

»Only rapper to rewrite history without a pen«

Autorschaft in ›Szenen des Nicht-Schreibens‹ bei Jay-Z, Lil Wayne und Haiyti

Anton Fery und Tobias Krüger

And I don't write this, I just mic this

Jay-Z: *Pump It Up – Freestyle*

Obwohl Rapper*innen in der Regel den Begriff nicht selbst in Anspruch nehmen, erweist sich kaum eine Größe im Rap als so zentral wie die des Autors. In der alltäglichen Auseinandersetzung mit Rap scheint er sogar noch präsenter, als es die These der ›Rückkehr des Autors‹ für den Bereich der klassischen Literatur(wissenschaft) veranschlagt.¹ Dies lässt sich nicht zuletzt daran ablesen, dass in den USA Rap-Lyrics sogar vor Gericht in Strafverfahren als Beweismittel gegen ihre Urheber*innen eingesetzt werden.² Der Autor im Rap ist, um Roland Barthes berühmte Formel zurückzuweisen, keineswegs tot.³

Wie in der Popmusik werden im Rap die Aussagen der zu hörenden Stimme indexikalisch als Aussagen der zu hörenden Person interpretiert:⁴ Rapper*innen gelten wie Popsänger*innen als »personally expressive«.⁵ Dabei besteht allerdings zusätzlich und anders als im Pop, die Erwartung, dass die rappende Person auch Autor*in ihrer Zeilen ist.⁶ Dies gilt für Tracks mit mehreren Interpret*innen genauso wie für Rap-Gruppen, die unter einem gemeinsamen Namen veröffentlichen: »Jeder Rapschaffende [erscheint] als autonomer Autor seines Parts«.⁷ Rap, so ließe sich bis hierhin festhalten, zielt auf die Inszenierung einer singulären Rap-Per-

1 Vgl. Jannidis u. a. (Hg.): Rückkehr des Autors.

2 Vgl. z. B.: Nielson, Dennis: Rap on Trial.

3 Vgl. Barthes: Der Tod des Autors.

4 Vgl. Baßler: Lyrics im Medienverbund Pop, S. 135.

5 Frith: Performing Rites, S. 186.

6 Vgl. Wolbrings Begriff des »Fremdinterpretationstabus« (Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 147–148).

7 Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 311.

son(a), in der sich Autor*in, Performer*in und Rolle zu einer gemeinsamen Identität verschränken.⁸ Auf der anderen Seite jedoch war und ist Kollaboration schon immer konstitutiver Bestandteil des Rap. In seinen Anfängen ist das Genre aus der gemeinsamen Performance von MC und DJ hervorgegangen. Bis heute spielen Features und Gastauftritte eine zentrale Rolle. Auch Akteur*innen, die an der Entstehung eines Tracks beteiligt sind, stimmlich dabei jedoch nicht in Erscheinung treten, wie Produzent*innen und Sound Engineers, gehören zum kollaborativen Netzwerk.⁹ Gleiches gilt für noch indirekter an der eigentlichen Song-Produktion Beteiligte wie Musikvideo-Regisseur*innen, Cover-Art- und Stage-Designer*innen usw. Nicht zuletzt lässt sich auch die im Rap so grundlegende Praxis des Samplens als Form kollaborativer, in jedem Fall aber transindividueller Autorschaft auslegen.¹⁰ Als eine multimediale und hybride Kunstform ist Rap beinahe zwangsläufig auf die Expertise verschiedener Akteur*innen angewiesen.

In unserem Aufsatz möchten wir uns mit diesem Spannungsfeld von individueller und kollaborativer Autorschaft auseinandersetzen. Aus theoriegeschichtlicher Perspektive scheinen Begriffe wie ›kollektive‹ und ›kollaborative Autorschaft‹ so etwas wie Oxymora zu sein. So formulieren Stephan Pabst und Niels Penke: »Dem Phänomen, dass mehrere Personen relativ gleichberechtigt an der Entstehung eines Textes beteiligt sind, steht der Begriff eines Autors gegenüber, der historisch und systematisch in erster Linie ein individuelles auktoriales Subjekt bezeichnet.«¹¹ Im Folgenden möchten wir herausarbeiten, dass die Begriffsbestandteile ›Kollaboration‹ und ›Autorschaft‹ weniger als sich ausschließende Gegensätze zu verstehen sind, sondern vielmehr als notwendige Bestandteile der Entstehung von Rap-Lyrics überhaupt: Spannungen aus kooperativen und individuellen Anteilen sind das, was den Prozess des *rap writing* im Kern auszeichnet.¹² Dies möchten wir anhand von drei ›Szenen des Nicht-Schreibens‹ zeigen – Jay-Zs *D.O.A. (Death of Auto-Tune)*, Lil

8 Mit der Verschränkung der drei Instanzen geht Rap über die im Pop konstitutive Ununterscheidbarkeit von Person und Persona hinaus. Vgl.: »Es ist konstitutiv für alle Pop-Musik, dass in keinem performativen Moment klar sein darf, ob eine Rolle oder eine reale Person spricht.« (Diederichsen: Über Pop-Musik, S. XXIV).

9 Lothar Mikos geht sogar so weit, diesen ebenfalls einen auktorialen Status zuzuschreiben (vgl. Mikos: Interpolation and sampling, S. 72).

10 Zum Begriff der transindividuellen Autorschaft, bei der es sich um eine Form der kollaborativen Autorschaft handelt, die keine »wirkliche, verabredete Autorschaft unterschiedlicher Individuen« (Pabst, Penke: Kollektive Autorschaft, S. 412–413) voraussetzt, vgl. Pabst, Penke: Kollektive Autorschaft.

11 Pabst, Penke: Kollektive Autorschaft, S. 411.

12 Mit dem Begriff *rap writing* möchten wir nicht nur die schriftliche, sondern jegliche Formen der Produktion von Rap-Lyrics bezeichnen, das heißt dezidiert auch mündliche und etwaige Hybridformen.

Waynes *Dr. Carter* und Haiytis *Skit* –, die allesamt die nicht-schriftliche Entstehung ihrer Lyrics reflektieren.¹³

Schreibszone

Viele Leute sagen, man soll nich' mehr
 übers Schreiben schreiben
 Ich hab' das Gefühl, die meisten können
 nich' einma' ›schreiben‹ schreiben
MoTrip: Schreiben, schreiben

Die Wendung ›Szenen des Nicht-Schreibens‹ ist der literaturwissenschaftlichen Schreibszenenforschung entlehnt, die das theoretische Grundgerüst unserer Arbeit bildet. Auf einer basalen Ebene sind Schreibszenen zunächst einmal nichts anderes, als Szenen (in Texten), in denen Schreiben dargestellt, thematisiert oder reflektiert wird. In diesem Sinne geht es in Schreibszenen, wie Martin Endres formuliert, um »eine (Selbst-)Inszenierung des (schreibenden) Subjekts und seines Schreibakts im Geschriebenen.«¹⁴ Der Begriff wurde von Rüdiger Campe in seinem 1991 erschienenen Aufsatz *Die Schreibszone. Schreiben* geprägt. Darin definiert Campe die Schreibszone als ein »nicht-stabiles Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste«¹⁵ und bricht so die »Heterogenität« und »Vielzahl der unerlässlichen Faktoren«¹⁶ des Schreibens auf drei wesentliche Komponenten herunter: Schriftsystem, Schreibwerkzeug und körperlicher Schreibakt.¹⁷ An Campes Überlegungen anschließend konnte sich – maßgeblich angetrieben durch das SNF-Projekt »Zur Genealogie des Schreibens« – ein eigenes produktionsästhetisch orientiertes Forschungsfeld etablieren, das die Prozessualität von Schreibakten zum Gegenstand macht.¹⁸ In einem 2021 erschienenen *Postscript* zur Schreibszone hat Campe versucht, den Begriff noch einmal explizit im Bereich der Autorschaftstheorie zu profilieren und vorgeschlagen, Konzepte wie ›Autor‹ und ›Werk‹ mit der Schreib-

13 Zur Schriftlichkeit im Rap vgl. Wolbring: »Für mich ist das Schwerste beim Schreiben 'n leeres Blatt zu finden«. Darin betont Wolbring allerdings einseitig die Konzeption von Rap-Lyrics »als genuin *literal*, das heißt schriftlich« (S. 179) mit der einzigen Ausnahme des Free-styles. Vgl. auch Wolbrings Begriff des »Rapschaffens«, der die Produktion von Rap-Lyrics als »schriftgestützt« beschreibt (Wolbring: *Die Poetik des deutschsprachigen Rap*, S. 143–145).

14 Endres: *Poetiken des Materiellen*, S. 534.

15 Campe: *Die Schreibszone*, S. 760.

16 Flusser: *Gesten*, S. 33.

17 Vgl. Zanetti: *Literarisches Schreiben*, S. 17.

18 Vgl. die von Giuriato u. a. herausgegebene Reihe: *Zur Genealogie des Schreibens*.

szene zu ›flexibilisieren‹:¹⁹ »Among other nuances, the writing scene entertains a less dogmatic and more flexible relation to the traditional idea of authorship than even Foucault's author-function did. ›Writing scene‹, it seems, is used in today's theory as the broader replacement of the traditional, legal-philological authorship, a replacement which allows for more descriptive flexibility on the one hand and new conceptual rigor on the other.«²⁰ Von Erkenntnissen der Schreibszenenfor- schung informiert, möchten wir ›Autorschaft‹ nicht einfach als immateriell und selbstverständlich gegeben voraussetzen, sondern als eine historisch und kulturell variable, körperliche, materiale, mediale und stets kollaborativ-privative Praktik verstehen, die verschiedene menschliche wie auch nicht-menschliche Akteur*innen involviert.

Indem wir uns im Folgenden ›Szenen des Nicht-Schreibens‹ im Rap zuwenden, möchten wir, da uns dieser Aspekt in der bisherigen literaturwissenschaftlichen Forschung weniger stark beachtet worden zu sein scheint, das genuin orale Mo- ment im Rap betonen.²¹ Damit möchten wir weniger an neuere Forschungsansätze anknüpfen, die das Konzept der Schreibszenen in vielfältiger Hinsicht erweitert haben (etwa durch Berücksichtigung verschiedener Medien und Disziplinen),²² sondern die Schreibszenen als Ausgangspunkt für die Betrachtung von Autorschaft nutzen. Beim Begriff der Schreibszenen anzusetzen, ermöglicht es uns durch Clo- se Readings von Rap-Lyrics, in denen ihr Produktions- und Entstehungsprozess reflektiert wird, die für Rap so zentrale Kategorie des Autors aus einer genuin literaturwissenschaftlichen Perspektive zu analysieren.

19 Vgl. Campe: *Writing Scenes and the Scene of Writing*. Ein Vorschlag, der jüngst auch von Eva Geulen in Bezug auf Fanfiction in der (postdigitalen) Gegenwartsliteratur aufgegriffen wurde (vgl. Geulen: *Schreibszenen*).

20 Campe: *Writing Scenes and the Scene of Writing*, S. 1116.

21 Bislang hat die literaturwissenschaftliche Rap-Forschung nur selten den Versuch unternom- men, Rap als orale Kunstform zu analysieren. So behandeln die beiden wichtigsten Mono- grafien im deutschsprachigen und US-amerikanischen Raum Rap dezidiert als »Poetik« (vgl. Wolbring: *Die Poetik des deutschsprachigen Rap*; Bradley: *Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop*).

22 Zur Erweiterung des Konzepts der Schreibszenen vgl. z. B.: Julika Griems und Susanne Komfort- Heins Forschungskolleg »Schreibszenen Frankfurt«; Stingelin, Thiele: *Portable Media*; Brand- stetter: *Schreibszenen im Tanz*.

Jay-Z: D.O.A. (Death of Auto-Tune)

I Father, I Brooklyn-Dodger them
 I jack, I rob, I sin
 Aw man, I'm Jackie Robinson
 'cept when I run base, I dodge the pen
Jay-Z feat. Santigold: Brooklyn Go Hard

Der Produktionsprozess von Rap-Lyrics lässt sich grob nach zwei Methoden unterscheiden. Zum einen in Lyrics, die tatsächlich aufgeschrieben werden – sei es auf Notizzetteln, im klassischen *book of rhymes*, oder mithilfe von digitalen Aufzeichnungsmedien, wie Handy oder Laptop. Zum anderen in Lyrics, die – zumindest für die Entstehung des Songs – *nicht* aufgeschrieben werden. Insbesondere im US-amerikanischen Raum gibt es eine Vielzahl an Rapper*innen, die für sich reklamiert, auf eine schriftliche Fixierung gänzlich zu verzichten.²³ DoeChii geht sogar so weit zu behaupten, dass unter jüngeren MCs kaum noch Schreiber*innen zu finden seien: »We stopped writing a long time ago. Not many people writing.«²⁴ In Zeiten von analogen Tonbandaufnahmen und einem erschwerten Zugang zu Tonstudios waren Rapper*innen viel eher dazu gezwungen, ihre Lyrics vor einer Studio-Session schriftlich auszuarbeiten und vom Papier aus einzurappen. Im Gegensatz dazu erlauben es digitale Aufzeichnungstools heute, Song-Lyrics Zeile für Zeile im Akt des Rappens zu erarbeiten: die sogenannte *punching in*-Methode. Dabei wird jede Zeile einzeln nacheinander aufgenommen, ohne im Vorfeld die gesamten Lyrics eines Songs vorgeschrieben zu haben.²⁵

Jay-Z kann als Urvater des Nicht-Schreibens im Rap gelten. Immer wieder berufen sich die Vertreter*innen der *punching in*-Methode, der gegenwärtig wahrscheinlich verbreitetsten Form des Nicht-Schreibens, emphatisch auf Jay-Z als Vorbild.²⁶ Trotzdem scheint dessen Verfahren nochmal ein anderes zu sein. Denn Jay-Z »schreibt« seine Lyrics im Kopf: er textet *mind to mic*.²⁷ So schildert der Pro-

23 Vgl. Becker: What's Good, S. 220.

24 The New York Times: Why Rappers Stopped Writing.

25 Vgl. The New York Times: Why Rappers Stopped Writing.

26 Vgl. z. B. das Intro zu Symba, DJ Drama feat. Roddy Ricch: Never Change: »My man asked me earlier if I be writin' this shit down / I asked him if he ever heard of JAY-Z or Lil Wayne / You know what they call them, right? G.O.A.T.s.« (G.O.A.T. steht für »Greatest of all Time.«) Alle Transkriptionen der Song-Lyrics von A. F. und T. K.

27 In seiner Autobiographie entwirft Jay-Z die Urszene seiner Methode: »When I was still a teenager I might be on the corner when a rhyme came to me. I would have to run to the corner store, buy something, then find a pen to write it on the back of the brown paper bag till I got home to put it in my notebook. I couldn't keep doing that because I had to concentrate on work, not on scheming to get my hands on brown paper bags. So I created little corners in my head where I stored rhymes. Once I got good at it, I actually preferred it as a technique.

duzent Rick Rubin: »Jay-Z doesn't write anything down. He just listens to the beat and hums ... hums ... and goes on the mic, you know 20 minutes later. And just says a whole complicated – complicated! – verse. I don't know how he can remember it, much less have just written it and just be able to do it like free: it's crazy, wow.«²⁸ Dass ein solches Verfahren zu mythischen und genialischen Überhöhungen einlädt, liegt auf der Hand. Dazu hat nicht zuletzt Jay-Z selbst beigetragen: »I can't explain it to y'all, man ... It comes out of the air for me. I start mumbling ... They say you put the right artist with the right track in the studio, leave the door cracked and let God in.«²⁹ Gleichzeitig ist es Jay-Z wichtig zu betonen, dass auch seine Methode Momente der Planung und Handwerklichkeit aufweist: »It ain't just spontaneous. [...] It's really organized though. [...] I think about what I'm going to say. I think about what I'm going to do. It's just never pen to paper.«³⁰ Egal wie viele Interviews und Erläuterungen auch herangezogen werden: Jay-Zs Verfahren – in dem sämtliche Produktionsstadien der Rede bis zur *actio* scheinbar gleichzeitig und für Außenstehende vollkommen undurchsichtig in seinem Kopf stattfinden – bleibt eine absolute Blackbox.³¹ Um in diese zumindest annäherungsweise einen Blick zu werfen, möchten wir im Folgenden den Spuren der Kollaboration in Jay-Zs Song *D.O.A. (Death of Auto-Tune)* nachgehen.

Wie der Titel der Lead-Single *D.O.A. (Death of Auto-Tune)* von Jay-Zs 2009 erschienenem Album *The Blueprint 3* programmatisch verlauten lässt, handelt es sich bei dem Track um eine Abrechnung mit dem Stimmbearbeitungsprogramm Auto-Tune, das Mitte der 2000er Jahre seinen (bis heute ungebrochenen) Siegeszug im Rap feiern konnte. In einer Zeit also, in der Hip Hop Gefahr zu laufen scheint sich von seinen Ursprüngen zu entfernen, plädiert Jay-Z mit *D.O.A.* dafür, sich an die Grundwerte des Rap – in einem Wort – an die *realness* zu halten: Rappen statt Singen, Härte statt Softness, Tradition statt Trends, Streets statt Mainstream, so die antithetische Message des Songs.³² 2009 einen Track gegen Auto-Tune zu veröffentlichen, ist eigentlich gleichbedeutend damit, einen Track gegen Kanye West

I'm not sure it's better than writing shit down, but it's the only way I know.« (Jay-Z: Decoded, S. 145).

- 28 Rick Rubin in Powerful]RE: Joe Rogan Experience #1881 – Rick Rubin. Damit ist ein Verfahren beschrieben, das John Miltons Schreibprozess, der wegen Blindheit seine Verse im Kopf erdichtete, nicht unähnlich ist (vgl. Haverkamp: Klopstock/Milton, S. 153–154). Vgl. auch die editionsphilologische Unterscheidung von Kopfarbeiter und Papierarbeiter: Plachta: Editions-wissenschaft, S. 46–58.
- 29 Jay-Z zit. n. Bradley, DuBois: The Anthology of Rap, S. 427.
- 30 Jay-Z in Hov Videos: Jay-Z and Sway.
- 31 Siehe die chronologische Ordnung der *officia oratoris*, der fünf Produktionsstadien der Rede: *inventio* (Finden der Gedanken), *dispositio* (Gliederung der Gedanken), *elocutio* (Stilisierung der Gedanken), *memoria* (Auswendiglernen) und *actio* (Aufführung).
- 32 Vgl. Jay-Z: *D.O.A.* Zu den verschiedenen Dimensionen des *realness*-Begriffs im Rap vgl. McLeod: Authenticity Within Hip-Hop, S. 139. Dem inhaltlichen Anliegen entsprechend gibt

zu veröffentlichen. So hatte dieser erst ein Jahr zuvor mit *808's and Heartbreak* ein ganzes Album aufgenommen, das Auto-Tune konsequent als Stilmittel zur Stimmverfremdung einsetzt. Obwohl Jay-Z und Kanye West langjährige Kollaborateure sind, mag es vor diesem Hintergrund überraschen, wenn No I.D., der Produzent des Tracks, berichtet, dass die Idee für *D.O.A.* ausgerechnet auf Kanye West zurückzuführen sei: »Kanye came up with the concept of the track. [...] And he told me the chorus should be »only rewrite without history without a pen [sic!]. No I.D. on the track« ... So he actually ... and Jay just took it and came back and came back [sic!] the next day with the whole song.«³³ Die offiziellen Credits des Songs enthalten mit sieben verschiedenen Namen zwar eine ganze Reihe von Co-Autor*innen (dies erklärt sich vor allem durch die Samples), aber nicht Kanye West.³⁴ Trotzdem hat die von No I.D. beschriebene Zusammenarbeit mit diesem ihre Spuren im Song hinterlassen. In der Line »Ye [Kanye] told me to kill y'all to keep it 100« wird sie sogar explizit ausgestellt – eine Aposiopese, die um die Worte »100 percent real« ergänzt werden möchte.

Wenn es stimmt, was No I.D. sagt, und die insgesamt dreimal wiederholte Hookline »Only rapper to rewrite history without a pen«, die Jay-Zs mündlichen Schreibprozess leitmotivisch ins Zentrum des Songs rückt, auf Kanye West zurückgeht, dann würde sich ihr Inhalt gewissermaßen selbst dementieren. Eine Zeile, die nicht von Jay-Z verfasst wurde, zeugt nicht davon, der »only rapper« zu sein, der die Geschichte »without a pen« umschreibt – zumal auch Kanye West dafür bekannt ist, aufs Schreiben zu verzichten. Damit soll nicht behauptet werden, Kanye West sei der eigentliche Referent der Zeilen. Wir möchten lediglich – mit Sandro Zanetti gesprochen – auf eine gewisse Spannung »zwischen der Faktizität der Überlieferung [...] und den programmatisch-fiktionalen Elementen«³⁵ des Textes hinweisen.

Auch die darauffolgende, von der Hook in die Parts überleitende Zeile »No I.D. on the track let the story begin« verweist auf Kanye West. Dieser hatte bereits 2007 auf dem Track *Big Brother* die Worte »No I.D. my mentor now let the story begin«³⁶ gerappt. Dabei wiederum handelt es sich um einen Song über Jay-Z, der die Freundschaft und Rivalität der beiden Rapper beleuchtet und damit ein ähnlich ambivalentes Verhältnis zwischen ihnen aufmacht wie *D.O.A.* Um noch tiefer in die »Verweishölle« des Rap zu führen: Die Zeilen der zweiten Strophe »Stop your bloodclot crying / The kid, the dog, everybody dying, no lying« übernimmt Jay-Z von Noto-

sich *D.O.A.* auch in formaler Hinsicht betont klassisch. Jede der drei Strophen verfügt über genau 16 Bars: die Standardlänge einer Rap-Strophe schlechthin.

33 Vgl. No I.D. in Decatur Dan: No I.D. – Let The Story Begin.

34 Vgl. Jay-Z: *The Blueprint 3*, Booklet.

35 Zanetti: Über Schreiben als Kulturtechnik hinaus, S. 36.

36 Kanye West: *Big Brother*. Auf: Ders.: *Graduation*.

rious B.I.G. aus *You're Nobody (Til Somebody Kills You)*³⁷ – eine Konstellation, die wiederum auf die Line »No I.D. on the track let the story begin« zurückwirkt. Denn spätestens mit der Hommage an Biggie wird deutlich: Die Line spielt damit, dass No I.D. jemand und niemand zugleich ist. Einerseits meint die »story«, die positive Selbsterzählung der Parts: Mit No I.D. als Produzent an der Seite wird gezeigt, wie es richtig geht. Andererseits lässt sich die Zeile aber auch – vor dem Hintergrund des Titels *You're Nobody (Til Somebody Kills You)* – auf die Auto-Tune-Rapper*innen beziehen, die, so die Kritik, mit ihren computerverzerren Stimmen über keine Identität mehr verfügen. Auto-Tune, so ließe sich Jay-Zs Kritik literaturtheoretisch zuspitzen, ist der Tod des »realen« Autors.

Schließlich ist Kanye West sogar selbst stimmlich im Song präsent – und zwar durch ein Adlib (»That's too far, ni**a«), das gerade auf die Zeilen Jay-Zs antwortet, die am deutlichsten gegen ihn gerichtet zu sein scheinen: »You ni**as jeans too tight / You colors too bright, your voice too light (That's too far, ni**a) / I might wear black for a year straight / I might bring back Versace shades«. Kanye West stand in den frühen 2000er Jahren nicht nur für einen neuen, soul-sample-orientierten Sound im Rap, sondern auch für ein neues Erscheinungsbild: Mit College-Ästhetik, Skinny Jeans und grellen Farben entwickelte er ein visuelles Gegenprogramm zu den Baggy Pants und der allgemein eher düsteren Aura des Gangsta-Rap der 1990er Jahre. Dementsprechend schildert No I.D. im Interview: »I hope Kanye don't get mad.« [Laughs]. So Jay looks at me and says »You're overreacting. You don't know what this is?« I was like »Yeah, but ...« and then he says »Ye told me to do it.« Then Kanye came in and said »Damn Jay, you went too far!« and I stopped him and said »You've gotta put that on the record!« And that's how it all came together.«³⁸ Bei genauerer Analyse von *D.O.A.* zeigt sich Jay-Zs *rap writing* kollaborativer als es die Interviews zu seiner *mind to mic*-Methode zunächst suggerieren. Schon die Samples und intertextuellen Bezüge zeugen von Momenten transindividueller Autorschaft. Die Reflexion des Arbeitsprozesses im Song führt auf direktem Weg zu Kanye West, der den Track nachhaltig beeinflusst hat. Auch No I.D.s Rolle, der mit seiner Produktion durch Beat und Samples bereits einen klaren Rahmen für das Songwriting vorgegeben hat, ist nicht zu unterschätzen. Gleichzeitig bleibt Jay-Z der zentrale Akteur im Rahmen des Tracks, die Figur, die mit ihrem Namen und ihrer Stimme das multimediale Gesamtkunstwerk (aus Musik, Lyrics, Video usw.) zusammenhält, auf die die kollaborativen Prozesse zulaufen und die, jedenfalls ist davon auszugehen, den Hauptanteil des Songwritings leistet.

37 Vgl. The Notorious B.I.G.: *You're Nobody (Til Somebody Kills You)*. Auf: Ders.: *Life After Death*.

38 No I.D. in Barber: *No I.D. Tells All*.

Lil Wayne: *Dr. Carter*

'Cause I don't write shit, 'cause I ain't got
time

'Cause my seconds, minutes, hours go to
the almighty dollar

And the almighty power of that ch-cha-
cha-cha-chopper

Lil Wayne: A Milli

Lil Wayne ist der neben Jay-Z wahrscheinlich prominenteste Vertreter des Nicht-Schreibens. »I found out that Jay wasn't writing. I didn't want to ever see a pen or paper again in my life.«³⁹ Seit der Veröffentlichung des 35-minütigen Songs *10.000 Bars* im Jahr 2002, mit dem er sich angeblich sämtliche verbliebenen und ungenutzten Lines aus seinen Notizen in einer Art Autodafé von der Seele gerappt hat, behauptet Lil Wayne für seine Lyrics nie wieder zu Stift und Papier gegriffen zu haben.⁴⁰ Diesen Umstand macht er auch in seinen Songs immer wieder zum Thema. So zum Beispiel auf dem 2008 erschienenen Track *Dr. Carter*. Darin greift Lil Wayne die zu der Zeit verbreitete Klage vom Tod und Ausverkauf des Hip Hop auf,⁴¹ die auch Jay-Z in *D.O.A.* ein Jahr später noch in gewisser Weise erneuern wird. Indem Lil Wayne in der Rolle des Rap-Mediziners Dr. Carter die Szene zu verarzten und wiederzubeleben versucht,⁴² inszeniert er sich als Heiler und Heiland des Rap.

Der Track gliedert sich in drei Strophen ohne Refrain. Diesen wiederum ist jeweils ein kurzes Intro in Form eines Dialogs zwischen Dr. Carter und einer Krankenschwester vorangestellt, die ihn über das Krankenblatt eines Rap-Patienten informiert. Dabei leiden die Patienten unter so unterschiedlichen Symptomen wie »lack of concept«, unzureichende »vocab and metaphors« oder einfach fehlender »swagger.«⁴³ Für unser Thema besonders interessant sind die Zeilen der zweiten Strophe:

Okay, respect is in the heart, so that's where I'mma start
And a lot of heart patients don't make it
But, hey kid, plural, I graduated
'Cause you can get through anything if Magic made it
And that was called recycling, re-reciting something
'Cause you just like it, so you say it just like it
Some say it's biting but I say it's enlightening

39 Lil Wayne in The Pivot Podcast: Lil Wayne.

40 Vgl. Becker: *What's Good*, S. 220.

41 Vgl. z. B. Nas: *Hip Hop Is Dead*.

42 Lil Waynes bürgerlicher Name ist Dwayne Carter.

43 Lil Wayne: *Dr. Carter*. Auf: Ders.: *Tha Carter III*. Auch transkribiert in: Bradley, DuBois (Hg.): *The Anthology of Rap*, S. 672–675.

Besides, Dr. Kanye West is one of the brightest
 And Dr. Swizz can stitch your track up the tightest
 And Dr. Jeezy can fix you back up the nicest
 Arthritis in my hand from writing
 But I'm a doctor, they don't understand my writing
 So I stopped writing, now I'm like lightning
 And you ain't Vince Young so don't clash with the Titan
 Fast and exciting, my passion is frightening

Dem Ausschnitt lassen sich vor allem zwei poetologische Aussagen entnehmen: Erstens, Lil Wayne inszeniert das Nicht-Schreiben als überlegene Methode. Indem Dr. Carter verkündet, vom Schreiben Arthritis zu bekommen, wird der Arzt nicht nur kurzerhand selbst zum Patienten, sondern er verkehrt auch Ursache und Wirkung (man kann nicht vom Schreiben Arthritis bekommen, sondern nur von Arthritis Probleme beim Schreiben). Auf diese Weise wird die Zeile metonymisch als Verweis auf die körperlichen Anstrengungen des Schreibakts lesbar. Auch die darauffolgende Line, »But I am a doctor they don't understand my writing«, die zunächst schlicht auf das Klischee der Ärzteklaue anspielt, liefert eine poetologische Begründung fürs Nicht-Schreiben. Denn Unverständlichkeit läuft dem Ideal einer Poetik der Direktheit und Klarheit zuwider, wie sie im Rap verlangt wird.⁴⁴ Dabei erweist sich die Formulierung »they don't understand my writing« als Vermischung der Sphären Schreiben und Rappen. Eine Handschrift kann allenfalls unleserlich, aber nicht unverständlich sein. Aus dem Arthritis-Risiko und der Unverständlichkeit ergibt sich die logische Folge, mit dem schriftlichen Schreiben aufzuhören: »So I stopped writing, now I'm like lightning« – was auch auf musikalischer Ebene durch das Einsetzen der Blas- und Streichinstrumente unterstrichen wird. Während zuvor noch die Materialität und Instrumentalität das Schreiben aufgehalten hat, wird diese Körperlichkeit mit der Methode des Nicht-Schreibens überwunden. Es gibt keinen materiellen Widerstand mehr, kein Schreibwerkzeug, das den Gedankenfluss hemmt und krank macht. Die Gedanken können nun blitzartig (»lightning«) hervorgebracht werden.

Zweitens, wer Lines anderer Rapper*innen in die eigenen Lyrics integriert, sieht sich schnell dem Vorwurf des *bitings* ausgesetzt: »[F]ew charges are as damning to an MC as being called a biter.«⁴⁵ Die Übernahme fremder Lines wird im Rap nur dann toleriert, wenn es sich um eine »markierte bzw. kommentierende Rekontextualisierung, Zitation oder Veränderung«⁴⁶ handelt. Der Patient der zweiten Strophe scheint genau das nicht zu beherzigen. Ihm mangelt es, wie die Besprechung der Krankenakte deutlich macht, an »respect for the game«. Dr. Carter seinerseits

44 Zur »Verständigungsorientierung« im Rap vgl. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 270–275.

45 Bradley: Book of Rhymes, S. 124.

46 Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 106.

geht mit gutem Beispiel voran. Die Zeile »'Cause you can get through anything if Magic made it«, bei der es sich um eine fast wörtliche Übernahme einer Line von Kanye West aus *Can't Tell Me Nothing* handelt,⁴⁷ wird von Dr. Carter in aller Deutlichkeit als Zitat ausgewiesen: »And that was called recycling, re-reciting«.⁴⁸ Darüber hinaus shoutouted er nicht nur Kanye West, sondern auch Swizz Beatz, den Produzenten des Tracks und Young Jeezy, den Lil Wayne wenige Songs zuvor auf dem Album zitiert,⁴⁹ allerdings ohne ihn dabei namentlich hervorzuheben – auf Dr. Carter erhält Jeezy seinen nachträglichen Credit. Alle drei – Kanye, Swizz und Jeezy – werden mit Doktorgrad angesprochen, was sie respektvoll auf eine Ebene mit Dr. Carter stellt. Die Strophe, so argumentiert Adam Bradley, vereint respektvolles Wiederholen geistigen Eigentums anderer mit Originalität: »Wayne pays tribute even as he displays his own poetic artistry with rhyme (>recycling<, >reciting<, >biting<, >enlightening<) and repetition (of >re< as well as the dual meanings of >just like it<).«⁵⁰

Die Sache verhält sich allerdings noch komplizierter. Denn der Witz der Zeilen besteht gerade darin, dass nicht einmal die von Bradley angeführte Reimkette wirklich Lil Waynes »own poetic artistry« ist und doch gleichzeitig genau dadurch Lil Waynes »own poetic artistry« markiert. Denn tatsächlich sind die Reime – genauso wie die Line »And you ain't Vince Young so don't clash with the Titan« – dem Track *Da Rockwilder* (1999) von Method Man und Redman entlehnt. Method Man rappt: »We don't condone bitin', see them skull and crossbones / Protecting what I'm writing / Don't clash with the Titan who blast with a license / To kill rap recitings«⁵¹. Das Ich der Zeilen ist mit allen Mitteln dazu bereit, seine Texte zu schützen – wer Method Man und Redman Zeilen klaut, könnte durchaus ein Fall für Dr. Carter im Krankenhaus werden. Während die beiden sich also klar gegen das Zitieren aussprechen,⁵² entwendet Lil Wayne ausgerechnet diesem Song eine Halbzeile. Dabei ist der Bezug allerdings so deutlich und intentional, dass auch hier von einem *biting* kaum die Rede sein kann. Vielmehr als dass Dr. Carter *Da Rockwilder* lediglich inhaltlich widerspricht, zeigt er verschiedene Wege auf, wie man andere Rapper*innen auf legitime

47 Vgl.: »No I already graduated / And you can live through anything if Magic made it.« (Kanye West: *Can't Tell Me Nothing*. Auf: Ders.: *Graduation*. Auch transkribiert in: Bradley, DuBois: *The Anthology of Rap*, S. 711–713).

48 Die Zusammengehörigkeit des Namens Kanye West mit seiner Line wird auch auf Ebene des Beats angezeigt. Beide Zeilen »Besides Dr. Kanye West is one of the brightest« und »'Cause you can get through anything if Magic made it« werden durch das Einsetzen der Drums miteinander verknüpft.

49 Vgl. die Lines »Look I'm okay, but my watch sick« (Young Jeezy: *Go Crazy*) und »And I'm okay, but my watch sick« (Lil Wayne: *A Milli*. Auf: Ders.: *Tha Carter III*).

50 Bradley: *Book of Rhymes*, S. 127.

51 Method Man, Redman: *Da Rockwilder*.

52 Wobei auch Method Mans Titan-Line selbst schon ein halbes Zitat ist (vgl.: »They writin' got us clashin' like titans«, Black Star: *K.O.S. (Determination)*).

und originelle Weise zitieren kann. Bradley schlussfolgert: »What separates ›biting‹ and ›enlightening‹ is the difference between mere repetition and repetition with a difference.«⁵³ Am besten bringt das wahrscheinlich Dr. Carters Line »Cause you just like it, so you say it just like it« auf den Punkt, die durch die homophone Entsprechung der Worte »just like it« und »just like it« in kondensierter Weise die inhaltliche These des Songs auf Ebene des Syntagmas umsetzt. Es noch einmal genauso zu sagen heißt, es richtigerweise *nicht* noch einmal genauso zu sagen. Dabei scheint die künstlerische Wette auf sich selbst darin zu bestehen, die Differenz zwischen »mere repetition« und »repetition with a difference« oberflächlich möglichst klein, aber maximal intensiv zu halten.

Lil Wayne, so wird durch die ›Szene des Nicht-Schreibens‹ deutlich, ist nicht der alleinige Autor der Lyrics beziehungsweise Akteur im Rahmen des Tracks. An verschiedenen Stellen werden Spuren der Kollaboration offengelegt: durch die Shoutouts an Freunde und Helfer*innen, die Produktion und Inspiration sowie durch die Intertextualität und deren Reflexion. Die zweite Strophe besteht fast vollständig aus Zitaten und damit aus Momenten transindividueller Autorschaft. Dr. Carter tritt als Wiederholer fremder Rede, als Verknüpfer von Zitaten in Erscheinung. Gleichzeitig jedoch wird dabei versucht, Originalität zu markieren und die spezifische Eigenleistung hervorzuheben. Durch die Übernahme anderer Texte wird Eigenes geschaffen. Schreiben ist nicht nur ein kollaborativer Akt, sondern auch einer, der von individuell-originellen Momenten lebt.

Haiyti: Skit

Ich bin alleine wenn ich schreibe
no Team, no Team, no Team
Haiyti: No Team

Im Unterschied zu Jay-Z und Lil Wayne verzichtet Haiyti für die Arbeit an ihren Lyrics nicht gänzlich aufs Schreiben. Diesen Aspekt betonte Haiyti, als sie 2021 mit dem von der GEMA verliehenen Deutschen Musikautor*innenpreis in der Kategorie »Text Hip-Hop« ausgezeichnet wurde: »Der Preis ist wirklich eine Wertschätzung für mich, weil ich schreibe mich zu Tode. Immer wieder. Jetzt war ich fünf Tage im Studio und ich schreibe meine Texte meistens direkt dort. Ich habe, glaube ich, mehr als tausend Texte in meinem Leben geschrieben und wirklich noch keiner, außer die hundert Prozent GEMA für Text, die ich bekomme, hat mir das anerkannt.«⁵⁴ In dem Zitat inszeniert sich Haiyti einerseits als Vielschreiberin, womit

53 Bradley: Book of Rhymes, S. 127.

54 Haiyti in GEMA: Rapperin Haiyti gewinnt den 12. Deutschen Musikautorenpreis.

sie eine im Rap häufiger anzutreffende Selbstbeschreibung als hyperpotente und nicht zu stoppende ›Schreib-Maschine‹ bedient.⁵⁵ Andererseits betont sie mit der Formulierung, dass sie sich »zu Tode« schreibe, den immensen Arbeitsaufwand ihres Schreibprozesses.⁵⁶ Darüber hinaus reklamiert sie mit der Aussage, dass sie die GEMA-Gelder nicht mit anderen teilen müsse, die vollständige Urheberschaft ihrer Texte für sich.⁵⁷ Auch hier bedient sie eine Genrekonvention des Rap: Dem verbreiteten »Fremdinterpretationstabu«⁵⁸ zufolge sollen Rapper*innen nur die Texte performen, die sie selbst verfasst haben. Dass derartige Selbstaussagen von Autor*innen »nicht als Klartexte zu lesen sind, sondern ihrerseits die Möglichkeit von Fiktion nicht ausschließen, dürfte sich«, wie Zanetti warnt, »von selbst verstehen.«⁵⁹ Trotzdem beziehungsweise gerade deshalb können diese für die Analyse von Schreibprozessen produktiv gemacht werden, da mit der Beschreibung der Herstellung eines Textes gleichzeitig eine spezifische Vorstellung von Autorschaft hergestellt wird.⁶⁰

Auf die konkrete Frage danach, wie sie ihre Texte konzipiere, antwortet Haiyti: »So wie sie kommen. Ich schnappe mir einen Zettel, ich hack' was ins Phone rein, ich füttere den Laptop. Der Rest wird freestyle und am Ende alles zusammengepuzzelt.«⁶¹ Haiyti zufolge zeichnet sich ihre Arbeitsweise also durch Spontaneität sowie eine Mischung aus Schriftlichkeit und Mündlichkeit aus. Doch nicht nur in Interviews, auch in ihren Texten thematisiert Haiyti immer wieder die Entstehung ihrer Lyrics. So zum Beispiel auf dem als eigenständigen Titel geführten *Skit* des 2022 veröffentlichten Albums *Ich lach mich tot*. Darauf wird, so zumindest die Inszenierung, ein akustischer Einblick in Haiyis Aufnahmepraxis im Tonstudio gewährt, indem die Arbeit an einer Line aus dem anschließenden Track *Cash-flow* ausgestellt wird. Dabei lässt sich nicht feststellen, ob *Skit* eine Momentaufnahme aus der tatsächlichen Studiosituation wiedergibt, oder aber eine fingierte Szene darstellt (eine Ununterscheidbarkeit, die typisch für Skits, Interludes und andere

55 Vgl. Wolbring: »Für mich ist das Schwerste beim Schreiben 'n leeres Blatt zu finden« sowie den darin untersuchten Song Prinz Pi: Schreibmaschine.

56 Zwar überwiegen im Rap, wie Wolbring gezeigt hat, Songs, in denen zur Ausstellung von Coolness und Souveränität der Schreibaufwand heruntergespielt wird (vgl. Wolbring: »Für mich ist das Schwerste beim Schreiben 'n leeres Blatt zu finden«). Allerdings lassen sich auch in Rap-Songs Schreibszenen finden, die durch die Thematisierung von materiellen und kreativen Widerständen bis hin zum Eingeständnis von Schreibblockaden oder des Absprechens der eigenen Autorschaft das Schreiben problematisieren (vgl. z. B. Torch: Ich hab geschrieben; Blumentopf: Block Und Bleistift; Haiyti: klunker; OG Keemo: 3 Ringe – Outro; Apache 207: Fame; Prinz Porno: Mondlied).

57 Zum Zusammenhang von Urheberschaft und (genialer) Autorschaft vgl. Bosse: Autorschaft ist Werkherrschaft.

58 Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 147.

59 Zanetti: Literarisches Schreiben, S. 67.

60 Vgl. Zanetti: Literarisches Schreiben, S. 68.

61 Haiyti in Lehner: Haiyti über »Montenegro Zero«.

kurze Einspieler im Rap ist). Skits bestehen meist aus selbstreflexiven Szenen oder Dialogen.⁶² Oft enthalten sie Aufnahmen von scheinbar realen Telefonaten, Gesprächen oder Sprachnachrichten. Somit umgibt Skits eine Aura der Authentizität, was im Rap vielfach zur Herstellung der eigenen *realness* genutzt wird. Sie stellen damit ein »Mittel der unabdingbaren Selbstinszenierung und Medialisierung«⁶³ dar, mit denen Rapper*innen ihre Person(a) entwerfen. In dieser Tradition stehend wird Haiyti's *Skit* als authentisches Dokument ihrer Aufnahmepaxis inszeniert und will so als Mikrokosmos ihrer Arbeitsweise verstanden werden.

In *Skit* rappt Haiyti eine Wortfolge immer wieder und immer anders. Was dabei nicht vorkommt, ist allerdings die im darauffolgenden Song *Cashflow* zu hörende Line: »Bin zu breit für die Clique, zu breit für den Clip«.⁶⁴ Die Strukturelemente der Line, wie Parallelismus und Reim (>Clique/Clip-), bleiben konstant präsent, während sich Wortlaut und Flow stetig verändern:

Zu breit für den Money Clip, es geht aber nicht
 Bin zu brei... bin zu breit für die Clique, viel zu ...
 Zu viel Geld für ... zu viel ... zu breit für Money ... zu breit für Money Clip
 Zu breit für M... zu breit für den s... zu breit für den Clip, okay?
 Zu breit für den ... zu ...
 Money äh ... zu breit ... zu breit für den Clip⁶⁵

Wie Haiyti hier um Flow und Formulierung ringt, tut einem als Hörer*in fast schon weh. Mit dem intensiven Laborieren an einer einzigen Line, die in *Cashflow* auch noch anders gerappt wird als in *Skit* und dabei angesichts der vorgetragenen Geschwindigkeit und Textmenge des Songs beinahe untergeht, soll in *Skit* (ähnlich wie im Zitat zur Preisverleihung) aufgezeigt werden, wie viel Mühe und Anstrengung Haiyti die Arbeit an ihren Lyrics kostet, obwohl deren *delivery* im Song letztlich mühelos erscheint. Haiyits Arbeitsprozess besteht nicht bloß aus einem einfachen Aufnehmen von spontan gerappten Lines, sondern beinhaltet auch konstante Repetition und Revision.

Am Ende von *Skit* richtet sich Haiyti an eine weitere im Studio anwesende Person, um über ihre Lyrics- und Flow-Experimente zu sprechen – möglicherweise an Khaled El Hawi oder Jeffrey Boadi, die zusammen das Produzentenduo Bounce Brothas bilden und *Cashflow* produziert haben. Nachdem Haiyti unterschiedliche Versionen der Line ausprobiert hat, fragt sie:

62 Vgl. Neumann: HipHop-Skits, S. 135.

63 Neumann: HipHop-Skits, S. 135.

64 Haiyti: Cashflow. Auf: Dies.: Ich lach mich tot.

65 Haiyti: Skit. Auf: Dies.: Ich lach mich tot.

So was?

[Andere Person] Mhm.

Was für die Clique?

[Andere Person] Ich hab keine Ahnung, ich raff grade nichts.

Guck mal, äh, bin zu breit für die Clique

De-de-de, Money Clip

Da-ka-da, Money Clip

Haiyti – so wird mit der ›Szene des Nicht-Schreibens‹ deutlich – ist nicht die einzige Person im Studio. Mehr noch: Nicht nur, dass die andere anwesende Person durch ihre bloße Präsenz die Arbeit im Studio beeinflusst oder als Produzent beziehungsweise Engineer an der technischen Realisierung mitwirkt, Haiyti nutzt ihr Gegenüber explizit als Ansprechpartner in Bezug auf das Verfassen ihrer Lyrics. Gleichzeitig jedoch bleibt festzuhalten, dass Haiyti die Aufnahmeszene dominiert. Sie ist die Person, die die meiste Zeit zu hören ist, die aktiv ihr Gegenüber anspricht und das Gespräch lenkt, während die andere Person keine wirkliche Hilfe zu sein scheint: »ich raff grade nichts.«

Einerseits stellt der Skit also explizit eine Szene der Kollaboration aus (er hätte vor dem Einsetzen des Dialogs enden können, tut es aber nicht), andererseits zeigt er eine Szene kollaborativer Autorschaft, in der ausgerechnet der Beitrag des Gegenübers maximal klein ist (auch hier hätte eine andere Szene gezeigt werden können). Noch im Moment der Kollaboration stilisiert sich Haiyti zur zentralen, quasi-alleinigen Akteurin des Songs. Trotz der Darstellung eines kollaborativen Arbeitsprozesses wird damit an Topoi genialischer Solo-Autorschaft angeknüpft. Während ihr Gesprächspartner und wir als Hörer*innen noch von den Wortfetzen *Skits* überrollt werden und »keine Ahnung haben«, hat Haiyti bereits die nächste Idee auf dem Weg zum *Cashflow* umgesetzt.

Schluss

Über den Blick auf die ›Szenen des Nicht-Schreibens‹ haben wir versucht, eine pragmatische Perspektive auf Autorschaft zu entwickeln, die Individualität weder negiert noch kollaborative Anteile überbetont. Die Analyse der in Rap-Lyrics präsenten Selbstreflexion ihrer Entstehungsprozesse erlaubt es, sowohl die romantische Vorstellung eines genialisch-hochgestimmten, alleinarbeitenden Autorsubjekts zu entmystifizieren als auch Momente kollaborativer Autorschaft zu flexibilisieren. So haben die drei Songs beispielhaft gezeigt, dass *rap writing* eine grundlegend kollaborative Praxis darstellt, wobei gleichzeitig deutlich geworden ist, dass selbst in kollaborativen Arbeitsprozessen »stets zumindest Reste privativer Praktiken«

präsent bleiben.⁶⁶ Darüber hinaus verfügen alle drei Tracks über ein stark ausgeprägtes Akteursbewusstsein und stellen dieses auch explizit aus, was uns eine generelle Eigenschaft des Rap zu sein scheint. Die Ausstellung kollaborativer und transindividueller Momente in den Songs führt einerseits zur Relativierung des Bilds einer genialen Autorinstanz, andererseits wird gerade dies immer wieder dazu genutzt, den Geniegedanken zu festigen. Unser auf der Schreibszenenforschung aufbauender Ansatz ermöglicht es, Autorschaft von einem genuin literaturwissenschaftlichen Standpunkt aus zu denken sowie dabei die für die Inszenierung von Autorschaft relevanten Paratexte wie Interviews, Anekdoten usw. zu berücksichtigen und so der konstitutiven Multimedialität des Rap zumindest annäherungsweise gerecht zu werden.

Diskographie (Transkriptionen A. F. und T. K.)

- Apache 207: Fame. Auf: Ders.: Treppenhaus. Two Sides 2020.
 Black Star: K.O.S. (Determination). Auf: Dies.: Mos Def & Talib Kweli Are Black Star. Rawkus 1998.
 Blumentopf: Block Und Bleistift. Auf: Dies.: Grosses Kino. Four Music 1999.
 Haiyti: Ich lach mich tot. Hayati 2022.
 Haiyti: klunker. Auf: Dies.: influencer. Hayati 2020.
 Haiyti: No Team. Auf: Dies.: ATM. Vertigo 2018.
 Jay-Z: D.O.A. (Death of Auto-Tune). Auf: Ders.: The Blueprint 3. Roc Nation, Atlantic 2009.
 Jay-Z: Pump It Up – Freestyle. Auf: Ders.: The S. Carter Collection (Mixtape). Roc-A-Fella 2003.
 Jay-Z feat. Santigold: Brooklyn Go Hard. Auf: Notorious. Music from and Inspired by the Original Motion Picture. Bad Boy 2009.
 Kanye West: Graduation. Def Jam, Roc-A-Fella 2007.
 Lil Wayne: Tha Carter III. Cash Money 2008.
 Method Man, Redman: Da Rockwilder. Auf: Dies.: Blackout! Def Jam 1999.
 MoTrip: Schreiben, schreiben. Auf: Ders.: Embryo. Universal 2012.
 Nas: Hip Hop Is Dead. Def Jam u. a. 2006.
 OG Keemo: 3 Ringe – Outro. Auf: Ders.: Fieber. Chimperator 2024.
 Prinz Porno: Mondlied. Auf: Porno Privat. Mikrokosmos 1999.
 Prinz Pi: Schreibmaschine. Auf: Ders.: Donnerwetter. No Peanuts 2006.

66 Brokoff u. a.: Ankündigungstext zum Workshop »Kollektive Autorschaft: Digital/Analog.« Vgl. auch den auf dem Workshop beruhenden Band: Gamper u. a. (Hg.): Kollektive Autor:inenschaft – digital/analog.

- Symba, DJ Drama feat. Roddy Ricch: Never Change. Auf: Symba, DJ Drama: Results Take Time. Atlantic 2022.
- The Notorious B.I.G.: You're Nobody (Til Somebody Kills You). Auf: Ders.: Life After Death. Bad Boy, Arista 1997.
- Torch: Ich hab geschrieben. Auf: Ders.: Blauer Samt. 360°, V2 2000.
- Young Jeezy: Go Crazy. Auf: Ders.: Let's Get It: Thug Motivation 101. Def Jam 2005.

Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Fotis Jannidis u. a. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000, S. 185–193.
- Baßler, Moritz: Lyrics im Medienverbund Pop. Am Beispiel von Elvis Costellos und Linda Ronstadts *Alison*. In: Frieder von Ammon, Dirk von Petersdorff (Hg.): Lyrik/Lyrics. Songtexte als Gegenstand der Literaturwissenschaft. Göttingen 2019, S. 131–146.
- Barber, Andrew: No I.D. Tells All: The Stories Behind His Classic Records. In: Complex (23.12.2011), <https://www.complex.com/music/a/andrew-barber/no-id-tells-all-the-stories-behind-his-classic-records> (Stand 31.10.2023).
- Becker, Daniel Levin: What's Good. Notes on Rap and Language. San Francisco 2022.
- Bosse, Heinrich: Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit. Paderborn u. a. 1981.
- Bradley, Adam: Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop. 2. Aufl. New York 2017.
- Bradley, Adam, Andrew DuBois (Hg.): The Anthology of Rap. New Haven, London 2010.
- Brandstetter, Gabriele: Choreo-Graphien. Schreibszenen im Tanz. In: Christine Lubkoll, Claudia Öhlschläger (Hg.): Schreibszenen. Kulturpraxis – Poetologie – Theatralität. Freiburg 2015, S. 389–401.
- Brokoff, Jürgen u. a.: Ankündigungstext zum Workshop »Kollektive Autorschaft: Digital/Analog« an der Freien Universität Berlin, 5. bis 6. Mai 2021. In: Temporal Communities (o. D.), <https://www.temporal-communities.de/events/works-hop-kollektive-autorschaft.html> (Stand 31.10.2023).
- Campe, Rüdiger: Die Schreibszenen. Schreiben. In: Hans Ulrich Gumbrecht, Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie. Frankfurt a. M. 1991, S. 759–772.
- Campe, Rüdiger: Writing Scenes and the Scene of Writing: A Postscript. In: MLN 5/136 (2021), S. 1114–1133.
- Diederichsen, Diedrich: Über Pop-Musik. Köln 2014.
- Endres, Martin: Poetiken des Materiellen. In: Ralf Simon (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität. Berlin, Boston 2018, S. 529–541.

- Flusser, Vilém: Gesten. Versuch einer Phänomenologie. 2. Aufl. Bensheim, Düsseldorf 1993.
- Frith, Simon: Performing Rites. On the Value of Popular Music. Oxford u. a. 1996.
- Gamper, Michael u. a. (Hg.): Kollektive Autor:innenschaft – digital/analog. Heidelberg 2024.
- Geulen, Eva: Schreibszone. Fanfiction (mit einer Fallstudie zu Joshua Groß). In: Hanna Hamel, Eva Stubenrauch (Hg.): Wie postdigital schreiben? Neue Verfahren der Gegenwartsliteratur. Bielefeld 2023, S. 51–68.
- Haverkamp, Anselm: Klopstock/Milton – Teleskopie der Moderne. Eine Transversale der Europäischen Literatur. Stuttgart 2018.
- Jannidis, Fotis u. a. (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen 1999.
- Jay-Z: Decoded. New York 2010.
- Jay-Z: The Blueprint 3. Roc Nation 2009, Booklet.
- Kanye West: Can't Tell Me Nothing. In: Adam Bradley, Andrew DuBois (Hg.): The Anthology of Rap. New Haven, London, S. 711–713.
- Lehner, Christian: Haiyti über »Montenegro Zero«. In: Radio FM4 (11.1.2018), <https://fm4.orf.at/stories/2888844> (Stand 15.11.2023).
- Lil Wayne: Dr. Carter. In: Adam Bradley, Andrew DuBois (Hg.): The Anthology of Rap. New Haven, London, S. 672–675.
- McLeod, Kembrew: Authenticity Within Hip-Hop and Other Cultures Threatened with Assimilation. In: Journal of Communication 4/49 (1999), S. 134–150.
- Mikos, Lothar: »Interpolation and sampling«: Kulturelles Gedächtnis und Intertextualität im HipHop. In: Jannis Androutsopoulos (Hg.): HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken. Bielefeld 2003, S. 64–84.
- Neumann, Stefan: HipHop-Skits – Grundlegende Betrachtungen zu einer Randscheinung. In: Fernand Hörner, Oliver Kautny (Hg.): Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermedialen Phänomens. Bielefeld 2009, S. 121–139.
- Nielson, Erik, Andrea L. Dennis: Rap on Trial. Race, Lyrics, and Guilt in America. New York 2019.
- Pabst, Stephan, Niels Penke: Kollektive Autorschaft. In: Michael Wetzels (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Autorschaft. Berlin, Boston 2022, S. 411–428.
- Plachta, Bodo: Editionswissenschaft. Eine Einführung in Methode und Praxis der Edition neuerer Texte. Stuttgart 1997.
- Stingelin, Martin, Matthias Thiele: *Portable Media*. Von der Schreibszone zur mobilen Aufzeichnungsszene. In: Dies. (Hg.): Portable Media. Schreibszenen in Bewegung zwischen Peripatetik und Mobiltelefon. München 2010, S. 7–27.
- Wolbring, Fabian: Die Poetik des deutschsprachigen Rap. Göttingen 2015.
- Wolbring, Fabian: »Für mich ist das Schwerste beim Schreiben 'n leeres Blatt zu finden«. Fingierte Schriftlichkeit in deutschsprachigen Raps. In: David Chris-

topher Assmann, Nicola Menzel (Hg.): *Zum Textgerede der Jahrtausendwende*. München 2018.

Zanetti, Sandro: *Literarisches Schreiben. Grundlagen und Möglichkeiten*. Stuttgart 2022.

Zanetti, Sandro: *Über Schreiben als Kulturtechnik hinaus – Literaturwissenschaftliche Schreibprozessforschung*. In: Katja Barthel (Hg.): *Dynamiken historischer Schreibszenen. Diachrone Perspektiven vom Spätmittelalter bis zur klassischen Moderne*. Berlin, Boston 2022, S. 29–42.

Medienverzeichnis

Decatur Dan: No I.D. – Let The Story Begin. In: YouTube (17.5.2011), <https://youtu.be/CgMglv3eYcg?si=5hqTKzdh3s2vbkvd> (Stand 31.10.2023).

GEMA: Rapperin Haiyti gewinnt den 12. Deutschen Musikautorenpreis. In: YouTube (5.3.2021), <https://youtu.be/b9akEroqock?si=h2PJTOvxXtXwuBUc> (Stand 31.10.2023).

Hov Videos: Jay-Z and Sway – Explains Not Writing Anything Down, Recalls Free-styling for Sway – 2003. In: YouTube (25.11.2018), https://youtu.be/5AThrQ-3_nQ?si=tATDlxiOtv66Puq6 (Stand 31.10.2023).

PowerfulJRE: Joe Rogan Experience #1881 – Rick Rubin. In: YouTube (27.6.2024), <https://youtu.be/uFiR3nVtYKY?si=9AdG8ULGspkp34oz> (Stand 13.12.2024).

The New York Times: Why Rappers Stopped Writing: The Punch-In Method. In: YouTube (20.9.2023), https://youtu.be/FSgl95BEmdo?si=UhH3IWbRY6_rYiTu (Stand 31.10.2023).

The Pivot Podcast: Lil Wayne: Louisiana Roots, Prison Time, Respect Over Money & Sharing His Untold Stories | The Pivot. In: YouTube (11.7.2023), https://youtu.be/3FXb8g6kexA?si=DGA4LvE3sf_YvEXY (Stand 31.10.2023).

