. In: *Medien des kollektiven Gedächtnisses: Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*, hg. v. Astrid Erll und Ansgar Nünning, 45–60. Berlin: de Gruyter.
- . 2006. „History, Memory, and the Genre of Testimony“. *Poetics Today* 27(2): 261–273.
- . 2010. „Canon and Archive“. In: *A Companion to Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, hg. v. Astrid Erll und Ansgar Nünning, 97–108. Berlin: de Gruyter.
- . 2014. *Der lange Schatten der Vergangenheit*. 2. Aufl., München: Beck.
- Atanasovski, Srđan. 2015. „Consequences of the Affective Turn: Exploring Music Practices from without and Within“. *Muzikologija* 18: 57–75.
- Avalos, Josué. 2018. Interview (durchgeführt von Monika Schoop), Köln 28.10.2018.
- Bartlett, Andrew. 2004. „Airshafts, Loudspeakers, and the Hip Hop Sample: Contexts and African American Musical Aesthetics“. In: *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*, hg. v. Murray Forman und Mark Anthony Neal, 393–406. New York: Routledge.
- Bernard, Russel. 2018. *Research Methods in Anthropology: Qualitative and Quantitative Approaches*. Lanham, Boulder: Rowman & Littlefield.
- Bhatia, Lieselotte, und Stephan Stracke, Hgg. 2018. *Vergessene Opfer. Die NS-Vergangenheit der Wuppertaler*

- Kriminalpolizei*. Bremen/Wuppertal: De Noantri.
- Crowdus, Miranda L. 2019. *Hip Hop in Urban Borderlands: Music-Making, Identity, and Intercultural Dynamics on the Margins of the Jewish State*. Berlin: Peter Lang.
- Desai-Stephens, Anaar, und Nicole Reissnour. 2020. „Musical Feelings and Affective Politics“. *Culture, Theory and Critique* 61(2-3): 99-111.
- DeWalt, Kathleen M., und Billie R. DeWalt. 2011. *Participant Observation: A Guide for Fieldworkers*. Vol. 2. Lanham / New York: AltaMira Press.
- El-Tayeb, Fatima. 2015. *Anders Europäisch: Rassismus, Identität und Widerstand im vereinten Europa*. Münster: Unrast.
- Erl, Astrid. 2011. „Travelling Memory“. *Parallax* 17(4): 4-18.
- . 2017. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: Eine Einführung*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Green, Malcolm. 2018-2020. *Edek*. Laxton: UK National Holocaust Center and Museum and Green Cave People. URL: <https://www.edek.film> (19.07.2021).
- Hirsch, Marianne. 2012. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Hofman, Ana. 2021. „‘We are the Partisans of Our Time’: Antifascism and Post-Yugoslav Singing Memory Activism“. *Popular Music and Society* 44(2): 157-174.
- . 2020. „Disobedient: Activist Choirs, Radical Amateurism, and the Politics of the Past After Yugoslavia“. *Ethnomusicology* 64(1): 89-109.
- . 2015. „The Affective Turn in Ethnomusicology“. *Muzikologija*.18 (2015): 35-55.
- Kautny, Oliver. 2009. „Ridin’ the Beat: Annäherungen an das Phänomen Flow“. In: *Die Stimme im HipHop: Untersuchungen eines intermedialen Phänomens*, hg. v. Ferdinand Hörner und Oliver Kautny, 141-169. Bielefeld: transcript.
- Köhn, Thomas S. 2021. „Rapping the Soah: (Counter-)Narratives and Judaism in German Hip-Hop“. *Music and Politics* 15(2).
- König, Sidney. 2021. „Memory is a Weapon: Ton Steine Scherben’s Use of WWII Memory in the Political Upheavals of the 1970s“. *Music and Politics* 15(2).
- Krauthäuser, Jan. 2018. Interview (durchgeführt von Monika Schoop), Köln, 26.04.2018.
- Landsberg, Alison. 2004. *Prosthetic Memory—the Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press.
- Lange, Sascha. 2015. *Meuten, Swings & Edelweißpiraten: Jugendkultur und Opposition im Nationalsozialismus*. Mainz: Ventil.
- Li, Xinling. 2019. *Black Masculinity and Hip-Hop Music: Black Gay Men Who Rap*. Singapore: Palgrave Macmillan.
- Lie, Siv B. 2020. „Music That Tears You Apart: Jazz Manouche and the Qualia of Ethnorace“. *Ethnomusicology* 64(3): 369-93.
- Margalit, Avishai. 2002. *The Ethics of Memory*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Meinhardt, Bluma. 2018. Interview (durchgeführt von Martin Ringsmut), Köln, 31.05.2018.
- Moore, Allan F. 2012. *Song Means: Analyzing and Interpreting Recorded Popular Song*. New York: Routledge.
- Price-Styles, Alice. 2015. „MC Origins: Rap and Spoken Word Poetry“. In: *The Cambridge Companion to*

- Hip-Hop*, hg. v. Justin Williams, 11–21. Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CCO9781139775298.003
- Rigney, Ann. 2016. „Cultural Memory Studies: Mediation, Narrative, and the Aesthetic“. In: *Routledge International Handbook of Memory Studies*, hg. v. Anna Lisa Tita und Trever Hagen, 65–76. London/ New York: Routledge.
- Ringsmut, Martin. 2021. „Maro Drom—Music and Mnemonic Imagination in the Commemoration of German Sinti Victims During WWII“. *Music and Politics* 15(2).
- . 2015. „Killing the Distance: Eine musikethnologische Untersuchung der Konstruktion von Nähe im Tonstudio“. In: *Sound und Performance: Positionen – Methoden – Analysen*, hg. v. Wolf-Dieter Ernst, Arno Mungen, Nora Niethammer, und Berenika Szymanski-Düll, 511–525. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Ringsmut, Martin und Monika Schoop. 2022. „Ein musikalisches Denkmal gegen das Vergessen: Musikwissenschaftliche Erinnerungsforschung am Beispiel von Roger Moreno Rathgebs Requiem für Auschwitz“. *Die Musikforschung* 75(4): 384–409.
- Rose, Romani. 1987. *Bürgerrechte für Sinti und Roma: das Buch zum Rassismus in Deutschland*. Heidelberg: Zentralrat Deutscher Sinti und Roma.
- Rüther, Martin, Jan Krauthäuser, und Rainer G. Ott, Hgg. 2004. *Es war in Schanghai*. Köln: Verein EL-DE Haus.
- Rüther, Martin. 2004. „Wo keine Gitarre klingt, da ist die Luft nicht rein! Anmerkungen zum Singen in der NS-Zeit“. In: *Es war in Schanghai*, hg. v. Martin Rüther, Jan Krauthäuser, und Rainer G. Ott, 8–35. Köln: Verein EL-DE Haus.
- . 2015. *„Senkrecht stehen bleiben“: Wolfgang Ritzer und die Edelweißpiraten. Unangepasstes Jugendverhalten im Nationalsozialismus und dessen späte Verarbeitung*. Köln: Emons.
- Schoop, Monika E. 2021a. „‘A Living Memorial for the Edelweißpiraten’: Musical Memories of Cologne’s Anti-Hitler Youth“. *Popular Music and Society* 44(2): 193–211.
- . 2021b. „Rapping Against Old and New Nazis: Bejarano and Microphone Mafia’s Multidirectional Musical Memory Work“. *Music and Politics* 15(2).
- Schult, Tanja, und Diana I. Popescu Hgg. 2015. *Revisiting Holocaust Representation in the Post-Witness Era*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Silverman, Carol. 2012. *Romani Routes. Cultural Politics and Balkan Music in Diaspora*. Oxford: Oxford University Press.
- Spinetti, Federico. 2021. „Punk Rock on the Gothic Line: Resounding the World War II Antifascist Resistenza in Contemporary Italy“. *Popular Music and Society* 44(2): 1–21.
- Traverso, Enzo. 2007. *Gebrauchsanleitungen für die Vergangenheit: Geschichte, Erinnerung, Politik*. Münster: Unrast.
- Weisz, Zoni. 2016. *Der vergessene Holocaust. Mein Leben als Sinto, Unternehmer und Überlebender*. München: dtv.
- Werheid, Doris, Jörg Seyffarth, und Jan Krauthäuser, Hgg. 2010. *Gefährliche Lieder: Lieder und Geschichten der unangepassten Jugend im Rheinland 1933–1945*. Köln: emons.

- Wieviorka, Annette. 2006. *The Era of the Witness*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Williams, Justin A. 2013. *Rhyming and Stealin': Musical Borrowing in Hip-Hop*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Winter, Jay. 2007. „The 'Moral Witness' and the Two World Wars“. *Ethnologie française* 37(3): 467– 474.
- Wlodarski, Amy Lynn. 2015. *Musical Witness and Holocaust Representation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zülch, Tilman. 1979. *In Auschwitz vergast, bis heute verfolgt – zur Situation der Sinti und Roma in Europa*. Reinbek: Rowohlt.

Artikel 4:

Improvising to a Witness: Exploring Sampled Memories of the Holocaust and National Socialism in a Hip-Hop Track Through Artistic Practice

Autor: Thomas Sebastian Köhn

Wird erscheinen in: Popular Music

Voraussichtliches Erscheinungsjahr: 2025

Seiten: 1–26

Dieser Artikel wurde im Rahmen eines Double-Blind-Peer-Review-Verfahrens von drei Gutachter:innen begutachtet und befindet sich derzeit in Überarbeitung (*under revision*).

Improvising to a Witness: Exploring Sampled Memories of the Holocaust and National Socialism in a Hip-Hop Track Through Artistic Practice

Thomas Sebastian Köhn

1. Introduction

The Holocaust remains a central topic in media and cultural discourses, with the facets portrayed ranging from themes of "silence," "forgetting," and "repression" (c.f. Assmann 2018) to highly emotional narratives, such as those portrayed in *Schindler's List* or the TV series *Holocaust* (cf. Levy and Sznajder 2007, 137f.). Artistic works, in particular, serve as significant vehicles for negotiating memories of the Holocaust, with music emerging as an especially potent medium.

In this article, I explore how memories of the Holocaust and the time of National Socialism is negotiated within the hip-hop track *Edek*, a unique work that integrates a Holocaust survivor testimony with a hip-hop musical framework. While hip-hop's engagement with Holocaust memories and memories from the Nazi era is not unprecedented, *Edek* offers a distinctive approach. Produced by Kevin Pollard in 2018 as part of *The Forever Project*¹, the track features Holocaust survivor Janine Webber, born in 1932 in Lwów, which was then part of Poland. As a Jewish child during the National Socialist era in Poland, Webber faced extreme danger from the Gestapo, and much of her family was murdered. Together with other Jewish individuals, she was hidden in the cellar of a Catholic man named Edek, whose name also serves as the title of the track. Through Edek's courageous actions, Webber was able to survive the Holocaust. In the years following the Nazi era up until today, she has actively engaged in educational efforts, such as school workshops, advocating for tolerance and standing against marginalization and racism. Supported by the UK National Holocaust Centre and Museum, *The Forever Project* aims to connect older and younger generations, bridging divides across age, culture, religion, and style. Pollard describes this approach as making Webber's story "more memorable and universal," underscoring its enduring relevance today².

In 2018, Kevin Pollard conducted an interview with Janine Webber, which serves as the foundation for the track in its sampled form. This interview is an example of oral history (Erl 2017, 46) and follows the structure typical of this format: (1) pre-war memories, (2) recollections of the Holocaust period, and (3) reflections on that time (Wlodarski 2015, 126). Pollard utilized a huge part of Webber's interview, largely preserving its original structure (Pollard 2022). As a result, the beat and musical arrangement closely align with the narrative

¹ <https://www.kevinpollard.com/projects/edek/> (accessed: 12/19/2024)

² Ibid.

of the interview, leading to an unconventional musical form that will be analysed later. The 5:57-minute track combines Webber's sampled witness interview with a hip-hop beat and is divided into three sections, each representing a distinct phase of her story:

- **Section 1:** Pre-war memories and early wartime experiences.
- **Section 2:** Experiences of violence, particularly during a Gestapo raid on her family home.
- **Section 3:** Rescue by a Polish Catholic named Edek and a message opposing discrimination.

This article explores the potential of artistic research to investigate memories of the Holocaust and the time of National Socialism through hip-hop, using guitar improvisation as an epistemological practice. By improvising over the track, recording multiple sessions, and reflecting on the process, I aim to explore two primary questions: How can artistic practice contribute to the understanding of Holocaust memory in this format? Moreover, can this approach offer insights that transcend conventional or language-based methodologies, or provide meaningful alternatives to them?

The structure of the article is as follows: First, I situate *Edek* within its broader academic and cultural context, offering an overview of relevant research as a basis for this article. I subsequently proceed to develop the theoretical framework by focusing on the critical concept of the "moral witness," as defined by Aleida Assmann (2018, 88f.). The methodology section introduces an Artistic Research approach grounded in the concept of the prosthetic sonorous body (Stover 2022). The results, which emerged through the process of guitar improvisation, are structured into four micro-discourses, each highlighting a central theme of the study: trauma (and its musical articulation), rehearsal (as a process of transformation), witness authority (and its artistic interpretation), and my role within a mediated moral community explored through improvisation.

2. Intersections of Hip-Hop, Jewish Identity, and Artistic Research: Foundations for Exploring Holocaust Memory Through Music

This section provides an overview of relevant research in hip-hop studies, Jewish identity, and artistic research. These intersecting fields form the foundation of this study's exploration of Holocaust memory through music, specifically examining how artistic practices such as guitar improvisation can contribute to understanding and recontextualizing memory culture.

Since Tricia Rose's *Black Noise* (1994), which traced the genre's origins to block parties in the Bronx and iconic figures such as Grandmaster Flash and DJ Kool Herc, hip-hop studies has grown into a comprehensive field. While Rose highlighted the lack of academic engagement with hip-hop at the time (cf. Baker 1993), today, thirty years after the early academic works, the field encompasses diverse themes, including the history of hip-hop (Chang 2005, George 2005), race and critical whiteness (El Tayeb 2015, Oddekalv 2022), gender (Bratić 2024), and localized hip-hop practices (Elflein 1998, Minestrelli 2016). Sampling, a central technique in hip-hop, extends beyond musical production to reflect cultural

memory and identity negotiation (Großmann 2015, Katz 2010). Anthologies such as *That's the Joint!* (Forman 2004) and *The Cambridge Companion to Hip-Hop Studies* (Williams 2015a), *Remixing the Hip Hop Narrative* (Barber et al., 2024) and, not least, the three-part anthology series *Deutscher Gangsta-Rap* by Marc Dietrich and Martin Seeliger (2012, 2017, 2022) offer foundational insights into hip-hop's cultural pillars—DJing, rap, breakdance, and graffiti—while the *Journal of Hip Hop Studies* provides a platform for ongoing scholarly discourse since 2010. Recent works, such as Lissa Skitolsky's *Hip-Hop as Philosophical Text and Testimony* (2020), emphasize the genre's potential to address trauma and historical injustices. Skitolsky frames hip-hop, particularly through turntablism and scratching, as a cultural form of witnessing that disrupts dominant narratives and reflects the cyclical nature of trauma, particularly in the context of colonialism and systemic anti-Black violence.

Jewish identity in hip-hop has also received scholarly attention, particularly in its intersections with cultural memory and Holocaust remembrance. For instance, John Stratton (2016) identifies affinities between sampling and Ashkenazi cultural practices, linking the two as modes of preserving and recontextualizing memory. Miranda Crowdus (2019) explores how Israeli hip-hop fosters coexistence between Jewish and non-Jewish communities by expressing shared memories. Moreover, my research has analyzed how hip-hop also in German contexts negotiates memories of the Holocaust and the times of National Socialism (Köhn 2021, 2023a and b). Additionally, hip-hop serves as a platform for Jewish-Black identity negotiation (Dekel 2022, Djerrahian 2018), although critics argue that artists like Drake, despite acknowledging their Jewish heritage, often miss opportunities to fully explore this intersection (Benor 2016, Crowdus 2022). In some cases, research has also explored how Holocaust witnesses are integrated into hip-hop (Schoop 2021). *Edek* serves as a particularly compelling object of analysis due to its innovative artistic approach, which incorporates a sampled witness interview and a musical structure inspired by the progression of oral history interviews (Schoop, Köhn, Ringsmut 2024, cf. Wlodarski 2015 126f.). The creative integration of the witness testimony raises critical questions about the future of Holocaust memory culture in a time when no direct witnesses will remain to recount their experiences of the Nazi era firsthand.

Artistic Research forms the methodological backbone of this study, emphasizing the acquisition of knowledge through creative practice. Emerging in the 1980s, this interdisciplinary field draws from philosophy, psychology, and cultural studies (Assis 2018, Schwab 2018). By the 2000s, Artistic Research shifted toward process-oriented approaches that emphasize embodiment and "felt knowledge" (Klein 2011). The *IASPM Journal* (Gardner et al. 2023, Zwaan 2017) has advanced practice-based research by promoting alternative publication formats and emphasizing diversity and inclusion, with a recent special issue *Practice Research* (Gardner et al. 2023), exploring the integration of artistic, pragmatic, and activist goals. Improvisation in the field of pop- and jazz-related artistic research has been contextualized since the 2010s (Burke 2022, Kahr 2018, Meelberg 2011). In 2022, Michael Kahr edited an anthology specifically focusing on jazz (Kahr 2022). This collection addresses not only institutional and pedagogical issues (McMullen 2022) but also discussions on the potential of (jazz) improvisation for musicological inquiries (Stover 2022). In this context, there is a growing integration of approaches that engage with "embodied knowledge" (Zaddach 2021, 14; cf. Meelberg 2022, Stover 2022) and affect (Stover 2022). Referring to Pfleiderer (2018), Zaddach (2021) highlights the potential of artistic research for "introspective self-observation" (2021, 10), which also serves as a methodological foundation for this article.

3. Theorizing the Moral Witness

In the following, I elaborate on Aleida Assmann's theory of the moral witness and subsequently integrate a critical and self-reflective perspective based on Elad Lapidot's approach into this concept. The first aspect that catches the eye – or rather the ear – is the voice of the witness which stems from a recorded life story interview (ErlI 2017, 46) of the Holocaust witness Janine Webber. For oral history, life story interviews have served as a methodological basis for 'drawing conclusions about historical modes of perception and behavior' since the 1950s (Thompson 1978). In this article, a specific concept of witnessing plays a central role: the moral witness. In her study *Shadows of Trauma*, the English scholar Aleida Assmann develops various concepts of the witness (Assmann 2018, 85–92). Generally, Assmann understands the 'figure of the witness' (ibid. 85) to be an 'external instance' (ibid. 85) that judges violent events and assigns roles to perpetrators and victims (ibid.). Here, I will draw on the concept of the 'moral witness' (ibid. 88f.), which includes four aspects: The status of moral witness is attributed to a person by the fact that he or she has survived violent experiences. Secondly, the surviving person reports about personal experiences of violence (ibid. 88). Thirdly, the moral witness bears witness on behalf of those who have experienced the same or similar violence but have not survived. Further, the moral witness is dependent on a 'moral community': Following Assmann, traumatized victims have 'no face, no voice, no place, no history' in the very moment of persecution and violence (ibid. 89). Only a moral community that hears the testimony of these witnesses gives them a voice by (literally) listening to them (ibid.).

Webber's identity as a Jewish witness adds a crucial dimension to the concept of the moral witness, whereby it is significant that Jewish survivor testimonies only began entering public discourse after key events such as the Eichmann trial in 1961 and the broadcast of the US TV miniseries *Holocaust*. The Eichmann trial marked the first occasion when the private stories of suffering during the Holocaust were widely shared, thereby challenging earlier narratives in Israel that prioritized resilience over vulnerability to support the nation's founding identity (Levy and Sznajder 2007, 105–107). Similarly, the TV series *Holocaust* from 1978 used a blend of historical facts and fictionalized storytelling to make survivor experiences relatable to a broad audience, although critics argued that this approach trivialized the events. Despite these controversies, both of these milestones significantly advanced the integration of Holocaust memories into public and cultural discourses, including contemporary media such as hip-hop, as exemplified by the track *Edek*.

The fact that the witness is Jewish necessitates integrating an additional critical perspective on Assmann's concept of the moral witness. For instance, Elad Lapidot argues that much of the Holocaust discourse continues to exclude Jewish perspectives. Under his concept of "anti-antisemitism" (2020b, 105), Lapidot deconstructs the term 'anti-Semite' by explaining that the figure of the 'Semite' is often an imagined construction—one that lacks real reference to the complexity of Jewish identity. He critiques how this construction persists unchallenged in modern discourse, sometimes manifesting in the figure of the "Jewish Friend" (ibid.) which is a well-intentioned but ultimately superficial way of engaging with Jewish identity. Lapidot claims that such constructions obfuscate differences between Jewish and non-Jewish identities. This imagined lack of difference stems from a desire for reconciliation or closure concerning the Holocaust, a phenomenon Lapidot sees manifest in the term "post-Holocaust" (ibid.). However, this perspective ultimately erases Jewish difference, "rendering Jewish being

inexistent" (ibid.). In this context, Lapidot does not argue against confronting antisemitism, but rather advocates for a deeper inclusion and acknowledgment of Jewish perspectives, which he terms "anti-anti-anti-Semitism" (Lapidot 2020a, 16). Applying his framework, this article critically explores how *Edek* can be interpreted as constructing or obscuring the figure of the Jewish witness. Lapidot's notion of "dis-figuration" (2020a, 17) describes this potential erasure, in which the Jewish witness's presence may fade from visibility. Through this article, I aim to explore how a musical practice such as improvisation can contribute to the anti-anti-Semitism discourse as conceptualized by Lapidot and evoke a more productive and active Jewish moral witness, musically bringing Janine Webber's voice to the fore.

4. Methodology: The Prosthetic Sonorous Body and the Dynamics of Musical Improvisation

In this study, I employ a multi-method approach rooted in artistic research to explore Holocaust memory through music. Central to this method is Chris Stover's concept of the *prosthetic sonorous body* (2022, 34), which combines the body as a multisensory perceiver of music with its extension through musical instruments. This framework emphasizes the fluid boundary between musician and instrument, creating a "human-instrument assemblage" (ibid. 33) that transmits emotions and sensations beyond language.

Musical improvisation serves as the core epistemological tool (Haarmann 2019). In this context, the guitar becomes an extension of my body, encompassing the amplifier, effects, strings, and even the studio's resonating floor. These elements collectively create an introspective process in which improvisation conveys emotions—such as trauma—directly, bypassing linguistic articulation. Following Stover, this pre-linguistic engagement allows me to detect fragments of meaning and emotion embedded in the track, which I term micro-discourses. These micro-discourses represent fragments of larger narratives that become perceptible through the process of improvisation. Over time, through shifts in my playing, iterative practice, and reflection, these narratives emerged not as explicit verbal expressions (such as lyrics or imagery) but as felt musical phenomena. This method is particularly valuable because it reveals dimensions of memory and testimony that resist linguistic representation, offering an alternative way to engage with the emotional and historical weight of the material. By combining improvisation, introspection, and reflection, the method captures and amplifies these latent fragments, demonstrating how artistic practice can uncover nuanced aspects of cultural memory and trauma.

Building on the theoretical foundation of the prosthetic sonorous body and micro-discourses, I engaged in a series of 63 improvisation sessions with the track *Edek* to explore how these concepts manifest in my improvisation over time. Improvisation, by nature, resists repetition, making each run unique while building on prior iterations. After approximately 50 runs, a saturation point emerged where no new ideas arose, although subtle shifts continued to occur. Additionally, I recorded four improvisations with the unprocessed witness interview, which I will analyze in the section Witness Authority. During these sessions, I documented physical sensations, emotional responses, and thought processes to inform subsequent reflections.

The evolving nature of improvisation parallels Anke Haarmann's analysis of Leonardo da Vinci's sketching process, in which the act of creation fosters deeper understanding rather

than focusing on a final product (Haarmann 2019, 298). In a similar vein, my 63 improvisation sessions with *Edek* prioritize the process of engagement with the track and the witness testimony over achieving a polished musical result.

Building on this evolving process of engagement, I also incorporated insights from a semi-structured interview (Flick 2017, 203) with Kevin Pollard, the track's producer. This conversation provided valuable context regarding the compositional process and the integration of Janine Webber's testimony, which directly influenced my approach to the improvisations.

Lastly, I draw on Sara Ahmed's insights to emphasize the relationship between repetition and the construction of emotions, which is central to my improvisational method. Ahmed argues that "emotions shape the very surfaces of bodies, which take shape through the repetition of actions over time" (Ahmed 2014, 4). This perspective highlights the reciprocal relationship between the repeated act of improvisation and the emotions it generates. Across 63 improvisation sessions, the process of repetition not only shaped my emotional responses but also allowed these emotions to inform and transform the improvisations themselves. Through this dynamic interaction, improvisation emerges as both a method for accessing deeper emotional layers and a means of constructing those emotions through embodied musical practice. This methodological framework combines introspection, musical practice, and theoretical reflection to investigate the relationship between hip-hop, memories of the Holocaust and the time of National Socialism, and artistic practice.

5. Results: Micro-discourses

In the following, I present the micro-discourses that emerged from the methodological approach developed in the previous section. The improvisation processes brought to light four distinct micro-discourses: revealing trauma through junction points in improvisation; the transformation of meaning and witness authority through the act of practicing; the unveiling of witness authority by withdrawing from an improvisation concept; and the construction of a moral community through improvisation. These four micro-discourses will serve as the framework for structuring this section.

4.1 Revealing Trauma Through Junction Points in Improvisation

The first micro-discourse reveals the theme of trauma even though it is not explicitly mentioned in the track but emerges subtly through my improvisational practice. As I engage with the music, I notice myself losing control over the structure, stumbling between sections in a way that mirrors the disorientation of trauma³. These moments of disconnection and uncertainty, which I term "junction points," become key transitions in my performance, where trauma begins to take shape as a central theme through my playing. In the following, I will first outline two such moments that particularly stand out in revealing this dynamic and then refer the micro-discourse back to research on trauma.

The first junction point involves the transmission of shock into my improvisation, occurring after Webber's statement, "they started killing" (1:02), which introduces the section on war

³ Cf. example 1: Improvisation Over Traumatic Structure on the attached USB stick.

memories. In the early recordings, I responded with abrupt silence, echoing Kapoor's simple reaction: "What?" This moment marked the first explicit mention of violence in the track, which amplifies its emotional weight. In psychological literature, silence has often been linked to coping mechanisms in response to extreme situations. For instance, selective mutism is understood as a condition in which children are unable to speak in certain anxiety-inducing situations (cf. Schwenck et al., 2021; Schwenck and Scharl, 2024). Schwenck et al. describe this phenomenon in children as a "freeze response"—a passive coping strategy triggered when they perceive a lack of agency or control in a given situation: "Lack of distance in the behavior of the interaction partner could still cause the child to feel that his scope for action is limited and that the situation is inescapable. Such situations can cause a freeze response which is a passive coping strategy. Among others, freeze response is expressed in immobility, including motor and vocal inhibition [...]" (Schwenck et al. 2022, 1425–1426). I see two parallels to my own playing in this context: First, the silence in my playing can be interpreted as a reflection, akin to a freeze response, stemming from my own shock in response to Webber's statements. Second, it can also be understood as a reflection of the extreme situations that Webber herself experienced. This silence in my playing becomes a bridge to Webber's trauma, creating a space where her experiences resonate. The following points will explore these aspects further.

In later sessions, I extended this junction by introducing an intentional pause after Webber's words, akin to a moment of silence for reflection (Lichau 2018). During these pauses, I used the E-flat melodic minor scale – which blends dissonance and consonance – to express my mixed feelings of intellectual understanding and emotional incomprehension⁴. This process revealed parallels between my detachment and Webber's fact-based, emotionally restrained tone, which persists even when recounting traumatic events. Since I rarely use the melodic minor scale, I found myself focusing more on the physical movement of my left hand while improvising. Focusing on mastering the unfamiliar scale caused me to pay less attention to my own feelings, the track, and Webber, resulting in a sense of detachment between my physical body, the sound of the scale, the witness, and the track itself, which mirrored Webber's emotional distance.

A second junction point involves the transmission of trauma through a fragmented beat and sub-bass line, composed of dissonant tones that appeared and disappeared unpredictably. These low frequencies were more felt than heard, creating a tactile disorientation. Initially, I focused on identifying the notes but later shifted to the bass's physical effect on my studio environment. Adjusting my amplifier to amplify the sub-bass vibrations, I noticed the resonating floor introduced a destabilizing sensation. The intermittent vibrations mirrored trauma's fragmentary and unpredictable nature, reflecting psychological instability and loss as described in Webber's testimony.

This disorientation, created by the intermittent vibrations, mirrors the experience of trauma and instability. While the theme of loss is linguistically mentioned in the track by Webber, psychological instability, like trauma, is not. Trauma, according to Busch and McNamara (2020), is defined as an experience that resists integration into a person's existing social, ideological, or linguistic horizon. A key aspect of trauma is its resistance to being fully narrated or symbolized, which often results in fragmented and detached forms of communication.

⁴ Cf. example 2: Moment of Silence Solo Improvisation on the attached USB stick

Trauma victims may communicate through "seemingly detached narrative[s]" that abstract the narrative self from the experience (Busch and McNamara 2020, 330). In this sense, trauma alters both the form and content of communication.

Post-structuralist approaches, like those discussed by Erll (2017, 82, cf. McNally 2003), further highlight trauma's manifestation in language, particularly how traumatic memory disrupts narrative flow. In sonic and musical contexts, trauma can manifest through "disembodied narration" (Wlodarski 2015, 64) and "fragmentary composition" (ibid.), as noted by Wlodarski in her analysis of music in the Holocaust film *Nuit et Brouillard* (ibid., 57ff.). According to her, trauma can find its way into artistic expressions through dissonance, silence, and musical fragmentation (ibid. 7), whether intended by the artist or not. Moreover, disorientation plays a critical role in how trauma manifests both in artistic practice and in personal experience. With reference to anti-black violence in the US, Skitolsky understands "the art of scratching—based on interruption and repetition and distortion—as a form of music conducive to the expression of traumatic suffering" (2020, 65). As Wlodarski (2022, 2) suggests, trauma and disorientation can coexist, intertwining in complex layers of human subjectivity. In the case of Holocaust testimonies, for example, trauma can create a sense of disorientation within the self, whereby fractured or contradictory voices emerge (ibid.). This can be clearly seen at the Memorial to the Murdered Jews of Europe in Berlin. On entering the memorial, visitors are provided with an overview of the layout which is made of large stone blocks. However, as they walk through it, they begin to lose their sense of orientation (Golańska 2020, 81). This combination of trauma and disorientation can also be manifested musically, reflecting the broader rupture that trauma creates in narrative and identity (e.g., Skitolsky 2020, Wlodarski 2022). The coexistence of trauma and disorientation allows for deeper interpretations in which fragmented musical and sonic elements resonate with my bodily perceptions, thereby creating a more immersive experience.

A similar experience of disorientation appears in other art forms dealing with Holocaust memory. For instance, Olivia Landry, in her analysis of the film *Phoenix*, describes how a Holocaust survivor must renegotiate space and orientation due to trauma: "the traumatized body is a being that cautiously and reluctantly attempts to feel her way around in the dark, desperately grabbing for something – anything – familiar to provide orientation. [...] Space and orientation must be renegotiated" (Landry 2017, 195). Just as the character in *Phoenix* has to renegotiate her spatial awareness, my improvisational process required me to renegotiate space through physical sensations.

Webber's voice and the track's structure embody these non-linguistic traumatic elements, which improvisation initially brings to light as a micro-discourse. My improvisations parallel these artistic expressions, as the fragmented and disorienting sub-bass and physical sensations in my studio reflect the instability and fragmentation of trauma in my own playing. This method highlights trauma as a significant, yet non-linguistic theme, illustrating how bodily engagement through unfamiliar musical techniques can evoke detachment, making improvisation an effective tool for uncovering unconscious emotional layers.

4.2 Practicing and the Transformation of Micro-Discourses

The second micro-discourse emerges in the context of practicing, highlighting two key aspects: first, the transformation of the meaning of musical material through practice, and

second, the embodiment of various musical and memory-related elements through the act of practicing.

4.2.1 Embodying Music and the Moral Witness through Practicing

This section explores how the process of practicing reveals trauma through musical embodiment and transforms the meaning of both musical material and testimony. By focusing on repetitive practice and engaging with challenging sections of the track, I developed an embodied connection to the witness testimony, while simultaneously navigating the ethical complexities of this artistic approach.

The micro-discourse on trauma presented a unique complexity that required careful musical navigation during improvisation. Addressing this complexity involved focused practice, particularly on challenging sections of the track. This special treatment included repeated practice to develop a "feel" for when these moments occur in the song and how to approach them musically—for example, during sudden silences or transitions in musical form. Repetition was key to overcoming technical challenges and deepening the connection to the track and the witness. Over time, this iterative process fundamentally altered my perception of the material.

A core element of these practice sessions was the repeated looping of specific, challenging sections in the digital audio workstation (DAW). I created loops that began just before a difficult part emerged, extended through the problematic section, and ended slightly into the following part. For instance, playing melodic minor over sections of the track where only Webber's voice is audible without a beat required intense rehearsal. Since I was not familiar with playing melodic minor on the guitar, I began by improvising to a loop of this specific section⁵. Feeling uncomfortable and hitting the wrong notes led me to practice melodic minor scale patterns separately from the track.

As I practiced, two distinct processes unfolded. First, I decided to practice the scale in isolation, mapping out the melodic minor patterns on the fretboard without the hip-hop track or the witness interview. Over several days, I noticed that every time I played these patterns, I mentally envisioned the witness, both visually and aurally—recalling the tone of her voice, the rhythm of her speech, and the aesthetic characteristics of the track. Through practice, I actively evoked mental images and auditory representations of both the witness and the track. Repeated interaction with Webber's voice and the track *Edek* transformed my understanding of the testimony—not only as words or sound but as a lived emotional and musical experience embedded in my physical and mental memory.

Secondly, during the practice phase, I occasionally listened to the track separately—for instance, when trying to understand how different sections transitioned into one another or when identifying potential key changes. Each time I listened back to the section without simultaneously playing the guitar, I visualized my hands moving through the melodic minor patterns on the fretboard. This process linked the physical movement of my fingers to the sound of the melodic minor scale and Webber's voice, enabling me to embody a small part of the witness testimony by connecting it to both musical and physical movement.

⁵ Cf. example 3: Practicing Over Loop on the attached USB stick

These findings align with research on the interplay between mental and physical practice, imagination, and emotions in musical performance (cf. Iorio et al. 2022). Research has shown that effective memorized performances rely on the integration of various memory systems including auditory memory, which helps musicians track the music and provides cues to retrieve it from memory (Finney and Palmer 2003); motor memory, which offers kinaesthetic feedback and ensures accurate physical movements (Chaffin et al. 2008); visual memory, which supports the visualization of the score or hand movements on the instrument (ibid.); emotional memory, which enhances expressivity and makes the experience of the material less forgettable (ibid., Schulkind, Hennis, and Rubin, 1999); linguistic memory, which involves propositional instructions that integrate auditory, motor, visual, and emotional modalities to guide actions (Chaffin and Imreh 2002); and narrative/structural memory, which uses the structural properties of music, such as harmony and melody, to create a hierarchical organization of the material (Chaffin and Imreh 1997, 2002, Williamon and Valentine 2002).

This interplay of memory systems naturally leads to the concept of embodiment, where the physical engagement with music bridges the cognitive, emotional, and auditory layers of the testimony. Through artistic engagement with Webber's Holocaust testimonies and the track *Edek*, I subconsciously integrated these diverse memory systems. My practice with the melodic minor scale, both in the musical context and independently, brought together several layers of perception, including the emotional, linguistic, auditory, and mental levels—or rather, a mental representation. This artistic approach formed a deeper emotional, cognitive, and embodied connection to the testimonies and the track, ensuring their remembrance and highlighting the transformative potential of such practices.

Embodying a witness in this way carries both critical and productive dimensions. As Lapidot critically warns, constructing an imagined identification with a Jewish witness risks erasing Jewish difference and rendering Jewish identities invisible: “[t]he construction of the Jewish figure, or the 'Jewish friend,' risks creating an indifference that erases Jewish difference” (Lapidot 2020, 105). According to Lapidot, this leads to a depoliticization of Jewish perspectives, as it is not Jewish people themselves who are given a voice, but only my own art. A supposed identification with 'the Jewish' ultimately overlooks the complexities of Jewish identities.

On the other hand, embodiment through musical practice can foster deeper engagement. For instance, in *Song Means*, Allan Moore (2012) discusses the concept of persona, which parallels the figure of the witness discussed earlier, as it involves constructing an imagined singing person through musical production (Moore 2012, 181). This constructed persona allows listeners to form personal relationships with the music. Similarly, artistically and bodily engaging with a witness enables a deeper interaction with the witness. By applying bodily prosthetics, I connected to both the witness and the track *Edek* in a more engaging way. In fact, it is precisely the artistic engagement with Webber, her statements, and her voice that brings her as a person to the forefront, as the artistic material I produce is directly evoked by her. Through the immediacy of improvisation, aspects that are directly connected to her but remain unspoken, such as trauma or the way she directly influences the practice processes, are brought into the discourse. She is, therefore, anything but passive in this context. Specifically, parts of the song that are deeply connected to Webber, such as her voice, became more ingrained when engaging with it personally and physically through the guitar,

as opposed to merely listening. Additionally, rehearsal sessions caused her voice to linger in my mind, becoming more memorable and extensively practiced in response to its sound.

4.2.2 Changing Meaning in Material and Witness Authenticity through Practicing

This micro-discourse explores the transformation of witness testimonies through musical practice, particularly looping and improvisation, and examines the tension between the authenticity of the witness and the creative possibilities of artistic engagement. By engaging in looping and repeated improvisation, I shifted the testimony of Janine Webber from a historical account to a creative medium, creating opportunities for experimentation (Haarmann 2019, 289) while simultaneously raising critical ethical considerations.

The first noticeable shift was in the meaning of the material within the loop. My initial encounter with the song *Edek* was on YouTube, where I could pause, rewind, or comment on the video, but not directly interact with the material. However, setting up loops and improvising over them repeatedly allowed another layer of the material to emerge. It was no longer just a YouTube video—it became a loop. For instance, a short phrase from the witness testimony – played repeatedly in isolation – became aurally distinct, emphasizing its nature as a file of recorded sound⁶.

Initially, this transformation also presents emotional challenges for me as a researcher. The fact that Pollard chose not to place a beat underneath this segment makes it stand out prominently, naturally drawing my attention to it. Beyond that, the frequent listening to this excerpt, especially given its content, becomes a deeply challenging experience. The murder of one's own family is almost impossible to put into words. Looping this passage even intensifies this experience.

However, the practice of looping also initiates a transformation of Webber's speech. Through a specific sound, this transformation highlights a fundamental difference between a witness's testimony and a loop. The testimony is imbued with the horrific narrative but also with authenticity and authority (Assmann 2018, 85–90) and, in some cases, intimacy (Assmann 2006; Wlodarski 2015). However, when recontextualized as an audio file in a DAW, it undergoes a significant transformation as it is no longer solely the voice of a witness but rather the testimony becomes material that can be creatively manipulated. Through the process of looping, I began to perceive the testimony more as a sample. The sound of exact repetition functioned as a sonic marker, signifying that the material could also be read as artistic in nature.

This recontextualization parallels how Skitolsky (2022) describes the sound of scratching in the context of remembrance as "incomprehensible in itself" and as the "sound of interruption" (12). Similarly, the sound of the loop here writes new meanings into both the track and the excerpt of the interview. Schloss (2014) argues that "as breaks are torn from their original context and repeated, they are reconciled—by performer and listener alike—as circular [...]" (33). This suggests that the cyclical repetition reframes the break, thereby transforming its meaning. Sampling, as discussed by scholars (e.g., Großmann 2015; Katz 2010; Ohriener

⁶ Cf. example 4: Loop of Witness Voice on the attached USB stick.

2019; Williams 2015b), involves extracting material from an existing source and repurposing it for new creative aims. In this case, Webber's testimony was transformed into a sample, facilitating artistic experimentation (Haarmann 2019, 289) with the sound of repetition emphasizing this process.

This practice encompasses both critical and productive dimensions. On the critical side, transforming a testimony into a sample risks eroding its authority. As Assmann (2018, 88) emphasizes, a moral witness derives authority and authenticity from their personal experience of events and the transformation of such a testimony into artistic material can challenge this authenticity, raising ethical concerns. Theodor Adorno's critique of the representation of the Holocaust in art (1965) is particularly relevant here. He argued that (popular) music and other forms of art often fail to adequately represent the Holocaust, thereby posing a risk of trivialization (Phillips-Hutton 2021, 270). Furthermore, such artistic manipulation could result in testimonies being placed in politically sensitive or harmful contexts, such as appropriation by right-wing extremists or populist agendas.

On the other hand, artistic practices offer opportunities to expand the reach of witness testimonies. Popular music, which permeates diverse social groups, has the potential to introduce Holocaust-related discourses to audiences who might otherwise have limited engagement with the topic. When witness testimonies are understood as creatively applicable material, they can serve as pathways into new pop-cultural contexts, enabling interaction with the history of the Holocaust. This approach is particularly significant for individuals or groups who are less likely to encounter such material in traditional formats. Artistic practices—not limited to guitar improvisation but spanning a variety of mediums—can create countless opportunities for engaging with testimonies and moral witnesses.

Furthermore, this process raises critical ethical considerations regarding the agency of the artist-researcher. Drawing on Karen Barad's concept of *Agential Realism* (2007), agency is not limited to human consciousness but emerges through interactions between human and non-human elements. Every creative or research act generates its own reality, and this entanglement extends to artistic practices. As Barad (2007, 384) notes, "ethics is about mattering, about taking account of the entangled materializations of which we are part." This perspective highlights the ethical significance of even the smallest creative decisions, as they shape new possibilities and subjectivities. In this context, my agency as an artist involves a dual responsibility: to engage creatively with the material while preserving its integrity. The challenge lies in striking a balance between artistic freedom and political responsibility. By focusing on the complexity of the witness's memory through micro-discourses, rather than reducing it to oversimplified or trivial elements (Levy and Sznajder 2007, 138), artistic practice can uncover nuanced aspects of the testimony, fostering a deeper engagement with its layers and enabling critical reflection within broader cultural contexts.

5.3 Witness Authority

The next micro-discourse focuses on witness authority, emphasizing how the act of shifting from one aesthetic method to another reveals underlying power dynamics and opens up discourses on authority. As with many power relations, authority is not explicitly addressed in the track but emerged through my artistic practice, particularly as my methodological approach evolved over the 63 improvisations. Initially, my approach involved improvising over the

witness testimony without a hip-hop beat. Drawing on my background in improvisation—what Stover refers to as the "body's genealogy" (2022, 34)—I began by working within harmonic frameworks, often referred to as changes. These frameworks provide a foundation for harmonic orientation, allowing me to navigate scales, melodies, and modulations during improvisation.

In my first attempt, I composed and recorded a recurring 16-bar sequence with a moderate swing feel in a minor tonality and overlaid the unedited witness testimony onto this framework⁷. My improvisations primarily consisted of two- and four-bar phrases with a swing feel. However, as the process unfolded, I came to realize that this approach was entirely "wrong." I concluded that imposing a swing framework over the testimony risked undermining its authority and authenticity, which ultimately led me to discard this method in favor of alternative approaches. This shift itself became an important moment in revealing how aesthetic choices can reflect and challenge underlying power dynamics in the figure of the witness.

This realization was tied to the concept of witness authority (Assmann 2018, 85). By imposing my own harmonic framework over the testimony, I felt I was exerting a form of control over it, potentially undermining the authenticity and authority of the witness's voice. This artistic decision to move away from the swing approach ultimately revealed a key power dynamic: experimenting with a witness interview in an artistic way can evoke negative moral feelings, highlighting discursive and often invisible power relations. Artistic practice, in this sense, offers an opportunity to uncover these dynamics, making them perceptible when specific approaches are dismissed or alternative aesthetics are adopted.

On one hand, one could argue that swing, as a genre, is historically fitting for the subject matter. Swing music was viewed as degenerate, or *entartet* by the Nazis (e.g., Givan 2021; Kater 1992), and many musicians and associated groups, such as the Swing Kids, were persecuted and murdered (Givan 2021, 314). Swing and jazz were also seen as a "bulwark against fascism" (ibid. 58). However, when I played it, I did not personally associate swing with persecution and murder which is likely because, as a white cisgender man living in the "West," I have not experienced marginalization myself. Instead, I associate swing with media portrayals I have encountered throughout my life, such as Frank Sinatra or George Benson entertaining on stage, or 1950s Hollywood films that often portrayed romantic or sentimental narratives, sometimes including racist stereotypes (Figge 2021, 370, Rony 1996). According to Alison Landsberg's concept of prosthetic memories (2004), circulating media images and ideas unconsciously become part of our personal memories. Hence, my memories of swing are connected to big band shows and Hollywood films, and not to the Holocaust or the Nazi era. As a result, the act of incorporating the witness testimony into a swing form felt morally incorrect to me. This discomfort arose from a fear that my artistic interpretation could distort the historical memory of the Holocaust. By placing the testimony in a musical context that I associate with entertainment, I felt like risking diminishing its emotional weight and misrepresenting the gravity of the event.

My decision to withdraw from using a swing framework is directly linked to the authority inherent in the witness. As noted earlier, Assmann's concept of the moral witness emphasizes authority: "The truth and authority... lie solely in the immediate connection to the Holocaust, in the inalienable bodily experience of violence" (2018, 90). Additionally, Assmann highlights that

⁷ Cf. example 5: Testimony Over Swing on the attached USB stick.

the witness holds a unique authority in assigning roles within the dynamics of violence, stating, "To the dyad of victim and perpetrator, a figure of the third must be added, who evaluates the violence and assigns roles" (ibid. 85). Monika Schoop also notes the authority embodied by Holocaust survivor Esther Bejarano in her collaboration with Microphone Mafia, where the voice establishes an auditory connection to authority (Schoop 2021). Similarly, Pollard, the producer of *Edek*, expressed that he wanted to keep the interview excerpt as authentic as possible, saying, "I didn't want to pull her around too much" (Pollard 2022). This shows that he, too, sensed the authority of the witness when working with the material. These aspects of authority are extremely difficult to articulate linguistically; they are more intuitively felt than explicitly expressed (Gruber and Fuhr 2024, 25). Only by departing from swing and reflecting on it was this micro-discourse on authority uncovered.

This is further emphasized through the way I played, which also reflects the authority of the witness. Over time, my guitar improvisations over Webber's testimony began to function as a form of musical commentary, similar to the verbal affirmations, like ad libs often heard in Hip-Hop tracks. Since the 1970s, MCs have used ad libs (cf. Dietrich and Seeliger 2022, 17) to emphasize and strengthen key statements, and Kapoo does the same in this track. My guitar responses, which emerged unconsciously, mirrored this practice. By playing during brief pauses, I was not overshadowing her voice but instead affirming her statements.

These parallels to creative restraint as respect only became apparent as I reflected on the practice. My choice to limit playing, and even to remain silent at times, became an unconscious form of respect for the gravity of her testimony. In this way, my musical commentary ultimately reinforced the authority of the witness, contributing to a dialogue rather than overshadowing her voice.

Improvisation, in this context, serves as both a creative tool and a reflective process that reveals hidden power dynamics, such as witness authority. While it allows for personal engagement and dialogue with the testimony, it also raises ethical concerns about control, interpretation, and the potential for misrepresentation. Balancing creative expression with respect for the historical gravity of the testimony remains a critical challenge in this artistic practice.

5.4 Playing Myself into the Moral Community

This micro-discourse explores how guitar playing as an artistic practice constructs an imagined witness community. Drawing on Assmann's understanding of moral witnessing, the figure of the witness relies on a third party to confirm their status. Assmann defines this third party as the moral community: "It is the universalist community beyond the perpetrator-victim dyad, consisting of uninvolved third parties who listen to the testimony of these witnesses and acknowledge their status as victims" (2018, 89). This community is not limited to other witnesses but includes those who affirm and engage with the witness's narrative, such as visitors to memorial sites, school classes, or readers of memoirs. I argue that through my artistic practice, I contribute musically to this moral community by engaging with and amplifying Webber's testimony. My improvisations not only reflect but actively solidify her status as a witness, situating my musical engagement as part of this community. This approach extends the perspective of micro-discourses: on one hand, my playing and related musical practices reveal micro-discourses focused on the moral community. On the other hand, through the act

of playing, I position myself as an active participant within this community, shaping its contours through artistic engagement.

To begin, I would like to frame some initial thoughts on a musical witness community by drawing parallels to the dynamics of playing in a band. Just as a band is not merely a collection of individual musicians but a collective form of musical interaction, the moral community emerges through shared engagement with the witness. In a band, this shared identity relies on creating a cohesive sound, which requires numerous adjustments, such as balancing the volume of each instrument and shaping one's playing style. Sound aesthetic choices also play a critical role: which amp, guitar, microphones, and even the singer's voice or snare drum sound best fit the context? Similarly, my artistic engagement with Webber's testimony involved not just listening to her voice but actively shaping my musical contribution to harmonize with and support the broader discourse of the moral community.

Despite playing to a pre-recorded track and a witness interview, I made similar choices when improvising as one would in a band. I experimented with different guitars, amp settings, effects—both virtual and physical—and microphone placements, all in search of a sound that felt appropriate for the track. This process of laying the sonic foundation was my first practice in connecting to the musical moral witness community. My goal was to make my guitar sound like an integral part of the track: audible but not out of place as a foreign element. By striving to harmonize with the beat, rap, samples, and the witness's voice, I actively participated in constructing a shared musical space. This search for my musical role—both alongside and in response to the other elements of the track—created a sense of musical community. Engaging with the musical material to aesthetically contribute something "good sounding" marked my initial step toward becoming part of a moral community, not only through sound but through collaborative interaction with the testimony.

A particularly intense and emotional moment occurs between 3:20 and 4:04. Here, Webber recounts the murder of a large part of her family: "I asked my mother: Mother, what happened to my father? And my mother told me they had shot my father. You know they shot my father, they shot my grandmother, my brother died in the ghetto." At this point, her voice is no longer cut, edited, or synchronized to a rhythm. When improvising over this part, it feels like a suddenly appearing fermata, where the whole piece seems to come to a complete stop. My playing cuts off here, introducing a long break of about 50 seconds characterized by a cessation in both the musical arrangement and the overall meter. However, this interruption is by no means silent in an absolute sense. The echo of my abruptly cut-off lines lingers within the silence, reverberating through the amplifier's spring reverb and the natural acoustics of the room for a fraction of a second. In some improvisation runs, a few notes from my cut-off lines are still audible, depending on how quickly I stopped playing⁸.

In reflecting on these improvisations, I began to associate these cut-off lines and reverberations with victims who did not survive the Holocaust, whereby the parallels between the cut-off lines and reverberations and my imagined silenced voices became apparent. According to Assmann's concept of the moral witness, the witness does not only speak for themselves but for those who did not survive (Assmann 2018, 88). Connecting sounds of interruption in Hip-Hop to victims has been extensively discussed in Skitolsky's monograph (2020, e.g., pp. 65–66). In this context, the reverberations and cut-off lines can be interpreted

⁸ Cf. example 6: Cut Off Lines on the attached USB stick.

as an artistic practice that not only represents victims but symbolically gives a voice back to those silenced. The guitar improvisation and its reflection only then bring them into the discourse. This expands Assmann's idea that the moral community not only confirms the witness's status but also brings the memory of those lost back into the discourse (Erl 2017). While the notion of silenced voices in the Holocaust is widely researched, this is particularly the case for metaphorical voices, such as in the context of the Eichmann trial 1961, where Hannah Arendt writes: "Their blood cries to Heaven, but their voice cannot be heard." (Arendt 1994, 260) Also in the context of the Eichmann trial, Marianne Hirsch and Leo Spitzer speak of "the collective voice [...] as the trial's most meaningful legacy" (2009, 153) or e.g. Amid Pinchevski speaks of "embodied voices [...] capturing the witnessing body as its ultimate referent" (Pinchevski 2012, 150). I propose that musical artistic practice can be a way to make these voices audibly present. This approach opens up possibilities for these silenced voices to be heard across various musical styles and thus within diverse discourses and communities.

Some sounds that occur while playing—or more precisely, *not playing*—over this part can be interpreted as signs of the liveliness and activity of the prosthetic sonorous body, and thus of the witness. This is particularly evident in the track's silence, which amplifies sounds that were previously inaudible: the hum of the amplifier, and the squeaks and swishes of my hands moving across the strings as I wait for the next section to begin⁹. For me, these hums are reminiscent of the sound produced when turning on the amplifier—an electrical hum signaling the system is powered. The sounds of my hands moving indicate that the signal chain is functioning and that I am ready to play. Additionally, they signal the presence of a living individual—myself—prepared to engage with the instrument. Each component of the prosthetic sonorous body produces different sounds that demonstrate the vitality of the improvising "human-instrument assemblage" (Stover 2022, 33). Drawing on sound scholar Karin Bijsterveld, this practice of listening to and interpreting these noises can be understood as *sonic skills* (Bijsterveld 2019), generating knowledge about the functioning signal chain and my readiness to play.

In the silent stop within the track, Webber's breathing becomes audible. Without even playing a note, I connect the sounds of the functioning signal chain to her breathing. A musical synchronization emerges between my prosthetic sonorous body and the body of the witness. For me, there is a strong connection between the amplifier's hum, signaling my readiness to musically speak, and Webber's breathing, which tells me she survived to tell her story. Both sounds testify to our synchronous existence. Vincent Meelberg coined the term "sonic touch" to describe this synchronization in musical improvisation, emphasizing the intimate connection created through sound (Meelberg 2022, 24f.). This synchronization makes Assmann's insights about the interdependence between the moral witness and the witness community even more evident on an auditory level. Both rely on each other: the witness depends on the community to affirm her authenticity and survival, while the community needs the presence of an authentic witness to access the past (Assmann 2018, 89). Both must coexist. Criticizing Assmann's approach, I argue that her concept portrays the community as being too passive as she does not specify how the community affirms the witness's status. In contrast, I propose that the moral community can play a more active role by applying musical and sonic practices to testify to a witness's survival.

⁹ Cf. example 7: Hands and Humming on the attached USB stick.

Subsequently, yet another form of synchronization emerges as, starting at 2:38 in the track, the voice of the young singer Izzy Burnham becomes prominent. She embodies the perspective of Janine Webber as a child during the Nazi era, recounting the moment the Gestapo broke into her home and pursued her father: "Fly Daddy fly, touch the sky. I promise that your baby girl will try not to die." (2:39 – 3:04) Both visually and vocally, Burnham is identifiable as a child. Her vocal lines are simple and catchy, based on short pentatonic phrases sung in a call-and-response pattern. Her vocal solo represents the only sung part of the track.

In this section, my improvisations differ significantly from those previously discussed. For instance, while I actively adapt my playing to Izzy Burnham's melodies, I rarely mirror them exactly. Instead, I often harmonize a third above or below her lines or improvise phrases that echo her rhythmic or melodic patterns¹⁰. In terms of volume and presence, my instrumental 'voice' is on the same level as Burnham's. Thus, my playing first joins the collective musical events—the melodies, hip hop beats, and samples—that form the musical witness community. More importantly, I no longer just support the witness; I become another member of the moral community. While Burnham represents Webber as a child, she is also perceived as an individual. Although she embodies Webber's younger self, she is not Webber herself. By harmonizing with Burnham's melodies, I no longer confirm Webber's survival but rather support Burnham's status as a member of the moral community. This expands Assmann's concept, showing that the community not only affirms the witness's status but can also validate the status of other community members. Thus, the moral community gains a new competence.

6. Conclusion

This study demonstrates the significant potential of artistic improvisation within artistic research to engage with Holocaust memory in ways that transcend traditional, language-based methodologies. Using the hip-hop track *Edek* as a focal point, I employed improvisation as an epistemological tool to interact with the testimony of Holocaust survivor Janine Webber. Central to this approach was the concept of the prosthetic sonorous body, which facilitated an embodied connection between myself as an artist-researcher, the instrument, the witness's voice, and the hip-hop track. Over the course of 63 improvisation sessions on guitar, four key micro-discourses emerged, addressing trauma as reflected in musical aesthetics, the transformative effect of practicing on the testimony's meaning, the embodied engagement with the witness, and the dynamic role of witness authority within Assmann's concept of the moral community.

These micro-discourses reveal the unique capacity of artistic research to uncover nonverbal layers of meaning that remain inaccessible through text or speech alone. By highlighting aesthetic parallels between musical structures and trauma, as well as the evolving significance of the testimony through creative practice, the study underscores the transformative power of artistic engagement. Additionally, the act of improvisation brought the witness's voice into an active, dialogic role, challenging static interpretations of testimony and expanding Assmann's moral community concept to include reciprocal witnessing among its members. This

¹⁰ Cf. example 8: Melodic Synchronization on the attached USB stick.

demonstrates how artistic practices can reshape not only the interpretation of memory but also the dynamics of participation in its preservation.

As the availability of direct witnesses diminishes, the potential of artistic research to sustain memory culture becomes increasingly crucial. This study suggests that a diversity of artistic approaches—beyond guitar improvisation and hip-hop—can involve wider audiences in reflective, politically engaged memory practices. By connecting these practices to concepts of cultural participation, they can motivate individuals and communities to actively contribute to memory work, fostering broader engagement with historical trauma.

In conclusion, this research illustrates that artistic practices not only have the potential to preserve the authenticity and authority of witness testimonies but also to reimagine memory culture in ways that invite participation and dialogue. Artistic research offers an innovative framework for exploring historical trauma, capable of bridging emotional, cognitive, and physical dimensions of memory. By doing so, it opens new pathways for engaging with the past and shaping future memory practices.

7. Literature

Adorno, T. W. 1965. *Noten zur Literatur*. Vol. III. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Ahmed, S. 2014. *The Cultural Politics of Emotion*. 2nd ed. Edinburgh: Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9780748691142> (accessed: 12.12.2024).

Arendt, H. 1994. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. New York: Penguin Books.

Assis, P. 2018. *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press. <https://doi.org/10.11116/9789461662507> (accessed: 12.12.2024).

Assmann, A. 2006. "History, Memory, and the Genre of Testimony." *Poetics Today*, 27(2), pp. 261–273. <https://doi.org/10.1215/03335372-2005-003> (accessed: 12.12.2024).

Assmann, A. 2018 [2006]. *Der lange Schatten der Vergangenheit*. München: Beck.

Baker, H. A. 1993. *Black Studies, Rap, and the Academy*. Chicago: The University of Chicago Press.

Barad, K. 2007. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press.

Barber, J., Büschges, C., Mausfeld, D. V. und Sweers, B. (Eds.) 2024. *Remixing the Hip-Hop Narrative: Between Local Expressions and Global Connections*. Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839470527> (accessed: 12.12.2024).

Benor, S. B. 2016. "Black and Jewish: Language and Multiple Strategies for Self-Presentation." *American Jewish History*, 100(1), pp. 51–71. <https://www.jstor.org/stable/24805474>. (accessed: 12.12.2024).

Bijsterveld, K. 2019. *Sonic Skills: Listening for Knowledge in Science, Medicine and Engineering (1920s–Present)*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-59829-5>. (accessed: 12.12.2024).

Bratić, M. 2024. "Identity Transgressions as Transgressions of the Art Form: The Case of Frank Ocean." In: *Remixing the Hip-Hop Narrative: Between Local Expressions and Global Connections*, Eds. J. Barber, C. Büschges, D. V. Mausfeld, and B. Sweers. Bielefeld: transcript, pp. 185–208. <https://doi.org/10.1515/9783839470527-009> (accessed: 12.12.2024).

Burke, R. L. 2022. "Analysis and Observations of Pre-Learnt and Idiosyncratic Elements in Improvisation: A Methodology for Artistic Research in Jazz." In: *Artistic Research in Jazz: Positions, Theories, Methods*, Ed. M. Kahr, pp. 135–154. London: Routledge.

Burke, R. and Onsmann, A. (Eds.) 2017. *Perspectives on Artistic Research in Music*. Lanham: Lexington.

Busch, B., and McNamara, T. 2020. "Language and Trauma: An Introduction." *Applied Linguistics*, 41(3), pp. 323–333.
<https://doi.org/10.1093/applin/amaa002> (accessed: 12.12.2024).

Caruth, C. 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Johns Hopkins University Press.

Chaffin, R., and Imreh, G. 1997. "'Pulling teeth and torture': Musical memory and problem solving." *Thinking and Reasoning*, 3, 315–336.

Chaffin, R., and Imreh, G. 2002. Practicing perfection: Piano performance as expert memory. *Psychological Science*, 13, 342–349. <https://www.jstor.org/stable/40063766> (accessed: 12.12.2024).

Chaffin, R., Logan, T., and Begosh, K. T. 2008. "Performing from Memory." In: *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Eds. S. Hallam, I. Cross, and M. Thaut, pp. 352–363. Oxford, UK: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199298457.013.0033> (accessed: 12.12.2024).

Chang, J. 2005. *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. New York: St. Marks Press.

Crowdus, M. 2019. *Hip Hop in Urban Borderlands: Music-Making, Identity, and Intercultural Dynamics on the Margins of the Jewish State*. Bern: Peter Lang.
<https://doi.org/10.3726/b14809> (accessed: 12.12.2024).

Crowdus, M. 2022. "Collective Memory in Israeli Popular Music: (Re)constructions across Generations." In: *Armenian and Jewish Experience between Expulsion and Destruction*, Eds. S. Ross and R. Randhofer, pp. 217–226. Berlin, Boston: De Gruyter Oldenbourg. <https://doi.org/10.1515/9783110695403-012> (accessed: 12.12.2024).

Dekel, T. 2022. "Black Masculinities and Jewish Identity: Ethiopian-Israeli Men in Contemporary Art." *Religions*, 13. <https://doi.org/10.3390/rel13121207> (accessed: 12.12.2024).

Dietrich, M. and M. Seeliger (Eds.) 2012. *Deutscher Gangsta-Rap: Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839419908> (accessed: 12.12.2024).

Dietrich, M. and M. Seeliger (Eds.) 2017. *Deutscher Gangsta-Rap II: Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*. Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839437506> (accessed: 12.12.2024).

Dietrich, M. and M. Seeliger (Eds.) 2022. *Deutscher Gangsta-Rap III: Soziale Konflikte und kulturelle Repräsentationen*. Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839460559> (accessed: 12.12.2024).

Djerrahian, G. 2018. "The End of Diaspora Is Just the Beginning: Music at the Crossroad of Jewish, African, and Ethiopian Diasporas in Israel." *African and Black Diaspora – An International Journal*, 11, pp. 161–173. <https://doi.org/10.1080/17528631.2017.1394602> (accessed: 12.12.2024).

El Tayeb, F. 2015. *Anders Europäisch: Rassismus, Identität und Widerstand im vereinten Europa*. Münster: Unrast.

Elflein, D. 1998. "From Krauts with Attitudes to Turks with Attitudes: Some Aspects of Hip-Hop History in Germany." *Popular Music*, 17(3), pp. 255–265. <http://www.jstor.org/stable/852956>. (accessed: 12.12.2024).

Erl, A. 2017. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05495-1> (accessed: 12.12.2024).

Figge, M. 2021. "Postkoloniale Filmtheorie." In: *Handbook of Film Theory*, Eds. B. Groß and T. Morsch, pp. 363–380. Springer Wiesbaden. https://doi.org/10.1007/978-3-658-08998-6_19 (accessed: 12.12.2024).

Flick, U. 2017. *Qualitative Sozialforschung: Eine Einführung*. Hamburg: Rowohlt.

Finney, S. A., and Palmer, C. 2003. "Auditory feedback and memory for music performance: Sound evidence for an encoding effect." *Memory and Cognition*, 31, 51–64. <https://doi.org/10.3758/BF03196082> (accessed: 12.12.2024).

Forman, M., and Neal, M. A. (Eds.) 2004. *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York and London: Routledge.

Gardner, A., Zagorski-Thomas, S., Fogarty, M., Jordan, L., Harrison, A. K., Smialek, E., de Lacey, A., and Avdeeff, M. (Eds.) 2023. Special Issue: Practice-Based Research. *IASPM Journal*, 13 (1). [https://doi.org/10.5429/2079-3871\(2023\)v13i1](https://doi.org/10.5429/2079-3871(2023)v13i1) (accessed: 12.12.2024).

George, N. 2005. *Hip Hop America*. London: Penguin Books.

Givan, B. 2021. "How democratic is jazz?" In: *Finding Democracy in Music*, Eds. R. Adlington and E. Buch, pp. 58–79. Routledge.

Golańska, D. 2020. "Bodily Collisions: Toward a New Materialist Account of Memorial Art." *Memory Studies* 13 (1), pp. 74–89. <https://doi.org/10.1177/1750698017741928> (accessed: 12.12.2024).

Großmann, R. 2015. "Musikalische Wiederholung und Wiederaneignung: Collagen, Loops und Samples." In: Musik im Spektrum technologischer Entwicklungen und neuer Medien, Eds. A. Bense, M. Giesecking, and B. Müssgens. Osnabrück: Epos Music, pp. 207–218.

Gruber, C. and Fuhr, M. 2024. "Musik, Erinnern und kulturelles Gedächtnis. Perspektiven musikethnologischer Erinnerungsforschung." In: Music, Remembering and Cultural Memory, Eds. M. Fuhr and C. Gruber. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim. DOI: <https://doi.org/10.18442/259> (accessed: 12.12.2024).

Haarmann, A. 2019. Artistic Research: Eine epistemologische Ästhetik. Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.1515/9783839446362> (accessed: 12.12.2024).

Hirsch, M., and Spitzer, L. 2009. "Title Not Provided." *Memory Studies*, 2 (2), pp. 151–170. <https://doi.org/10.1177/1750698008102050> (accessed: 12.12.2024).

Iorio, C., Brattico, E., Larsen, F. M., Vuust, P., and Bonetti, L. (2022). The effect of mental practice on music memorization. *Psychology of Music*, 50(1), 230–244. <https://doi.org/10.1177/0305735621999523> (accessed: 12.12.2024).

Just, S. 2022. "Über Bässe in der Magengrube, flatternde Hosen und affizierte Körper. Popular Music Studies, New Materialism und der Klangbegriff der stofflichen Verkoppelung." In: Transformational POP — Transitions, Breaks, and Crises in Popular Music (Studies), Eds. B. Flath, C. Jacke, and M. Troike (=~Vibes. The IASPM D-A-CH Series, Vol. 2). Berlin: International Association for the Study of Popular Music, German-Speaking Branch. <http://vibes-theseries.org/just-new-materialism/> (accessed: 20.11.2024).

Kahr, M. 2018. "Artistic Research in Jazz: A Case Study and Potential Developments." In: Music and Sonic Art. Theories and Practices, Eds. J. Dack and M. Doğantan-Dack, pp. 183–198. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Kahr, M. (Ed.) 2022. Artistic Research in Jazz: Positions, Theories, Methods. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429275838> (accessed: 12.12.2024).

Kater, M. 1992. Different Drummers: Jazz in the Culture of Nazi Germany. New York: Oxford University Press.

Katz, M. 2010. "Sampling Before Sampling: The Link Between DJ and Producer." *Samples*, 9. pp. 1–11. https://gfpm-samples.de/index.php/samples/article/view/97?utm_source=chatgpt.com (accessed: 12.12.2024).

Klein, J. 2011. "Was ist künstlerische Forschung?" In: *kunsttexte.de*, 2. Available at: <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/7501/klein.pdf> (accessed: 21.11.2024).

Köhn, T. S. 2021: "Rapping the Shoah: (Counter-)Narratives and Judaism in German Hip-Hop." *Music and Politics* 15 (2), pp. 1–24. <https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0015.204> (accessed: 12.12.2024).

Köhn, T. S. 2023a. "Geschichte spüren. Körperlich-materielle Kollisionen und individualisierte Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg im HipHop-Track ‚Stolpersteine‘ von Der Reimteufel." In: "All the Things You Are" – Die materielle Kultur populärer Musik, Eds. R. von Appen and P. Klose. Beiträge zur Populärmusikforschung, 47, pp. 225–250. DOI: 10.14361/9783839470107-011 (accessed: 12.12.2024).

Köhn, T. S. 2023b. "A Rapping Witness, Stumbling Stones and Jewish History: Musical Remediations of Memories from the Times of National Socialism." *Samples*, 21, pp. 1–23. <https://gfpm-samples.de/index.php/samples/article/view/304> (accessed: 12.12.2024).

Landry, O. 2017. "A Body Without a Face: The Disorientation of Trauma in Phoenix (2014) and New Holocaust Cinema." *Film-Philosophy* 21 (2), pp. 188–205. DOI: 10.3366/film.2017.0043 (accessed: 12.12.2024).

Landsberg, A. 2004. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press.

Lapidot, E. 2020a. "Jewish Friends: Contemporary Figures of the Jew: Introduction." *Jewish Studies Quarterly*, 27(2), pp. 103–107. <https://doi.org/10.1628/jsq-2020-0008> (accessed: 12.12.2024).

Lapidot, E. 2020b. *Jews Out of the Question: A Critique of Anti-Anti-Semitism*. Berlin: Matthes & Seitz. <https://doi.org/10.1515/9781438480466> (accessed: 12.12.2024).

Levy, D., and Sznajder, N. 2007. *Memories in the Global Age: The Holocaust*. Frankfurt: Suhrkamp.

Lichau, K. 2018. "Stille." In: *Handbuch Sound: Geschichte — Begriffe — Ansätze*, Eds. D. Morat and H.-J. Ziemer. Stuttgart: J.B. Metzler, pp. 217–222. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05421-0_38 (accessed: 12.12.2024).

McMullen, T. 2021. "The Lessons of Jazz: What We Teach When We Teach Jazz in College." In: *Artistic Research in Jazz. Positions, Theories, Methods*. Ed. M. Kahr. London: Routledge.

McNally, R. J. 2003. *Remembering Trauma*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard UP.

Meelberg, V. 2011. "Moving to Become Better: The Embodied Performance of Musical Groove." *Journal for Artistic Research*, 1. <https://www.researchcatalogue.net/view/11612/11613> (accessed: 19.04.2024).

Meelberg, V. 2021. "Improvising Touch: Musical Improvisation Considered as a Tactile Practice." In: *Artistic Research in Jazz. Positions, Theories, Methods*. Ed. M. Kahr. London: Routledge.

Minestrelli, C. 2016. *Australian Indigenous Hip Hop: The Politics of Culture, Identity, and Spirituality*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315620633> (accessed: 12.12.2024).

Moore, A. F. 2012. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham: Ashgate. <https://doi.org/10.4324/9781315609898> (accessed: 12.12.2024).

Oddekalv, K. A. 2022. "On Being a White Norwegian Analysing Rap." *Danish Musicology Online*, pp. 115–122.

Ohriner, M. 2019. *Flow: The Rhythmic Voice in Rap Music*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190670412.001.0001> (accessed: 12.12.2024).

Pfleiderer, M. 2018. "Improvisieren als performative Musikpraxis. Zugänge und Forschungsperspektiven." In: *Pop weiter denken. Neue Anstöße aus Jazz Studies, Philosophie, Musiktheorie und Geschichte (= Beiträge zur Populärmusikforschung 44)*. Ed R. von Appen and A. Doehring. Bielefeld: transcript, pp. 11–30. <https://doi.org/10.1515/9783839446645-003> (accessed: 12.12.2024).

Phillips-Hutton, A. 2021. "Sonic Witnesses: Music, Testimony, and Truth." *Ethnomusicology Forum*, 30(2), pp. 266–282. <https://doi.org/10.1080/17411912.2021.1944254> (accessed: 12.12.2024).

Pinchevski, A. 2012. "The Audiovisual Unconscious: Media and Trauma in the Video Archive for Holocaust Testimonies." In: *Critical Inquiry*, 39 (1), pp. 142–166. <https://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.1086/668053> (accessed: 12.12.2024).

Pollard, K. and Green, M. 2018. "Edek." In: *Edek*. <https://edek.squarespace.com> (accessed: 12.12.2024).

Pollard, K. Online Interview, recorded on 8 March 2021 by the Author via Zoom.

Rony, T. F. 1996. *The Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*. Durham: Duke University Press.

Rose, T. 1994. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Rothberg, M. 2009. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press. <https://doi.org/10.1515/9780804783330> (accessed: 12.12.2024).

Schloss, J. G. 2014. *Breaking Beats: The Art of Sample-Based Hip-Hop*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Schoop, M. 2021. "Rapping against Old and New Nazis: Bejarano and Microphone Mafia's Multidirectional Musical Memory Work." *Music and Politics* 15 (2), pp. 1–23. <https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0015.202> (accessed: 12.12.2024).

Schoop, M. E., Köhn, T. S., and Ringsmut, M. 2024. "Musik und Zeug*innenschaft – Erinnern an die Opfer des Nationalsozialismus in der ‚Post-Witness Era‘." In: Musik, Erinnern und kulturelles Gedächtnis. Music, Remembering and Cultural Memory, Eds. M. Fuhr and C. Gruber. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim, pp. 51–86.
DOI: <https://doi.org/10.18442/259> (accessed: 12.12.2024).

Schulkind, M. D., Hennis, L. K., and Rubin, D. C. (1999). Music, emotion, and autobiographical memory: They're playing your song. *Memory and Cognition*, 27, 948–955.

Schwab, M. (Ed.) 2018. *Transpositions. Aesthetico-epistemic operators in artistic research*. Leuven: Leuven University Press.

Schwenck, C., Gensthaler, A., Vogel, F., et al. 2022. "Characteristics of Person, Place, and Activity That Trigger Failure to Speak in Children With Selective Mutism." *Eur Child Adolesc Psychiatry*, 31, pp. 1419–1429.
<https://doi.org/10.1007/s00787-021-01777-8> (accessed: 12.12.2024).

Schwenck, C., and Scharthl, A. 2024. "Selektiver Mutismus in der ICD-11." In: *Psychotherapie*, 69, pp. 151–157. <https://doi.org/10.1007/s00278-023-00705-2> (accessed: 12.12.2024).

Skitolsky, L. (2020): *Hip-Hop as Philosophical Text and Testimony: Can I Get a Witness?* Maryland: Lexington Books.

Stover, C. 2022. "Mapping Jazz's Affect: Implications for Music Theory and Analysis." In: *Artistic Research in Jazz. Positions, Theories, Methods*. Ed. M. Kahr. London: Routledge, pp. 29–45.

Stratton, J. 2016. "Sampling and Jewishness: A Short History of Jewish Sampling and its Relationship with Hip Hop." *Shofar* 34 (3), pp. 50–75. <https://doi.org/10.1353/sho.2016.0014> (accessed: 12.12.2024).

Thompson, P. 1978. *The Voice of the Past*. Oxford University Press.

Williamon, A., and Valentine, E. 2002. The role of retrieval structures in memorizing music. *Cognitive Psychology*, 44 (1), 1–32.

Williams, J. A. 2015a. Ed. *The Cambridge Companion to Hip Hop*. Cambridge: Cambridge University Press.
<https://doi.org/10.1017/CCO9781139775298> (accessed: 12.12.2024).

Williams, J. A. 2015b. "Intertextuality, Sampling, and Copyright." In: *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, Ed. J. A. Williams, pp. 206–220. Cambridge: Cambridge University Press.
<https://doi.org/10.1017/CCO9781139775298> (accessed: 12.12.2024).

Wlodarski, A. L. 2015. *Musical Witness and Holocaust Representation*. Cambridge: Cambridge University Press.
<https://doi.org/10.1017/CBO9781316337400> (accessed: 12.12.2024).

Wlodarski, A. L. 2022. "Musical Testimonies of Terezín and the Possibilities of Contrapuntal Listening." *Music and Politics*, 16 (2). <http://dx.doi.org/10.3998/mp.3108> (accessed: 12.12.2024).

Young, J. E. 1992. "Video und Filmzeugnisse des Holocaust. Die Dokumentation des Zeugnisses." in: ders., *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*, Frankfurt a. M., pp. 243–265.

Zaddach, W.-G. 2021. "Artistic Research in der populären Musik? Zu den Potentialen und Herausforderungen einer künstlerischen Musikforschung für die Popular Music Studies." *SAMPLES: Online-Publikation der Gesellschaft für Populärmusikforschung/German Society for Popular Music Studies e. V.*, 19.
<https://gfpm-samples.de/index.php/samples/article/view/183> (accessed: 12.12.2024).

Zwaan, K., Till, R., Campos, R., Steinbrecher, B., Anderson, T. J., Ferrett, D., van Veen, T. C., and Raine, S. E. (Eds.) 2017. Vol. 7, No. 2: Practice-Led and Practice-Based Popular Music Studies. Special Issue: Practice-Based Research. *IASPM Journal*, 7(2).
<http://orcid.org/0000-0003-2436-4434> (accessed: 12.12.2024).

Artikel 5:

A Rapping Witness, Stumbling Stones and Jewish History: Musical Remediations of Memories from the Times of National Socialism

Autor: Thomas Sebastian Köhn

Erschienen in: SAMPLES – Jahrbuch der Gesellschaft für Populärmusikforschung/German Society for Popular Music Studies (GfPM)

Ausgabe: Band 21

Erscheinungsjahr: 2023

Seiten: 1–23

Verfügbar unter: <https://gfpm-samples.de/index.php/samples/article/view/304>

Dieser Artikel wurde im Rahmen eines Double-Blind-Peer-Review-Verfahrens begutachtet und veröffentlicht.

German Society for Popular Music Studies e. V.

Ed. by Katharina Alexi, Eva Krisper, and Eva Schuck

<https://gfpm-samples.de/index.php/samples/issue/archive>

Volume 21 (2023) – Version of 21 December 2023

A RAPPING WITNESS, STUMBLING STONES AND JEWISH HISTORY: MUSICAL REMEDICATIONS OF MEMORIES FROM THE TIMES OF NATIONAL SOCIALISM

Thomas Sebastian Köhn

INTRODUCTION

With the witnesses of the Second World War aging and passing away, we find ourselves in an era commonly referred to as the post-witness era (Popescu and Schult 2015). Now, we increasingly rely on »memorial narratives« (Wlodarski 2015: 2) about the Second World War by secondary witnesses (ibid., see also van Alphen 2006) to shape our understanding. This shift has generated new formats within the realm of memory culture. In addition to literature and film, the emergence of for example graphic novels and online platforms can be observed, in which memories and testimonies of the time of national socialism take center stage. These forms of remembrance highlight the evolving and transforming nature of memory culture.

Popular music contributes to this transformation of memory culture. Examining memories of the Nazi era in hip-hop is particularly relevant, as many hip-hop songs have been negotiating it at latest since the 1980s. For example, the rapper Remedy (later a member of the famous Wu-Tang Clan) wrote a song entitled »Never Again,« which incorporates a sample of a sung Jewish prayer. Other artists, including Masta Killa, ORB, and Advanced Chemistry have also addressed the subject of the Holocaust in their music.

To examine the transformative processes of memories in hip-hop music, I will introduce the theoretical concept of remediation as a framework. Ad-

ditionally, I will provide a brief overview of existing research in the field to give context for my study. I will then explain how I have selected the specific examples, emphasizing the importance of exploring remediations in auditory dimensions, considering hip-hop as a musical medium. Subsequently, I will outline the methods for analyzing remediations. I combine approaches from music and sound analysis with interpretations of lyrics and visuals¹. Presenting my findings, I will categorize the observed remediations into four types. The first category focuses on remediations of memory-related materials, such as Stolpersteine (stumbling stones)² and buildings. The second category examines musical remediations, encompassing transformed versions of motifs in the songs. The third category delves into the remediation of silence, addressing the musical and sonic transformation of silence found in two of the three songs. Finally, the fourth category explores remediations of Holocaust testimonies, featuring a sampled witness interview, family memories, and transformed memories from circulating media, which I will refer to Alison Landsberg's concept of prosthetic memory (2004).

Ultimately, this investigation is driven by the question: How do memories of the NS era transform when they become part of hip-hop songs? In addition to its scholarly contribution, this article also aims to foster a dialogue between memory studies and musicology. It investigates how musicology can enhance the field of memory research by integrating musical elements into considerations and analyses of memory phenomena.

REMIEDIATING MEMORIES IN HIP-HOP? THEORETICAL CONSIDERATIONS

The central focus of this article revolves around the concept of remediation, a term coined by David Bolter and Richard Grusin (1999). Remediation refers to »the formal logic by which new media refashion prior media forms« (Bolter and Grusin 1999: 273). For instance, books can be remediated and transformed into theater plays, and comics can be transformed into films. The »re« in remediation refers to the re-negotiation and hence the alteration of e.g.

1 Some of the analyses were conducted in the context of other research projects (Köhn 2021, 2023). In this article, they will be reexamined against the backdrop of the remediation approach.

2 »Stolpersteine« are brass plates embedded in (among other places) sidewalks, intended to motivate passersby to remember victims of the Nazi era. Throughout the article, a more detailed exploration of the concept will be provided.

content, forms, or narratives during the transfer process into another medium³.

In this article, the term remediation primarily refers to the transformation of content during a shift from one medium to another. However, in certain instances, it also extends to the term's secondary meaning, involving the rectification of issues. One such example to be explored in detail later in the article is the renegotiation of the meaning of Stolpersteine within the realm of hip-hop.

In the field of memory research, English scholar Astrid Erll and literary scholar Ann Rigney (Erll, Rigney 2009) have effectively explored the concept of remediation by focusing on the »diachronic dynamics that underlie new media technology« (Erll 2017: 160). It recognizes that media always refer back to, imitate, critique, and transform their predecessors (ibid.). Erll's approach advocates the understanding of memories as dynamic processes. According to her, memories must be kept alive in discourse to avoid being forgotten (Erll 2011: 12). They must continually traverse from one medium to another (ibid.). In this context, Erll adopts a broader definition of media as mediators and transformers between the individual and collective dimensions of remembering (Erll 2017: 135).

During every instance of media transition, whether between genres or media, memories undergo some form of transformation. The remediation approach aims to uncover how memories change during these transitions. This approach has found wide application in memory research, particularly in exploring memory processes in literature (Erll 2007; Rigney 2004) and film (e.g. Brunow 2016; Erll and Wodianka 2008). In this study, the objective is to investigate the processes of memory re-negotiation when integrated into hip-hop songs.

This research field is continuously expanding with scholars such as Jon Stratton (2016) who explores sampling as a memory practice and considers it a means to construct Jewish culture post-Holocaust. Jarula Wegner (2016) has applied the concept of counter-memory, investigating memory practices as a form of political protest within hip-hop. Similarly, Fatima El-Tayeb (2015) interprets hip-hop practice as a mode of resistance in the Netherlands. Miranda Crowds (2019) understands memories in hip-hop not only as a form of resistance but also as a unifying element between cultures.

Hip-hop has been widely recognized as a powerful medium for the preservation and transmission of memories (cf. Crowds 2019; El-Tayeb 2015;

³ In the realm of pop and rock music, bands such as The Alan Parsons Project, for example, *remediated* poetry by Edgar Allan Poe in a concept album. This phenomenon can be observed e.g. in cover versions or sampling in hip-hop, too.

Köhn 2021; 2023; Wegner 2016). This assertion can be attributed to the history of hip-hop, in which oral storytelling played a crucial role (Burns, Woods, Lafrance 2017; Price-Styles 2015; Rose 2008: ix). Hip-hop has frequently addressed critical political and social issues such as racism, racist violence, and inequality. This connection between hip-hop history, and critical topics underscores its suitability as a medium for memory culture. The connection between hip-hop and historical themes, particularly concerning World War II and the era of National Socialism, is particularly evident in songs such as »Fremd im eigenen Land« by Advanced Chemistry and »Never Again« by Remedy. These songs address social and cultural aspects while they critically engage with historical events and their impact on society. Hip-hop, as a means of disseminating memories with a specific focus on the era of National Socialism, thus is becoming an increasingly important field of research (Crowdus 2019; Köhn 2021; 2023 Schoop 2021; Stratton 2016).

Hip-hop often employs techniques such as sampling, a practice that involves the recombination of musical and sonic elements. Since its early days in the Bronx, New York in the 1970s (Rose 1994), the principle of combination has been central to hip-hop culture. DJs used turntables to merge two vinyl records together (Williams 2015), skillfully mixing sounds from a second turntable into a piece from the first turntable (Katz 2010: 6). Additional sounds, melodies, and vocals were integrated over an extracted drum break, and the result surpasses mere combination. Rolf Grossmann describes it as the »materialization of already utilized reproductions along with their cultural frameworks«⁴ (Grossmann 2015: 216). Consequently, through DJing, new songs are not only created, but the mixed sounds acquire newly negotiated meanings within their cultural contexts.

These processes of renegotiated meanings are crucial to explore in the context of memories of World War II in hip-hop. In this article, I compare three examples: Ben Salomo's song »Identität« (2016, engl.: identity),⁵ in which the German-Israeli rapper based in Berlin delves into his identity and seeks it within Jewish history. The Holocaust plays a central role as a memory of his grandparents' experience as refugees and as a critique of contemporary institutional and governmental memory culture. Another example is Marco Helbig, also known as »Der Reimteufel,« and his hip-hop song »Stolpersteine« (engl.: stumbling stones).⁶ He explores his personal connection to memories of the Nazi era through the medium of stumbling stones in

4 All quotations from German-language literature were translated into English by the author.

5 Salomo (2016), <https://www.youtube.com/watch?v=RIPWjJrGi1A>.

6 See Helbig (2012), <https://www.youtube.com/watch?v=eYb20N78l2w>.

Leipzig, Germany. Finally, the collaborative song »Edek«⁷ features the Holocaust survivor and witness Janine Webber⁸, the US and UK-based rapper Kapoo, and the young singer Issy Burnham, with the UK National Holocaust Centre and Museum contributing to the production. It tells the story of the witness during the Holocaust by artistically combining samples of Janine Webber's testimony with reflections and political statements against present-day racism.

By examining these examples, I aim to investigate the processes through which memories are re-negotiated within hip-hop songs by *remediating* elements from other media.

METHODOLOGICAL APPROACHES: COMBINING SEMI-STRUCTURED INTERVIEWS, DISCOURSE ANALYSIS, AND MUSIC ANALYSIS

In this analysis, I conducted three semi-structured interviews (Flick 2017: 203 ff.) with the rappers Ben Salomo (2019, pers. comm.) and Marco Helbig (2019, pers. comm.), and the music producer Kevin Pollard (2022, pers. comm.). The transcripts of these interviews were coded with MAXQDA, as well as the lyrics and visual content of the music videos. Drawing on Flick's discourse analysis (2017: 428 ff.), I identified distinct discursive strands within the data. To gain a comprehensive understanding, I conducted music analyses that examine both surface structures (Steinbrecher 2016: 140 ff.) and delve into micro-level aspects (ibid.: 141 ff.) such as motifs and rhythms. Additionally, I employed sound analyses (Augoyard and Torgue 2006) and music production analyses (Tagg 2013: 271 ff.).

As part of the music and sound analyses, the electric guitar was incorporated as a practice-oriented analytical tool to enhance the understanding of the music and its components. This involved transferring—or remediating—specific aspects of the music, including chords, melodies, and sonic details such as bass and echo onto the guitar and its amplified sound. This

7 See Pollard (2018), <https://www.kevinpollard.com/projects/edek/>.

8 Janine Webber was born in 1932 in what was then the Polish city of Lwów (now part of Ukraine) and is of Jewish descent. Because of her Jewish identity, she and her family had to hide from the oppressive rule of the National Socialists. Many of her family members were murdered as victims of Nazi persecution. In 1956, she relocated to London, where she currently resides (<https://www.kevinpollard.com/projects/edek/>, accessed 11 December 2023).

hands-on approach served as a form of musical mimicry, specifically regarding elements such as sounds, musical motifs, and rhythms of the songs. This enables the discernment and articulation of intricate details. The analysis of these details through the lens of the guitar contributes to a nuanced understanding of the musical elements in relation to my overarching research question. This analytical approach resonates with Allan Moore's perspective in »Song Means.« highlighting the potential of the experience of creatively producing sound and music for analyzing the details of melodic and harmonic structures (Moore 2012: 4, see also Tagg 2013: 118). Consequently, musical practice serves as the metaphorical lens through which I perceive and interpret the musical subcomponents analyzed in this article.

Across all three examples, I identified four types of discourses, each showcasing different aspects of remediation. These will serve as the organizational structure of this article:

1. Remediations of physical material: This strand explores how physical materials are transformed and remediated into different media forms, including visuals, texts, and sounds.
2. Remediations of music: Here, I focus on the remediation of music itself, examining how musical elements are reconfigured and transformed within the hip-hop songs.
3. Remediations of silence: This strand delves into the remediation of silence, investigating how different forms of silence are employed and given meaning within hip-hop songs.
4. Remediations of testimonies: In this final strand, I explore how the act of witnessing the Holocaust is remediated within hip-hop and how the artists incorporate and reinterpret testimonies.

REMIEDIATING MEMORIES CONNECTED TO PHYSICAL MATERIAL IN HIP-HOP

The first remediated material I examine are Stolpersteine (engl.: stumbling stones). Stolpersteine as a project has been created by the German artist Gunter Demnig. The idea originated in 1992 (Suganda 2020: 720) and has since been implemented in over 1,200 cities and communities. It started in Germany and was later expanded to other parts of Europe. Stolpersteine are small brass memorial plaques that are embedded in the pavement in front of the former residences of victims of the Nazi regime. They display the names, birth and death dates as well as information about the victims' de-

portations. The project aims to make the individual fates of the victims visible and to keep the memory of the Holocaust alive (ibid.: 722). Each Stolperstein is introduced with the phrase »Hier wohnte ...« (eng.: Here lived ...). Embedded in the sidewalk, these memorials are designed to make pedestrians pause and reflect on the atrocities of the Second World War. By bringing the memory of the Holocaust to the streets where these individuals once lived, Stolpersteine serve as a tangible and moving reminder of the human cost of hatred.

Stolpersteine are remediated in the song »Stolpersteine« on two media levels: in the music video and in the lyrics. The uniqueness of the representations of Stolpersteine in the music video lies in the fact that they are consistently integrated as close-ups which support the readability for viewers. Through these close-ups, the rapper brings the symbolic significance of the Stolpersteine into focus, highlighting the individual suffering and fate of the Holocaust victims. The rapper reinforces this interpretation through his lyrics which emphasize the centrality of human beings as a theme. He aptly raps, »It's about the people and nothing else.« Helbig further reaffirms the symbolic significance of the Stolpersteine by rapping, »They are stones of memories, each bearing a name. A name, a story, no, more than that, more than what once was.« These quotes emphasize that the Stolpersteine are merely not historical relics but connected to the individual stories and memories (c.f. Köhn 2023).

In Suganda's article on Stolpersteine, she emphasizes the focus on remembering individual victims of the Holocaust. This distinct feature sets Stolpersteine apart from memorials that primarily commemorate collectives or groups of victims (Suganda 2020: 721). By centering on the stories of individual lives, Stolpersteine brings a personal dimension to Holocaust remembrance. The fact that the rapper touches the Stolpersteine multiple times in the music video adds another layer of meaning to the representation of Stolpersteine in the music video. By physically touching the plaques, the rapper demonstrates a direct connection to history. This action can be interpreted as an attempt to engage with the individual fates of the Holocaust victims on an emotional and personal level. The rapper himself reinforces this interpretation in an interview, stating, »Sometimes, you feel a bit closer to history when you touch it.« From Helbig's perspective, touching the Stolpersteine establishes a deeper connection with the past and enables an emotional identification (c.f. Köhn 2023).

This haptic approach allows to complement the cognitive dimension of memory culture. Dorota Golańska refers to this as »corporeal material sensing« (Golańska 2020: 80). She observes that people leave the Memorial to

the Murdered Jews of Europe in Berlin with a different affective experience after they have physically interacted with the stones. Going beyond the materiality of the Stolpersteine, the act of touching the Stolpersteine is remediated in the song by Helbig. It evokes a tactile connection with history, deepening the emotional and sensory engagement with the stories and memories they represent. This remediation of material, particularly the act of touching the Stolpersteine plaques, aligns with Aleida Assmann's considerations on the traumatic site: »Sensory concreteness and affective coloring are intended to deepen the purely cognitive understanding of a past event in terms of personal experience, engagement, and appropriation« (2018: 225; c.f. Köhn 2023).

In the music video for Ben Salomo's »Identität,« visual remediations of materials also play a crucial role. The focus is on buildings that hold significant importance within the Jewish history of Berlin. One such building is the Anhalter train station, and its ruins are frequently featured in the video. During the Nazi era, the Anhalter train station in Berlin played a significant role. Originally constructed as one of Berlin's largest and most important train stations, it became a site of deportation during World War II, specifically for Jewish citizens as victims of the Holocaust. From there, countless individuals were transported to concentration camps and extermination sites, where they were subsequently murdered (c.f. Bay 2022: 95; Kliem und Noack 1984). The ruins of the Anhalter train station thus have become a symbol of Nazi persecution, serving as a reminder of the suffering and loss of many lives during that time.

The critical engagement with the building explores the role of memory culture in contemporary society. Salomo, in an interview, raises concerns about the abandoned state of the site, where only a memorial plaque acknowledges the function of the train station during the Nazi era. He finds it inappropriate that a playground was built close to the site (Salomo 2019). His criticism firstly addresses the lack of attention given to knowledge about perpetrators, which are neglected in collective memory and generally not well-known. Secondly, he scrutinizes the practices of institutionalized memory culture, emphasizing that the mere presence of a memorial plaque at this significant location symbolizes the lack of interest of public institutions regarding the history of National Socialism. The ironic observation that a playground has been built nearby, connoting »play and fun,« heavily contrasts with the history of the place and emphasizes his critique of current memory culture.

Both Salomo and Helbig attribute a spatial-connecting function to the materialities involved. In the music video for »Identität,« besides the train

station, further sites of remembrance and memorials are depicted, including the so-called »Flammenwand« (Flame Wall) at the site of a burned-down synagogue and the memorial at the Putlitzbrücke in Berlin. It is a memorial for murdered Jews, located in proximity to the Anhalter train station. Salomo's interview reveals that the music video portrays specific stations of a death march towards the Anhalter train station. The train station served as the final destination of this march before deportation. Similarly, Helbig accomplishes this connection by referencing the Stolpersteine (engl.: stumbling stones) in the city of Leipzig. In the video, he is frequently seen walking, which is accompanied by the lyrics, »Ich schreite sie ab, die Steine der Erinnerung« (eng.: I'm tracing them, the stones of remembrance). Both Salomo and Helbig attribute a spatial and connecting function to the materialities involved.

The practice of walking between Nazi memorial sites in urban spaces in the music videos of Ben Salomo and Helbig unites these two rappers in their endeavor to interconnect sites of remembrance. Through the shared element of walking, a connection is established between different memorial locations, highlighting the significance and presence of the past within urban spaces. The depiction of the urban space as a vast site of remembrance, through the combination of memorials and stumbling stones, allows for these sites to be perceived not in isolation but as part of a larger historic narrative and symbolic network. Drawing on the insights of sociologist Martina Löw, it can be said that in this context, spaces are constructed in a network-like manner by connecting several »social goods« (2018: 43), which are in this case memory relevant objects in the urban space. This approach counters the downplaying of acts of violence as isolated incidents by presenting a cohesive urban space.

Urban space becomes an integral component of political discourse and collective memory. By not merely visiting individual sites of remembrance but traversing the urban space and linking various locations, the rappers underscore the political and historical dimensions of the urban landscape as a »lieux memoire« in the sense of Pierre Nora (2005). They emphasize that political actions during the Nazi era constituted a wide-ranging network, broader than is often discussed in public discourse (c.f. Assmann 2020 [2013]: 211 f.). Incorporating the urban space also highlights the interweaving of the past, present, and future (on the connection of different temporal layers in hip-hop, c.f. Schoop 2021: 8). The rappers demonstrate that history cannot be viewed in isolation but that it is directly connected to the current political situation. By utilizing the urban space as a political terrain, they establish a connection between the past, memory, and current societal challenges

(Beveridge and Koch 2019). The remediation of space thus receives an additional temporal layer through the concept of remediation in hip-hop.

In the song »Edek,« the remediation of material occurs not only in a visual or textual dimension but also on a sonic level. Particularly noteworthy is the role of the sound of knocking on wood. At 1:58 minute mark, a break is initiated, accompanied by the sampled witness's words, »And I heard one day the Gestapo shouting. [...] We hid in a hole under the wardrobe. And my father came running in and said 'The Germans are after me.'« Immediately after, the beat stops, and loudly knocking on wood becomes prominently audible. This sound design creates a distressing atmosphere, symbolizing the Gestapo breaking down the door to murder the family. At the same time, the images depict how Burnham (i.e., the young Webber) is hiding. By incorporating this sound element, the narrative of the witness is intensified, and the listener becomes emotionally involved in the witness's persecution in the past.

This can be connected to what Dorota Golańska referred to as »material sensing,« (Golańska 2020: 80) but in this case, the »physicality of the encounter« (ibid.) is not created with physical material but with sound. The sound of knocking at the door enables an emotional involvement of the listeners in a traumatic situation. Moreover, the sound of knocking on wood is familiar to the listeners. It is a sound they know and associate with specific situations in their everyday lives (cf. LaBelle 2019 [2010]). It actually symbolizes normalcy and security, yet the intrusion of the Gestapo and the associated threat bring about a drastic renegotiation of this sound, creating a tension between familiarity and life-threatening circumstances. With the intrusion of the Gestapo, knocking on wood is connoted with danger. Thus, the »sonic memory sign« (Binas-Preisendörfer 2018: 193) of knocking on wood has become charged with a renegotiated meaning. It represents a striking contrast, when the otherwise innocuous and commonplace sound becomes associated with acts of murder and the witness's trauma.

The remediation of material in hip-hop songs leads to a new discursive negotiation of layers of meaning in all three examples. This remediation allows the rappers to establish a connection between historical reality and the present (c.f. Schoop 2021), reflecting on individual stories, collective memory (Erl 2017: 5), and political implications. Music becomes a medium through which memories of the Nazi era are brought into discourse, combining them with political and critical narratives. This creates a space for solidarity with the victims while also questioning current practices of remembrance and contributing to the integration of memories of the Nazi era into »everyday« contexts.

MUSICAL REMEDIATION: EXPLORING MOTIFS AND SYMBOLIC REFERENCES

In the song *Stolpersteine*, a specific motif is repeated and stands out musically from the rest of the composition. This motif can be understood as a musical remediation of the *Stolpersteine* themselves. It is characterized by several distinct aspects. Firstly, the rapid rap passages and rhythmic elements of the song contrast with long sustained notes, creating a clear distinction and focus on the motif. The motif is furthermore performed by the German artist and activist Suncalina with a high female voice that contrasts with the lower voice of the rapper. The use of classical singing techniques lends the first voice a clear and precise quality, distinguishing it from the distorted second rap voice. Furthermore, the melody of the motif incorporates various option tones, which vary from the chord tones that dominate the rest of the arrangement. Notably, the motif does not begin on the first beat but rather on the third beat, and it extends across bar lines, adding to its placement within the song (c.f. Köhn 2023).

In this interpretation, the motif identified as a sonic sign⁹ (Tagg 2013: 485) represents the *Stolpersteine* as physical symbols remembering individual victims during the National Socialist era (Suganda 2020). The long sustained tones are analogous to the stability and outlasting of the *Stolpersteine*. They can be interpreted as a sonic representation of endurance and resilience, pointing to the ongoing engagement with the consequences of the Nazi era including today's fight against exclusion and marginalization. Furthermore, in terms of the female voice and the classical singing technique, they can be read as a remediation of traditional Jewish music and singing techniques. The clear tones, singing technique, timbre of the voice, and the prolonged notes contain parallels to interpretations of the *Hatikvah*, the Israeli national anthem. This connection creates an additional layer of meaning, highlighting the connection of the motif to Judaism and the State of Israel. It can be read to convey a message of hope, pride, and strength derived from the history of the Jewish people and their pursuit of a secure and free homeland. This remediation serves not only to contextualize (Jewish) victims of the Nazi era within hip-hop, but also to integrate and show solidarity with Jewish culture and history through hip-hop.

⁹ In Tagg's comprehensive »simple sign typology« (ibid.: 485), it can be categorized as a »tactile anaphone« (ibid.: 494) due to its physical and thus tactile nature.

In Salomo's song »Identität,« a recurring motif bears similarities to the soundtrack of the movie »The Pianist.«¹⁰ which contains the Nocturne in C# minor by Frédéric Chopin. The story takes place during World War II and portrays the experiences of Szpilman, a Polish Jewish pianist, as he navigates the brutal realities of the Holocaust and the Warsaw Ghetto. It depicts the hardships, atrocities, and survival of the Jewish community in Nazi-occupied Warsaw. Szpilman is depicted as a courageous and resilient character. Despite the cruel circumstances and persecution in the Warsaw Ghetto, he fights for his survival and maintains his passion for music. His story exemplifies the will to survive of many Jewish people during the Holocaust.

Both motifs in the song and the soundtrack¹¹ are played on a piano, creating a connection between them. Notably, the motifs are performed in closely related keys: C minor and C# minor. Both are played with a sense of rubato feel, deviating from strict adherence to the rhythm. In Salomo's song, this stands out as the rest of the instrumentation follows the rhythmic grid more strictly. The melodies of both motifs descend, and they incorporate embellishments such as trills and triplets, adding ornamental elements to the musical phrases (c.f. Köhn 2021). Firstly, this musical remediation serves as a symbolic reference to the film. By incorporating a musical motif reminiscent of the film's soundtrack, Salomo draws parallels between the struggles and resilience portrayed in the film and the themes he addresses in his song. This includes encompassing the resistance against contemporary antisemitism and highlighting the enduring strength of the Jewish people. By remediating the motif, a connection is drawn between the historical context depicted in the film and the present-day struggles against discrimination and hatred discussed in Salomo's song (c.f. Köhn 2021). It underscores the notion that despite time has passed, the political circumstances surrounding antisemitism are not as disparate as one might think. Through this motif, the imperative of the ongoing fight against antisemitism is emphasized, with a resolute commitment to the principle of »Never Again.«

In the song »Edek,« we can observe another instance of musical remediation, this time pertaining to the flow (Kautny 2009) of the Holocaust sur-

10 The film »The Pianist« was directed by filmmaker Roman Polanski. It is important to note that Polanski was sued for the rape of Samantha Gailey (now Samantha Geimer) in 1977 (cf. Mazierska 2023: 211). Two further women made boundary violations public in 2017 and 2019. The mention of the Nocturne by Chopin here is solely for contextualizing the motif, it is not intended to showcase Polanski's work. Neither the artist Ben Salomo nor his music make any reference to Polanski.

11 While some listeners will likely draw a parallel to Chopin, a larger portion of the audience, in my estimation, will associate the music more with the film due to its widespread recognition.

vivor's sampled testimony. Music producer Kevin Pollard draws a comparison between the flow of the Holocaust survivor's storytelling and the timing of jazz musicians. Both can exhibit a »late in delivery« style, characterized by a slightly laid-back interpretation of the rhythm (cf. Rusch, Salley, Stover 2016: 9; for laid-back phrasing see Burkhard 2015: 9). Just as the survivor's delivery is slightly laid-back, jazz musicians often employ a laid-back feel in their performances (Rusch, Salley, Stover 2016: 9).

The blending of Holocaust testimonies and aesthetic elements from jazz in the hip-hop song can be interpreted as a blending of narratives and histories as well. The shared experience of persecution, although to varying degrees, creates a common ground for reflection and understanding. In this case, the rapper's identity as a Black individual (Dumas 2016; Liu, Liu, and Shin 2023: 245), parallels the historical struggles faced by the Jewish community during the Holocaust. The integration of Holocaust testimonies into the hip-hop song, along with the incorporation of aesthetic elements from jazz, creates a connection between the histories of Black individuals, Jews, and jazz musicians who were persecuted and murdered during the time of National Socialism. Through this artistic fusion, the three aspects intertwine and mutually reference each other, highlighting the shared experiences of oppression and resilience. The parallel narratives of persecution and marginalization emphasize the collective struggle against systemic injustice and discrimination (c.f. El-Tayeb 2015; Liu, Liu, and Shin 2023). By bringing these elements together, these remediations serve as a reminder of the interconnectedness of different communities' histories and the ongoing fight against oppression.

REMEDIATING SILENCE IN »EDEK« AND »STOLPERSTEINE«

The songs »Stolpersteine« and »Edek« incorporate remediations of silence, where silence is not simply the absence of sound but rather what becomes audible and how it is connected to the constructed meaning of silence. In the »Stolpersteine« song, at minute 1:56, the beat transitions into a halftime feel, the vocals become calmer, and the drums have a filtered effect, bringing them more to the background.

There are two forms of silence in »Edek«: firstly, during the breaks when the beat comes to a complete halt, only the breathing of the witness is audible, accompanied by a quiet soundscape. Secondly, while the witness re-

mains silent, two other voices speak for her, from her perspective as a child hiding during the war. The rapper Kapoo raps from her perspective, »Jump Daddy jump, try to get away, can you hear them talking while they're breaking down the door.« Also, the young singer Issy Burnham sings from the witness's perspective when she was a child, »Fly daddy fly, touch the sky, I promise that your baby girl will try not to die.« Here, the witness does not speak and hence remains silent. Interestingly, these two parts, where Kapoo and Burnham take up Webbers' perspective as an eight year old girl, stand out significantly from the musical context. The laid-back feel of Kapoo in relation to the beat creates a highly intense musical experience. Burnham provides the only instance in the song where singing occurs. This singing part relies on short, easily singable pentatonic phrases in a call-and-response pattern.

The interplay between silence and musical intensity or catchiness in the song creates a compelling tension. The moments of silence somewhat symbolize what the witness cannot express. In testimonial videos, the non-verbal expressions such as sobs, sighs, pauses, and gestures are often seen as providing insight into the »true« or »deeper« meaning of the testimonies (de Jong 2018: 97; Dolar 2004: 211). They offer glimpses into the witness's trauma, as Steffi de Jong emphasizes when she remarks, »For testimonial videos with Holocaust survivors, these extra-verbal expressions are believed to provide glimpses into the witness's trauma.« (de Jong 2018: 97) Thus, silence in the track is filled by others who speak on her behalf—Kapoo and Burnham—or, more specifically, who rap and sing about the traumatic experiences that the witness herself cannot articulate. This dynamic amplifies the text's emotional impact and reinforces the significance of the unspoken.

In »Edek,« the second form of silence is characterized by sudden breaks in the beat. The breaks are relatively silent, and in some of them, also the meter of the beat stops. The breaks are accompanied by the sounds of breathing, and a quiet ambiance reflects the moments of hiding and fear during the war. The sound of breathing can also be referred to life or survival. Since the track was recorded long after the Holocaust, the witness's breathing can also be read as a symbol for the reflection of surviving the Holocaust. The absence of the survivor's voice during the breaks underscores the unspeakable trauma (Assmann 2018 [2006]) and the weight of the unspoken stories. Read in a more general way, this particular silence also symbolizes the disruption caused by the Holocaust, since it occurs multiple times in the track, but in a highly unpredictable manner. It appears as abrupt breaks, creating a sense of rupture. These breaks can be seen as reflecting the frac-

tures in the witness's life experiences and, more broadly, as sonic representations of fractures in history.

This interpretation can be related to what Amy Wlodarski discusses as the »fractured surface« (2015: 23) in Arnold Schoenberg's Musical Imagination. She describes how the sudden remembrance and transformation of musical ideas give rise to a fragmented texture of memory. Furthermore, she connects this fragmented texture to the violent disruptions and »blackouts« of traumatic unconsciousness (ibid.). Similarly, in the track »Edek«, these unpredictable breaks and moments of silence create a fractured surface that reflects the upheavals and disorientations associated with trauma.

In the song »Stolpersteine,« the third verse is characterized by an alteration of the beat, including a half-time-feel and acoustic filters on the drums. Here, calm vocals with less distortion contribute to a sense of silence compared to the rest of the song (c.f. Köhn 2023). This can be interpreted as a remediation of the moment of silence. The moment of silence is a symbolic gesture observed in many cultures and societies to show respect and commemoration for victims and tragedies. The practice, originating from the first half of the nineteenth century (Ephratt 2015), serves both as an expression of mourning (Lichau 2018: 218) and as a means of constructing collectivity and solidarity with the deceased (Ephratt 2015: 11). By incorporating moments of silence into the song, this tradition is embraced and transformed musically and sonically (c.f. Köhn 2023).

The songs »Stolpersteine« and »Edek« remediate various types of silence to convey the disruption of the Holocaust and reflect untold stories. Through musical parameters, they give voice to untold and traumatized perspectives and amplify emotional impact.

REMIEDIATING WITNESS TESTIMONIES AND HISTORICAL IMAGERY IN »EDEK,« »STOLPERSTEINE,« AND »IDENTITÄT«

In the three songs »Edek,« »Stolpersteine,« and »Identität,« testimonies of the Second World War are remediated in various ways, with some examples being explicit and others implicit. These will be analyzed in the following.

In the song »Edek,« the integration of a witness interview as a testimony serves as a powerful narrative element. This interview was conducted by the music producer Kevin Pollard with the witness Webber in a previous project

(The Forever Project)¹² and took place at a school in class. The structure of the original testimony is preserved and mirrored in the song, affirming the importance of the testimonial structure itself. Through the process of sampling, the testimony is divided into segments and adapted to fit the rhythmic flow (Kautny 2009) of the song's beats. This blending of the spoken word and rap creates a sonic fusion, where the voice of the Holocaust survivor resonates with elements of both speech and hip-hop.

Furthermore, the audio production techniques employed in »Edek« play a crucial role in enhancing the interpretation. The original recording, which took place in a spacious classroom setting, has undergone a transformative process. Artificial reverb is applied to the witness's voice, effectively shrinking the perceived size of the room and creating a sense of intimacy. This deliberate adjustment in reverberation adds depth and emotional connection to the listener's experience, allowing them to immerse themselves in the survivor's story. Additionally, through the application of compression and equalization, subtle sounds such as lip smacks and breaths are accentuated in the mix. By amplifying these previously soft sounds, the listener becomes more attuned to the intricate details of the survivor's voice. In a similar way, Steffi de Jong has explored the concept of intimate sounds. In her study of the three Polish history museums POLIN, the Warsaw Rising Museum, and the Historical Museum of the City of Krakow, she associates intimacy with sounds such as heartbeats and breathing, considering them to represent both intimacy and vitality (de Jong 2018: 96). Considering that the song »Edek« deliberately creates an artificially narrowed space, this space can be linked to the discourse on intimacy in testimonies. The song intensifies this sonic construction of intimacy by deliberately emphasizing the witness's lip smacks and breathing sounds.

The adaptation of the testimony to the rhythm of the hip-hop beat creates contemporary relevance and accessibility, resonating with younger listeners in the »post-witness era« (Popescu and Schult, eds. 2015) but also individuals who may not have the opportunity to visit memorials for various reasons. By presenting the voice of the witness in a musical context that is popular among younger generations (cf. Onanuga 2019: 22), the messages and lessons of the past are conveyed in a way that bridges the gap between past experiences and the social and political challenges we face today (c.f. Schoop 2021). This adaptation can be interpreted as a symbolic dialogue between generations, fostering a connection between the experiences of the past and the social and political challenges of the present.

12 <https://witness.holocaust.org.uk/national-holocaust-centre-and-museum> (accessed 11 December 2023).

In the song »Stolpersteine,« Helbig engages in the remediation of testimonies through circulating images across various media. He presents himself as a witness of deportations, incorporating and remediating circulating memory images within the context of hip-hop. Through his lyrics, he raps about »Bilder aus mir« (engl.: images from the inside of me) and expresses his inability to look at these images. Black and white visuals in the music video depict scenes such as a deportation and last embrace of a woman. Historical clothing is worn, and there are glimpses of Helbig examining photos in an attic. In this representation, Helbig engages with the history of the Holocaust by imaginatively immersing himself in the memories of the victims. Additionally, the presence of suitcases in the video symbolizes the artifacts left behind by the deported and deceased, further shaping the role as an imaginative witness (c.f. Köhn 2023). These self-constructed memories can be referred to as »prosthetic memory« (Landsberg 2004). This means that memories which circulate as media images in literature, museums, film, etc., become one's own memories. By presenting himself as a witness of deportations and incorporating circulating memory images, Helbig blurs the boundaries between his own experiences and those of the victims of the Holocaust.

In the song »Identität,« Salomo intertwines personal witness with heroic imagery from Jewish history (Levy and Sznajder 2007: 106; Köhn 2021: 7), creating a powerful narrative that spans generations. This can be seen as a form of remediation, as Salomo incorporates elements from the past into his music where he combines Jewish historic narratives and family memories. He begins by acknowledging his grandfather's escape from the crematoria, underscoring the harrowing experiences that his own family went through during the Holocaust. With the lyrics, »Mein Großvater konnte vor den Flammen der Todesöfen fliehen« (engl.: My grandfather was able to escape from the flames of the death ovens), Salomo establishes a direct connection to the historical atrocities. However, Salomo's memories and aspirations extend even further back in time, reaching into the realm of ancient history. He also expresses a desire to be like Hannibal, riding on elephants and conquering Rome, drawing upon heroic images from ancient times (Barcélo 1998). By incorporating these grand historical references into the hip-hop song, Salomo intertwines his personal testimony with the larger narrative of Jewish history (c.f. Köhn 2021).

This remediation and, hence, blending of personal and collective narratives serve to emphasize the resilience, strength, and endurance of the Jewish people throughout history (c.f. *ibid.*). It highlights the continuity of struggle and survival, connecting Salomo's own experiences with the larger tapestry

of Jewish identity and heritage. The combination of heroic imagery furthermore serves as a deliberate departure from victim narratives in Holocaust memory culture, as Salomo argues that Judaism is often reduced to a portrayal of victimhood (Salomo 2019, pers. comm.; Levy and Sznajder 2007: 106). By remediating and incorporating heroic figures and their stories, he aims to challenge this limited perspective and shows the strength and resilience of the Jewish people (c.f. Köhn 2021).

This strongly resembles the narratives that existed when the state of Israel was founded. Levy and Sznajder refer to this as a »heroic historical conception« (ibid.) in which the focus was on remembering Jewish victims who had resisted. This conception culminated, for example, in the legally established holiday »National Day of Remembrance of Heroism« from 1953 (ibid.: 107), since when siren signals have been prompted people to pause. Related to this, heroic narratives have been enshrined in the »Law for the Remembrance of the Holocaust and Heroism« (cf. YadVashem.org)¹³. In this sense, Salomo remediates this narrative of heroism by emphasizing that the Jewish identity is not solely defined by victimization but encompasses a heritage of strength and triumph.

CONCLUSION: INTERSECTING MUSICOLOGY AND MEMORY STUDIES WITH THE CONCEPT OF REMEDIATION

In this article, I analysed how memories of the Nazi era are remediated in hip-hop by exploring three songs. Drawing on the concept of remediation as outlined by Astrid Erll (2017), I understand remediation as a framework to trace how memories transform and become intertwined with a set of musical elements. Aiming at contributing to an intersection of musicology and cultural memory studies, I have specifically focused on the media of music and sound with the support of music videos and lyrics.

The remediation of material in the examined hip-hop songs establishes connections between historical reality and the present. The song and video that represent the Stolpersteine project, brings attention to the individual fates of Holocaust victims, emphasizing their stories and memories. The act of touching the plaques adds a tactile dimension, deepening the emotional and sensory engagement with memory culture. In the music video for »Identität,« visual remediations of significant buildings and memorials in Berlin,

¹³ <https://www.yadvashem.org/de/about/law.html> (accessed 8 November 2023).

such as the Anhalter train station, highlight the importance of memory culture and criticize the lack of attention given to historical sites in urban space. Along with the portrayal of urban spaces as sites of remembrance, the interconnection of memorial locations through walking emphasizes the political and historical dimensions of the cityscape. In the song »Edek,« the sonic remediation of knocking on wood intensifies the narrative of witnessing and creates an emotional connection to the traumatic experiences of the past.

The analysis of musical remediations reveals several connections and re-negotiations of meanings. In Helbig's song, a recurring motif serves as a musical remediation of the Stolpersteine but also traditional Jewish music, symbolizing endurance, resilience, and solidarity with Jewish culture. Salomo's song incorporates a motif reminiscent of the soundtrack of the film »The Pianist,« drawing parallels between the struggles depicted in the movie and the themes addressed in the song, emphasizing the ongoing fight against antisemitism. In »Edek,« the blending of Holocaust testimonies and jazz aesthetics within a hip-hop framework establishes a link among the histories of Black individuals, Jews, and jazz musicians. This underscores shared experiences of oppression and resilience. These instances of musical remediation provide artistic representations of historical events, cultural connections, and joint struggles, underscoring the ongoing fight against exclusion, antisemitism, and marginalization.

The songs »Stolpersteine« and »Edek« incorporate remediations of silence, where silence is reimagined as a meaningful auditory experience. In »Stolpersteine,« a moment in the song uses specific musical parameters to sonically symbolize silence. As auditory signifiers, they symbolize the disruption caused by the Holocaust and remediate the minute of silence. In »Edek,« two forms of silence are present. Firstly, breaks in the beat, accompanied by breathing and a quiet ambiance, represent moments of hiding and fear during the war, while the survivor and witness remains silent. She also remains silent in sections, where her perspective is conveyed through the voices of the rapper Kapoo and the young singer Issy Burnham, emphasizing the weight of untold stories due to traumatic experiences. These remediations of silence in the songs create an interplay between expression and the unspoken, amplifying emotional impact and the agency of traumatized victims.

The remediation of testimonies in the songs »Edek,« »Stolpersteine,« and »Identität,« plays a significant role. In »Edek,« the witness interview fuses with the beats, creating a dynamic blend that resonates with hip-hop audiences. »Stolpersteine« utilizes circulating memory images to blur lines between the artist's experiences and those of Holocaust victims. »Identität«

weaves personal witnessing with heroic Jewish history, emphasizing resilience.

Hip-hop as an auditory medium is far from being arranged arbitrarily or from being a neutral container for lyrical content. Instead, it emerges as a politically and historically charged space, where the arrangement and composition of sounds bear significant meaning. Therefore, it is important to recognize the auditory dimension in analyses of memory remediation. By doing so, a deeper understanding of how memories are shaped, mediated, and experienced through sound and music can be achieved; thereby shedding light on the intricate relationship between music and collective memory.

REFERENCES

- Assmann, Aleida (2018). *Der lange Schatten der Vergangenheit*. (3rd ed.). München: Beck.
- Assmann, Aleida (2020). *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur: Eine Intervention*. (3rd ed.). München: Beck. <https://doi.org/10.17104/9783406652110>.
- Augoyard, Jean-François / Torgue, Henry (2005). *Sonic Experience: A Guide to Everyday Sounds*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Barceló, Pedro (1998). *Hannibal*. München: Beck.
- Bay, Hansjörg (2022). »Anhalter Bahnhof: Topographie als Arbeit am kollektiven Gedächtnis in Emine Sevgi Özdamars Die Brücke vom Goldenen Horn«. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 13 (2), pp. 81-97.
- Ben Salomo (2016). *Es gibt nur einen*. Baba City Records.
- Ben Salomo. Interview. Conducted by the author on 22. October 2019.
- Beveridge, Ross / Koch, Philippe (2019). »Urban everyday politics: Politicising practices and the transformation of the here and now.« In: *Society and Space* 37 (1), pp. 142-155.
- Binas-Preisendörfer, Susanne (2018). »Klangliche Repräsentationen des ›Mauerfalls‹ in ausgewählten Hörfunkreportagen, Fernsehdokumentationen und fiktionalen Filmen.« In: *Klang als Geschichtsmedium: Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung*. Ed. by Anna Langenbruch. Bielefeld: transcript, pp. 183-217. <https://doi.org/10.14361/9783839444986-008>.
- Bolter, Jay David / Grusin, Richard (1999). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Brunow, Dagmar (2016). *Remediating Transcultural Memory: Documentary Filmmaking As Archival Intervention*. Berlin: de Gruyter.
- Crowdus, Miranda (2019). *Hip Hop in Urban Borderlands: Music-Making, Identity, and Intercultural Dynamics on the Margins of the Jewish State*. Bern: Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/b14809>.
- deJong, Steffi (2018). »Sentimental Education. Sound and Silence at History Museums.« In: *Museum & Society* 16 (1), pp. 88-106.
- Dolar, Mladen. (2004). »Sechs Lektionen über Stimme und Bedeutung,« In: *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium*. Ed. by Brigitte Felderer. Berlin: Matthes & Seitz, pp. 199-222.

- Dumas, Michael J. (2016). »Against the Dark: Antiracism in Education Policy and Discourse.« In: *Theory into Practice* 55 (1), pp. 11-19.
- El-Tayeb, Fatima (2015). *Anders Europäisch. Rassismus, Identität und Widerstand im vereinten Europa*. Berlin: Unrast.
- Ephratt, Michal (2015). »The Minute-of-Silence as Solidarity and Individuation. A Conceptual Model of an Israeli Ritual.« In: *Journal of Ritual Studies* 29 (1): pp. 1-20.
- Erll, Astrid (2007). *Prämediationen—Remediationen: Repräsentationen des indischen Aufstands in imperialen und post-kolonialen Medienkulturen (von 1857 bis zur Gegenwart)*. Trier: WVT.
- Erll, Astrid (2011). »Travelling Memory.« In: *Parallax* 17 (4), pp. 4-18.
<https://doi.org/10.1080/13534645.2011.605570>.
- Erll, Astrid (2017). *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler.
- Erll, Astrid / Rigney, Ann (2009). *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Berlin: De Gruyter.
- Erll, Astrid / Wodianka, Stephanie (ed.) (2008). *Film und kulturelle Erinnerung: Plurimediale Konstellationen*. Berlin: de Gruyter.
- Flick, Uwe (2017). *Qualitative Sozialforschung: Eine Einführung*. Hamburg: Rowohlt.
- Golańska, Dorota (2020). »Bodily Collisions. Toward a New Materialist Account of Memorial Art.« In: *Memory Studies* 13 (1), pp. 74-89.
- Großmann, Rolf (2013). »Die Materialität des Klangs und die Medienpraxis der Musikkultur. Ein verspäteter Gegenstand der Musikwissenschaft?« In: *Auditive Medienkulturen: Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*. Ed. by Axel Volmar and Jens Schröter. Bielefeld: transcript, pp. 61-77.
- Großmann, Rolf (2015). »Musikalische Wiederholung und Wiederaneignung. Collagen, Loops und Samples.« In: *Musik im Spektrum technologischer Entwicklungen und neuer Medien*. Ed. by Arne Bense, Martin Giesecking and Bernhard Müssgens. Osnabrück: Epos Music, pp. 207-218.
- Helbig, Marco (2012). »Stolpersteine.« Music video,
https://www.youtube.com/watch?v=ljeMj_Bhuuo (accessed 30 June 2023).
- Helbig, Marco (2019). Interview. Conducted by the author on 27 November [audio file].
- Helbig, Marco (2020). *Der Reimteufel & Suncalina: HipHop für Individualist*innen*,
<https://rt-marketing.wixsite.com/reimteufel> (accessed 4 January 2023).
- Katz, Mark (2010). »Sampling Before Sampling. The Link Between DJ and Producer.« *Samples* 9, <http://gfpm-samples.de/Samples9/katz.pdf>.
- Kautny, Oliver (2009). »Ridin the Beat. Annäherungen an das Phänomen Flow.« In: *Die Stimme im HipHop: Untersuchungen eines intermediären Phänomens*. Ed. by Fernand Hörner and Oliver Kautny. Bielefeld: transcript, pp. 143-171.
<https://doi.org/10.14361/9783839409985-007>.
- Kliem, Peter G. / Noack, Klaus (1984). *Berlin Anhalter Bahnhof*. Frankfurt a.M.: Ullstein.
- Köhn, Thomas Sebastian (2021). »Rapping the Shoah: (Counter-)Narratives and Judaism in German Hip-Hop.« In: *Music and Politics* 15 (2), pp. 1-24.
- Köhn, Thomas Sebastian (2023). »Geschichte spüren. Körperlich-materielle Kollisionen und individualisierte Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg im HipHop-Track ›Stolpersteine‹ von Der Reimteufel.« In: »All the Things You Are«—*Die materielle Kultur populärer Musik*. Ed. by Ralf von Appen and Peter Klose. Bielefeld: transcript, pp. 225-250.

- LaBelle, Brandon (2019). *Acoustic Territories, Second Edition: Sound Culture and Everyday Life*. New York: Bloomsbury.
- Lafrance, Marc / Burns, Lori / Woods, Alyssa (2017). »Doing Hip-Hop Masculinity Differently: Exploring Kanye West's 808s & Heartbreak through Word, Sound, and Image.« In: *The Routledge Research Companion to Popular Music and Gender*. Ed. by Stan Hawkins. New York: Routledge, pp. 285-299.
- Landsberg, Alison (2004). *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press.
- Levy, Daniel, and Natan Sznaider (2007). *Erinnerungen im globalen Zeitalter: Der Holocaust*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lichau, Karsten (2018). »Stille.« In: *Handbuch Sound. Geschichte–Begriffe–Ansätze*. Ed. by Daniel Morat and Hans-Jakob Ziemer. Stuttgart: J.B. Metzler, pp. 217-222.
- Liu, William Ming / Rossina Zamora Liu / Richard Quentin Shin (2023). »Understanding Systemic Racism: Anti-Blackness, White Supremacy, Racial Capitalism, and the Re/Creation of White Space and Time.« In: *Journal of Counseling Psychology* 70 (3), pp. 244-257.
- Löw, Martina (2001). *Raumsoziologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Löw, Martina (2018). *Vom Raum aus die Stadt denken: Grundlagen einer raumtheoretischen Stadtsoziologie*. Bielefeld: transcript.
- Mazierska, Ewa (2023). »Roman Polanski (and Others) on Trial.« In: *Studies in Eastern European Cinema* 14 (3), pp. 211-228.
- Nora, Pierre (1992). *Les lieux de mémoire III*. Paris: Gallimard.
- Onanuga, Paul (2019). »Nigerian Hip-Hop, Youth Subculture and Facets of Development in Selected Contemporary Popular Music.« In: *Oyé: Journal of Language, Literature and Popular Culture* 1 (1), pp. 21-36.
- Pollard, Kevin (2022). Interview. Conducted by the author on 3. March via Zoom [audio file].
- Pollard, Kevin (2018). »Edek.« Music video, <https://www.kevinpollard.com/projects/edek/> (accessed 12 December 2023).
- Popescu, Diana / Schult, Tanja (eds.) (2015). *Revisiting Holocaust Representation in the Post-Witness Era*. New York: Palgrave MacMillan.
- Price-Styles, Alice (2015). »MC Origins. Rap and Spoken Word Poetry.« In: *The Cambridge Companion to Hip-Hop*. Ed. by Justin A. Williams. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 206-220.
- Rigney, Ann (2004). »Portable Monuments: Literature, Cultural Memory, and the Case of Jeanie Deans.« In: *Poetics Today* 25 (2), pp. 361-396. <https://doi.org/10.1215/03335372-25-2-361>.
- Rose, Tricia (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Rusch, René / Salley, Keith / Stover, Chris (2016). »Capturing the Ineffable: Three Transcriptions of a Jazz Solo by Sonny Rollins.« In: *Journal of the Society for Music Theory* 22 (3), pp. 1-20.
- Schoop, Monika E. (2021). »Rapping against Old and New Nazis: Bejarano and Microphone Mafia's Multidirectional Musical Memory Work.« In: *Music and Politics* 15 (2), pp. 1-23.
- Steinbrecher, Bernhard (2016). *Das Klanggeschehen in populärer Musik: Perspektiven einer systematischen Analyse und Interpretation*. Köln: Böhlau. https://doi.org/10.7788/978_3412506988.

- Stratton, Jon (2016). »Sampling and Jewishness: A Short History of Jewish Sampling and Its Relationship with Hip-Hop.« In: *Shofar* 34 (3), pp. 50–75.
<https://doi.org/10.1353/sho.2016.0014>.
- Suganda, Sonya Puspasari (2020). »Death and One of Its Many Narratives. The Story of the Stolpersteine-Project in Germany.« In: *International Review of Humanities* 5 (2), pp. 716–829.
- Tagg, Philip (2013). *Music's Meanings. A Modern Musicology for Non-Musos*. New York: Mass Media Music Scholars' Press.
- Van Alphen, Ernst (2006). »Second-Generation Testimony: Transmission of Trauma and Postmemory.« In: *Poetics Today* 27 (2), pp. 473–488.
- Wegner, Jarula (2016). »Kompetitiv-Multidirektionale Erinnerung im Medium der Rap-Musik.« In: *Musik als Medium der Erinnerung: Geschichte–Gedächtnis–Gegenwart*. Ed. by Lena Nieper and Julian Schmitz. Bielefeld: transcript, pp. 191–204. <https://doi.org/10.14361/9783839432792-013>.
- Wieviorka, Annette (2006). *The Era of the Witness*. Ithaca: Cornell University Press.
- Williams, Justin A. (2015). »Intertextuality, Sampling, and Copyright.« In: *The Cambridge Companion to Hip-Hop*. Ed. by Justin A. Williams. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 206–220.
- Wlodarski, Amy Lynn (2015). *Musical Witness and Holocaust Representation*. Cambridge: Cambridge University Press.