



Universität Regensburg

Fakultät für Philosophie und Theologie

Institut für Information, Medien, Sprache und Kultur

Masterstudiengang: Allgemeine & Vergleichende Medienwissenschaft

Seminar: „Your Noise, my Music: Konzepte elektronischer & experimenteller Musik“

Dozentin: Dr. Solveig Ottmann

Maximilian Joseph Falk:

(Matrikelnr.: 149865-3)

Turn up!
**Einordnung und Differenzierung der experimentellen
Crossover-Kultur „Trap“.**

Abgabedatum: 31.03.2016

Gliederung

1. Einleitung: Damn son, where'd you find this?
2. Die Bilateralität der „Trap Music“ Genres
 - 2.1. Südstaaten-Trap
 - 2.1.1. Entstehung und Verortung des Genres
 - 2.1.2. Sound und Ästhetik
 - 2.2. Elektronischer Trap
 - 2.2.1. Entstehung und Verortung des Genres
 - 2.2.2. Sound und Ästhetik
3. Ästhetischer Vergleich: Atlanta Trap und Electro Trap
 - 3.1. Sub-Bass als Noise
 - 3.2. Atlanta Trap: Unbehagen und Glückseligkeit
 - 3.2.1. Keith Ape – „It G Ma (Remix ft. Waka Flocka Flame u.a.)“
 - 3.2.2. Slug Christ – „Drip ft. Lord Narf [prod. Purpdogg]“
 - 3.2. Elektronischer Trap: Explosionen im Kopf
 - 3.2.1. Drunken Masters – „Jambalaya (Remix)“
 - 3.2.2. Aero Chord – „Surface“
4. Zusammenfassung, Fazit und Ausblick
5. Quellenverzeichnis

1. Einleitung: Damn son, where'd you find this?

Kontemporäre Popmusik, gerade in ihrer experimentellen und avantgardistischen Form, ist ein sich rapide entwickelndes und veränderndes Feld. Genres, Sub-Genres und Sub-Subgenres entwickeln sich im Jahre 2016 mit rasender Geschwindigkeit und interagieren auf komplexe Weise miteinander, wobei Cross-Overs mit sehr dynamischer Ästhetik entstehen. Gerade in der elektronischen Musik haben sich in den letzten 10 Jahren diverse Spielarten herausgebildet, denen, obwohl oberflächlich oft stumpf erscheinend, eine sehr eigene Ästhetik und Wirkung zu eigen ist. Doch auch im Bereich des US-amerikanischen und deutschen Hip-Hop, der dies- wie jenseits des Atlantik stets als erstaunlich konservatives und auf musikalische „Realness“ bedachtes Genre galt, entstanden und entstehen vermehrt experimentellere und mutigere Strömungen, die auch in der breiteren Öffentlichkeit mehr und mehr Anklang finden. Am Konvergenzpunkt dieser beiden Entwicklungen steht das Phänomen der „Trap Music“, welches als Begrifflichkeit, Subkultur und Musikrichtung sehr diffus, allein popkulturell schwer zu greifen und daher auch wissenschaftlich kaum erforscht ist – was ich mit dieser Arbeit zu ändern versuchen möchte. Interessant ist zunächst, dass scheinbar zwei recht gegensätzliche Stilrichtungen den Begriff des „Trap“ für sich beanspruchen: Einerseits taucht unter dieser Bezeichnung um das Jahr 2003 im Hip-Hop eine Spielart des sogenannten „Dirty South“ im Süden der USA, vornehmlich im Großraum um Atlanta, Georgia, auf, welche der Laie wohl am ehesten als „Gangsta Rap“ identifizieren würde. Andererseits findet sich etwa seit 2012 eine vielschichtige, eher der modernen „EDM“ (Electronic Dance Music) zuzurechnende Form, die oberflächlich gewisse Ähnlichkeiten mit dem Dubstep sowie dem Drum&Bass aufweist und die ich Neugierigen als „Harte, langsame Hip-Hop-Beats ohne Text“ zu beschreiben gewohnt bin. Ob und wie genau sich diese Stile gegenseitig beeinflusst haben und inwiefern sie stilistisch und kulturell miteinander in Verbindung stehen, lässt sich jedoch äußerst schwer nachvollziehen. Im Jahre 2012 bin ich erstmals mit einigen Spielarten der „Trap Music“ in Berührung gekommen, welche den mittlerweile zum Szene-Klassiker avancierten One-Liner „Damn son, where'd you find this?“ als auditives Wasserzeichen führten, und war, abgesehen von der musikalischen Ebene, fasziniert von der Bilateralität und wechselseitigen Dynamik jener Phänomene. In der vorliegenden Arbeit soll daher der Versuch erfolgen, diese sehr speziellen (Sub-)Subgenres einzuordnen und voneinander abzugrenzen,

andererseits aber auch auf Querverbindungen zu verweisen. Hierfür möchte ich zunächst sowohl für die eher dem Hip-Hop nahestehende Ausprägung, die ich als „Südstaaten-Trap“ oder „Atlanta Trap“ bezeichnen werde, wie auch für die deutlich elektronischere Variante, welche „Elektronischer Trap“ oder „EDM-Trap“ genannt werden soll, jeweils eine popmusikgeschichtliche Verortung, einen Einblick in die spezifische musikalische Ästhetik und einen Eindruck von den Produktionstechniken der Stilrichtungen bieten. In einem zweiten Teil soll anhand einiger Beispiel-Songs bekannter Künstler beider Strömungen eine Einteilung der Klanggestalt nach verschiedenen ästhetischen und musikalischen Konzepten erfolgen, wobei auch gezeigt werden soll, dass die jeweiligen Musikstücke sich in ihrem Aufbau stark an bestimmten Mustern orientieren. In einem letzten Schritt möchte ich die so gewonnenen Thesen zusammenfassen, vergleichen und gegebenenfalls Bezugspunkte herstellen.

2. Die Bilateralität der „Trap Music“ Genres

In diesem Kapitel sollen der „Atlanta Trap“ einerseits und der „Elektronische Trap“ andererseits hinsichtlich ihrer musikalischen Entstehungsgeschichte sowie der ihnen eigenen Produktionstechniken untersucht werden, wobei ich sowohl auf den kulturellen Hintergrund der Subgenres als auch auf musikalische Aspekte eingehen möchte. Zudem werde ich versuchen, die relativ diffuse Entstehungsgeschichte beider Strömungen sowie ihre überwiegend unklaren Bezugspunkte an konkreten „Vorreitern“ oder anderen stilbildenden Persönlichkeiten festzumachen, um die Einordnung und Abgrenzung sowie das Finden von Querverbindungen zwischen beiden zu erleichtern. Alle hier genannten Beispiel-Songs liegen dieser Arbeit auf einer Daten-CD bei.

2.1. Südstaaten-Trap

2.1.1. Entstehung und Verortung des Genres

In seiner Dissertation „TRAP(PED) MUSIC AND MASCULINITY: THE CULTURAL PRODUCTION OF SOUTHERN HIP-HOP AT THE INTERSECTION OF CORPORATE CONTROL AND SELF-CONSTRUCTION“ hat sich der Kommunikationswissenschaftler Murali Balaji 2009 u.a. intensiv mit der damals relativ „frischen“, aber bereits angemessen verortbaren Strömung der „Trap Music“ im Gangster-Rap

des „Dirty South“ der US-Ostküste auseinandergesetzt und diese treffend analysiert, weswegen ich seine Erkenntnisse hier heranziehen möchte. Da ich das bis heute aktuelle Phänomen des „Atlanta Trap“ ebenso wie Balaji als aus dem „Dirty South“ entsprungen ansehen möchte, soll zunächst eine kurze Einordnung dieses Stils erfolgen:

2001 ernannten der Rapper Ludacris und der Produzent Jermaine Dupri Atlanta zur „new capital of the hip-hop nation“ und lieferten mit „Welcome to Atlanta“ gleich die passende Hymne für die neue Bewegung. Atlanta wurde als „New Motown of the South“ angesehen, um den besonderen Bedingungen der Region hinsichtlich ungewöhnlicher und breit gefächerter Produktionspraxis Rechnung zu tragen¹. Ein Song der Gruppe Goodie Mob mit dem Namen „Dirty South“ sollte dann auch den passenden Namen für das neue dominante Genre südlich der „Mason-Dixon line“ liefern². Eine Wandlung der musikalischen Ästhetik von „teeny-bop styles“ hin zu härterem, progressiveren Sound hatte sich vollzogen, welcher gut dafür geeignet schien, die harten Lebensbedingungen junger Afroamerikaner im Süden der USA zu beschreiben³. Balaji stellt fest, „that Southern rappers were eager to create a distinct musical genre and a commodity that could equal other geographic regions in commercial distribution“⁴, womit die damals übermächtige Konkurrenz des Hip-Hop aus New York – hier als „their Northern counterparts“⁵ bezeichnet – und von der US-Westküste gemeint sein dürfte, welche hinsichtlich Breitenwirkung und Produktionsweise Anfang der 2000er im Prinzip als Pop-Musik firmierten. Im Gegensatz dazu setzte die Szene in Atlanta zu Beginn auf „fairly self-contained cultural industry comprised mostly of smaller independent labels“⁶, eine Einstellung, die sich bis heute trotz großen kommerziellen Erfolges mancher Künstler des „Atlanta Trap“ weitestgehend fortgesetzt hat, wie wir noch sehen werden.

Ebenso wie später die „Trap Music“ basiert der „Dirty South“, wie ihn Ludacris und bald darauf Künstler wie Lil' Jon und T.I. als „crunk“ produzierten⁷, abgesehen von „masculinist delivery“ auf deutlich basslastigeren Beats sowie einer Abwertung von

¹ Balaji (2009, S.83)

² Ebd. (2009, S.83), in Bezug auf Miller (2004), Grem (2006)

³ Ebd. (2009, S.83)

⁴ Ebd. (2009, S.36)

⁵ Ebd. (2009, S.37)

⁶ Ebd. (2009, S.36)

⁷ Ebd. (2009, S.87)

Lyrics zugunsten der reinen Musik⁸. Im Gegensatz zum Hip-Hop der nördlichen Ostküste, der schnell und rap-technisch versiert war, legte der „Dirty South“ mehr Wert auf Ausgelassenheit und Spaß⁹, wobei das Verhalten der Fans beim Rezipieren der Musik sogar als „similar to slam dancing“, also eher ähnlich den in Punk, Hardcore und Metal verorteten „Moshpits“, angesehen werden kann – es ging darum, in den Club zu gehen und auszurasen¹⁰. Ab Mitte der 2000er waren „Dirty South“ und „Crunk“ in den USA kommerziell extrem erfolgreich, die prominenten Künstler der Strömung wie auch der damals noch als „ringtone“ rapper“ firmierende Soulja Boy folgten in den Fußstapfen der Vorreiter Goodie Mob und Outkast¹¹. In Abgrenzung zu dieser Kombination aus „dance tunes“ und „harder-edged street songs“¹² begannen einige Künstler, ihre (angeblichen) Verbindungen zum „drug game“, also der Drogenproduktions und -handels-Szene in Atlantas armen Vororten, in den Fokus zu rücken¹³. Das berüchtigte Kartell der „Black Mafia Family“ zeichnete hierbei finanziell verantwortlich für den Aufstieg diverser Rapper, wie z.B. „Young Jeezy“¹⁴, der bis heute als eine Art „Pate“ der Trap-Szene Atlantas gilt.

Diese neue Strömung wurde zunächst als „dope boy“ Musik bekannt, später identifizierten sich die entsprechenden Künstler mit dem Drogenverkauf und der Gewalt in „drug infested areas“, die schließlich als „the trap“ bezeichnet wurden¹⁵ – Balaji vermutet, dass die „trap“ Musik konkret im heruntergekommenen „Bankhead Courts Housing Complex“ ihren Anfang nahm¹⁶. Die kriminelle Aktivität in diesen Bereichen wurde schnell als „trapping“ bekannt¹⁷ und ist bis heute eines der definierenden lyrischen Elemente der Musikrichtung geblieben.

2003 erhielt diese subkulturelle Strömung mit T.I.'s Album „Trap Muzik“ auch offiziell einen entsprechenden Namen¹⁸. Neben diesem „Namenspatron“ des Subgenres nennt Balaji im Rahmen seiner Dissertation als typische Vertreter weiter

⁸ Balaji (2009, S.96)

⁹ Vgl. Balaji (2009, S.97f)

¹⁰ Hall (2003, S.1)

¹¹ Balaji (2009, S.86f)

¹² Balaji (2009, S.98)

¹³ Balaji (2009, S.98)

¹⁴ Balaji (2009, S.98)

¹⁵ Balaji (2009, S.98)

¹⁶ Balaji (2009, S.101)

¹⁷ Balaji (2009, S.164)

¹⁸ Balaji (2009, S.98)

den bis heute einflussreichen – und mittlerweile zum Superstar avancierten – Lil' Wayne sowie den bereits erwähnten Soulja Boy, den er als „one-hit wonder“ klassifiziert¹⁹. Eine Einschätzung, die sich aus heutiger Sicht als trügerisch erweist, da dieser ein eindrucksvolles Comeback vorzuweisen hat und seit 2015 mit „Jumpman“²⁰ und einigen anderen Titeln reihenweise kommerzielle Hits landen konnte. Im Rahmen einer Fallstudie, die den Schwerpunkt seiner Arbeit darstellt und den aktuellen Stand der „Atlanta Trap“ Musik evaluieren soll, beschäftigt Balaji sich mit den 2009 erfolgreichen Künstlern Cody Breeze und Gorilla Zoe²¹, die im heutigen Gefüge der „Trap Music“ in Atlanta keine Rolle mehr spielen – hier findet sich bereits ein Indiz dafür, wie schnell und unvorhersehbar sich die Szene weiterentwickelt hat.

An den grundsätzlichen kulturellen Prämissen hat sich bis zum heutigen Jahre 2016 dennoch kaum etwas geändert, der inhaltliche Fokus auf den Drogenhandel und die Selbstdarstellung als (Ex-)Drogendealer und „self-made millionaire“ wird neben den genannten Szene-Vätern auch von aktuellen Superstars wie Young Thug²², oder Migos²³ praktiziert.

Auf die seit 2003 weitgehend kohärente musikalische Ästhetik des „Atlanta Trap“ sowie einige „Aktualisierungen“ soll im Folgenden eingegangen werden.

2.1.2. Sound und Ästhetik

Obwohl in Balajis Dissertation eher die kulturellen Rahmenbedingungen des „Atlanta Trap“ sowie die Konstruktion von Images durch betonte Maskulinität, Drogenhandel und Gewalt im Fokus stehen, erläutert der Autor auch ästhetische Besonderheiten des Musikstils an sich, weswegen ich seine Erkenntnisse hier erneut heranziehen möchte. In Anbetracht der zeitlichen Differenz von mittlerweile 7 Jahren seit Erscheinen seines Werks und der rasanten Entwicklung im Rahmen des Subgenres werde ich allerdings einige Aspekte aus meiner eigenen Hörerfahrung einfließen lassen, wo es mir nötig erscheint. Der „Trap“ aus Atlanta ist dediziert Musik „von der Straße für die Straße“:

¹⁹ Balaji (2009, S.7)

²⁰ Vgl. Soulja Boy - Jumpman

²¹ Balaji (2009, S.13)

²² Vgl. Young Thug x Metro Boomin – The Blanguage

²³ Vgl. Migos – Pipe it up

Im Gegensatz zu den eher auf Dancefloor-Tauglichkeit bedachten Beats des „Dirty South“ und des „Crunk“ ist dieser Stil vorrangig für das „riding“, also das laute Abspielen aus dem Kofferraum eines fahrenden Autos, gedacht²⁴. Balaji schreibt: „Trap music is defined by a hard-driving bass laced with heavy synthetic beats“, wobei er ihr Ähnlichkeiten mit dem eher elektronischen Subgenre des „Miami bass“, wie es auch McLeod (2001) auflistet,²⁵ und der „booty music“ zuschreibt, jedoch mit einem düsteren „brooding tone that highlights a more sinister side to the artist“, was veranschaulichen soll, dass der profitable Drogenhandel in der „trap“ zugleich finster und kalt ist²⁶. Balaji versinnbildlicht diesen Sound am Beispiel von Gorilla Zoe’s „Hood Nigga“, dem er in Bezug auf Grem (2006) einen „driving bass“ bescheinigt, welcher primär den Hörer anzieht²⁷. „Hood Nigga“ entspricht meines Erachtens nicht mehr wirklich der Ästhetik, die „Trap Music“ heute kennzeichnet - wie genau sich die erwähnte dunkle Atmosphäre sowie andere Charakteristika in anderen, aktuelleren Songs darstellt, soll anhand meiner Beispiele unter Punkt 3 dieser Arbeit genauer betrachtet werden. Laut Balaji kombiniert Atlanta Trap „hard-edged beats, catchy hooks, and notions of laid-back Southern Black masculinity“²⁸ – vor allem der Aspekt des „laid-back“ scheint mir hier zentral, wobei dies, wie ich auch anfügen möchte, mittlerweile nur für bestimmte Ausprägungen der Richtung gilt, die sich heute musikalisch deutlich diverser darstellt als noch 2009. Ferner sei erwähnt, dass die meines Erachtens entscheidenden distinktiven Merkmale des Sub-Genres heute im Vergleich zu anderen Formen von Rap und Hip-Hop wohl einerseits der „Drop“, auf dessen regelmäßiges „Losbrechen“ viele Song-Strukturen hinarbeiten, andererseits das pointiert eingesetzte und sehr schnelle Klirren der Hi-Hat, die das dumpfe Brummen des „Sub-Bass“ als Basis der Tracks kontrastiert, sind – auch hierzu mehr unter Punkt 3. Ähnlich wie im Vorgänger „Dirty South“ liegt der Fokus der Rapper im Südstaaten-Trap weniger auf „lyrical wordplay“ und facettenreichen Texten, sondern vielmehr auf der „dance-friendliness of the beat“²⁹, was auch dazu geführt hat, dass im Großraum Atlanta nicht nur die Künstler, sondern auch deren Beat-Pro-

²⁴ Balaji (2009, S.99)

²⁵ McLeod (2001, S.60)

²⁶ Balaji (2009, S.99)

²⁷ Balaji (2009, S.200), Zitat nach Grem (2006)

²⁸ Balaji (2009, S.106)

²⁹ Balaji (2009, S.117)

duzenten in noch stärkerem Maße als im „klassischen“ Hip-Hop, welcher nicht zuletzt als „a producer’s medium“ gilt, bei dem der „MC“ oder Rapper zwar Zentrum des Marketings steht, der „producer“ jedoch eminent wichtig bleibt³⁰, zu Superstars werden konnten. In Bezug auf das Marketing ist es hier mittlerweile sogar üblich, den Künstlernamen des Produzenten in den Songtiteln als „prod. by [xy]“ aufzulisten. In Bezug auf meinen eigenen Höreindruck lässt sich zudem feststellen, dass den Trap-Lyrics oftmals ein starker und gewollter repetitiver Charakter anhaftet³¹, was diese faktisch zu einem weiteren rhythmischen Element im Song-Verbund werden lässt. Hinzu kommt in manchen Fällen exzessiver Einsatz von stimmmodulierendem „Auto-Tune“, welches allerdings eher als Stilmittel denn als tatsächlich stimmliche Defizite kaschierendes Mittel angesehen wird³².

Zusammenfassend lässt sich hier festhalten, dass der Südstaaten-Trap, wie ihn Balaji 2009 und wie ich ihn 2016 stilistisch einordne, eine zwar experimentelle, jedoch weitestgehend dem klassischen „Gangsta Rap“ nahestehende Stilrichtung ist, die ein unbedarfter Hörer vermutlich als „Hip-Hop“ oder „Rap“ einordnen würde. Dies wird sich im folgenden Teil ändern, wo ich mich mit dem „EDM-Trap“ befassen möchte.

2.2. Elektronischer Trap

Irgendwann um das Jahr 2012 erschien im Bereich der „Electronic Dance Music“ (EDM) ein Subgenre auf der Bildfläche, welches interessanterweise ebenfalls die Bezeichnung „Trap“ für sich beanspruchte. Wie diese Stilrichtung entstanden ist, was genau sie charakterisiert und inwieweit tatsächlich Querverbindungen zur „Trap Music“ aus Atlanta bestehen, werde ich im folgenden Abschnitt zu ergründen versuchen.

2.2.1. Entstehung und Verortung des Genres

Da der elektronische Trap heute grundsätzlich als der „Electronic Dance Music“ (EDM) zugehörig angesehen wird, soll dieses breit gefächerte Genre eingangs definiert und verortet werden. Josue Plaza beschreibt den Stil in seiner erfreulich aktuellen Honors Thesis „WHERE’D YOU FIND THIS?“ AN EXAMINATION OF

³⁰ Vgl. McLeod (2001, S.65)

³¹ Vgl. Soulja Boy – Jumpman

³² Vgl. Young Thug – 1017 Lifestyle

PRODUCTION TECHNIQUES AND GENRE DIVERSITY IN ELECTRONIC DANCE MUSIC” von 2015 wie folgt:

„EDM is the term given to a collection of genres with tempos ranging from 80-180 beats per minute and produced primarily with electronic synthesis. These songs typically follow a formulaic arrangement that is intended to entertain the listener and encourage them to dance, especially during the “hook” portion of the song.”³³

Interessant ist hierbei, dass, wie Snoman (2013) schreibt, die wichtige “hook”, auf die die Musikstücke in der Regel hinarbeiten, nur um die 20 Sekunden der oftmals 4-8 Minuten langen Abspieldauer einnehmen, weswegen es nicht, wie etwa im elektronischen Genre des “Deep House”, ausreicht, das gleiche rhythmische Muster schlicht zu wiederholen³⁴. Snoman erwähnt als Beispiel für ein EDM-Subgenre den „Trip-Hop“, welcher langsame „chord progression pairs“ in der „hook“-Sektion quasi „auflöst“ und augenscheinlich auch einen gewissen Einfluss auf die Entstehung des „EDM-Trap“ gehabt haben muss, wie wir noch sehen werden.

Um nun die Entwicklung von sowohl EDM als auch konkret EDM-Trap besser greifen zu können, ist ein relativ großer Schritt in die Vergangenheit elektronischer Musik notwendig: In den späten 1970er Jahren erschienen in den USA vermehrt „digital synthesizers“, Sample-Maschinen und Sequencer, welche sich als zentral für die Ausformung früher „Elektronischer Tanzmusik“ erweisen sollten³⁵. Die erste prominente Persönlichkeit in dieser Entwicklung ist im Laufe der 1980er Jahre DJ Frankie Knuckles aus Chicago, der digitale Synthesizer und Drum-Maschinen mit der Funk-Musik der 1970er kombinierte und damit den Geschmack des Publikums traf – in Anlehnung an Frankie Knuckles‘ „Heim-Club“ Warehouse sollte dieser Stil bald als „House“ bekannt werden³⁶. Etwa zur gleichen Zeit prägte der DJ Larry Levan in New York den Stil „Garage“, der mit unter 110 bpm (Beats per Minute) eher als „mid/downtempo“ firmiert³⁷, und aufgrund seiner vergleichsweise Langsamkeit wahrscheinlich, neben vielen anderen, ebenfalls als ein Einflussfaktor auf den späteren EDM-Trap zu sehen ist.

³³ Plaza (2015, S.5)

³⁴ Vgl. Snoman (2013)

³⁵ Plaza (2015, S.8)

³⁶ Vgl. Rietveld (2000)

³⁷ Plaza (2015, S.9)

Entscheidend auf dem Weg hin zu „EDM-Trap“ ist nun aber der Blick nach Europa im Laufe der 1990er: Hier entstand unter dem Label „Acid House“ eine „cooptation and transformation of Chicago house music“, die später zu „Techno“ wurde³⁸, einer „more pop-influenced direction“ und weniger minimalistischen Form³⁹. Diese bedingte zunächst in Großbritannien die „rave culture“, die auf Massen-Events mit hervorgehobener Position der DJs sowie Stroboskop-Licht und Neonfarben fußt und die musikalischen „techniques for entertainment“ auch im 21. Jahrhundert nachhaltig prägte⁴⁰. Mit den „Digital Audio Workstations“ (DAWs) hatten DJs und Produzenten nun zudem ein Tool zur Hand, welches die Produktion von Musikstücken sowie das Experimentieren maßgeblich erleichterte⁴¹ – EDM fächerte sich breiter auf und wurde ein Massen-Phänomen.

In den frühen und mittleren 2000er Jahren erregten einige EDM-Subgenres aus Großbritannien die öffentliche Aufmerksamkeit: Trip-Hop, „a hip-hop influenced music that tends to be slower in tempo“⁴², der ebenfalls von Hip-Hop beeinflusste Big Beat als elektronische Manifestation von „1980s ‘old school’ hip-hop“ und dessen Ästhetik⁴³ sowie der zunächst von „Black and African-American urban musics such as hip-hop“⁴⁴ geprägte Jungle, der später „weiß“ wurde und dann als „Drum and Bass“ firmierte⁴⁵, und Hardcore, eine „even faster and more intense type of electronic/dancemusic that had none of the warmth of house music“⁴⁶. Diese Subgenres verdrängten neben Dubstep, Trance und dem hier erstmals (aus dem Nichts?) auftauchenden Trap vor allem auf Outdoor-Festivals House und Techno bald von den Line-Ups⁴⁷. Neben dem von Plaza erwähnten „progressive House“ DJ Deadmau5⁴⁸, der heute ein internationaler Superstar des EDM ist, scheint mir ab circa 2000 die Personalie Hudson Mohawke, DJ und Produzent aus Glasgow, zentral zu sein, dem das Online-Musikportal „Noisy“ mit „Very First Breath – A Film about Hudson Mohawke“ 2015 eine Dokumentation gewidmet hat.⁴⁹ Um genauer

³⁸ McLeod (2001, S.63f)

³⁹ Plaza (2015, S.10)

⁴⁰ Plaza (2015, S.10)

⁴¹ Plaza (2015, S.11)

⁴² McLeod, (2001, S.61)

⁴³ Vgl. McLeod (2001, S.61)

⁴⁴ McLeod (2001, S.65)

⁴⁵ McLeod (2001, S.72)

⁴⁶ McLeod (2001, S.64)

⁴⁷ Vgl. Plaza (2015, S.11)

⁴⁸ Plaza (2015, S.11)

⁴⁹ Die Dokumentation liegt dieser Arbeit in voller Länge auf der angefügten CD als Video bei.

zu verstehen, wie Mohawke, der mit bürgerlichem Namen Ross Birchard heißt, im Rahmen der elektronischen Subkulturen Großbritanniens in den 1990er und 2000er Jahren sozialisiert wurde und wie er die Ausprägung des EDM-Trap mit eingeleitet haben könnte, möchte ich mich im Folgenden auf diese Dokumentation berufen. Birchards Freund und Weggefährte JD Twitch beschreibt die gemeinsame Heimatstadt Glasgow als „not particularly a Techno city, a Hip-Hop city... it's all of these things and I think the fertile club scene again inspired people to then go and produce music.”⁵⁰ Im Rahmen dieser diversen Musikkultur organisierte Birchard mit Freunden im „Subcity Radio” der Universität Glasgow Underground-Partys, die, primär im Stil des „Happy Hardcore“⁵¹, einer ebenfalls extrem schnellen, aber party-tauglicheren Version des düsteren „Hardcore“ der 1990er, ganz in der europäischen Tradition der „rave culture“ verortet waren: “The Happy Hardcore scene and the sort of Gabber scene were really big in Glasgow or in Scotland in general (...) It's just like a (...) don't give a fuck kind of genre, take that, you know Scotland has a bit of a reputation for that as well.”⁵² Abgesehen von diesem extremen, elektronischen Hintergrund ist Birchard aber auch als in der eher von Hip-Hop geprägten DJ-Kultur verortet anzusehen, wo er schon als Jugendlicher an Wettbewerben teilnahm: „I got into this particular competition called the DMCs, which is the sort of World Championships of Scratching, Turntableism, whatever. So the first time I did that was like 2000, I was like 14 or something. At that time I was calling myself DJ Itchy (...)”⁵³. Der Produzent Mark Ronson vermutet hier einen wichtigen Einflussfaktor auf Hudson Mohawkes späteren, innovativen Crossover-Stil: „His background as a DJ, the DMCs side, the battling side, the stuff is like, that's kind of where he'd come from. He's probably, maybe, even the last guy that straddles that oldschool sense of Turntableism and having respect for like, the things that comes from, to then having a completely modern, progressive sound.”⁵⁴ Aus Birchards kompetitiven DJ-Zeiten lässt sich auch ein Hinweis auf Querverbindungen zum Genre des „Trip-Hop” gewinnen: „I used to call myself 'Fat Chops' as well, 'cause I was like super fat then and also it was like a kind of like Trip-Hop terminology”⁵⁵ –

⁵⁰ Very First Breath, 02:52

⁵¹ McLeod (2001, S.60)

⁵² Very First Breath, 22:29

⁵³ Very First Breath, 09:45

⁵⁴ Very First Breath, 10:55

⁵⁵ Very First Breath, 11:27

und darüber hinaus war der junge Produzent bald auch in „echte“ Rap-Produktionen involviert: „We used to do like a really kinda straight up Hip-Hop project called Heralds of Change. (...) It was just a concept of like, working with an American rapper, just like, from like, making beats in this bedroom to like having a piece of actual vinyl with like an American MC on it. That was such an accomplishment for me (...)”⁵⁶

Um 2009 erhielt Birchard, der nun bereits unter „Hudson Mohawke“ firmierte, die Gelegenheit, bei dem elektronischen Label „WARP Records“ aus London zu unterschreiben⁵⁷, wo er auch sein Debut-Mixtape „Butter“ veröffentlichte. Hier vollzog sich der für mich entscheidende Schritt: Geprägt einerseits durch seine Vergangenheit in der schottischen „rave culture“ und andererseits in seiner Funktion als Hip-Hop-Produzent machte Hudson Mohawke mit einigen Kollegen den symbolischen Schritt über den Atlantik: „We were trying to reach out to these guys in the US to like, via MySpace and stuff like that, to do collaborations and that’s how we came to be in touch with Lunice and Jacques Greene and people like that as well because they had a similar scene happening in Montreal, they flew us over there for a festival and then they came back here for like a couple of shows and that’s where (...) Lunice and the TNGHT project came out of.”⁵⁸ Mit besagtem Lunice und dem „TNGHT“ Projekt produzierte Birchard den Song „Higher Ground“⁵⁹, der den ersten internationalen Hit, der zugleich als „Trap“ klassifiziert wurde, markiert und fast alle bis heute gängigen stilistischen Merkmale des EDM-Trap beinhaltet: Im Vergleich zu „Happy Hardcore“ stark reduzierte Geschwindigkeit trifft auf ein an Hip-Hop-Beats erinnerndes Bläser-Arrangement sowie asymmetrische Songstruktur, wobei dem extremen, zugrundeliegenden Sub-Bass in Kombination mit füllenden Hi-Hats und Snares die zentrale Wirkung auf den Hörer zukommt. So weit, so gut – doch lässt sich eine Verbindung mit dem bereits thematisierten Südstaaten-Trap aus Atlanta herstellen? Wohl auch bedingt durch den Erfolg von „Higher Ground“, aufgrund dessen TNGHT intensiv auf Tour waren, kollaborierte Birchard in der Folge mit zahlreichen Rap-Künstlern⁶⁰ und für den Song „Mercy“ bald auch mit Kanye West, den er als sehr vielschichtig interessierten Musiker begreift: „As

⁵⁶ Very First Breath, 13:02

⁵⁷ Vgl. Very First Breath, 13:58

⁵⁸ Very First Breath, 15:24

⁵⁹ Vgl. TNGHT (Hudson Mohawke x Lunice) – Higher Ground

⁶⁰ Vgl. Very First Breath, 19:18

far as like my work with Kanye and stuff like that, (...) you know I was really surprised to find out what they listened to, is like, actually like a really wide range of stuff. (...) I had just assumed they're in this different kind of echelon where like, they're not even aware of like, anything that would be classed as like UK underground music. (...)“⁶¹ Involviert waren hier darüber hinaus die Rapper Big Sean, Pusha T und nicht zuletzt 2Chainz, welcher die zu dieser Zeit bereits ein Superstar der Atlanta-Trap-Szene war. Ästhetisch ist dem Song eine Verortung sowohl im Südstaaten- als auch im EDM-Trap zu bescheinigen: Eher langsam und überwiegend geprägt von tiefem Sub-Bass sowie Hi-Hats und Snares beinhaltet er ab 03:09 auch einen Part, der deutlich schneller ist und eher dem „klassischen“ Techno, ergänzt durch Kanye Wests Rap-Lyrics, zuzurechnen scheint⁶². Insgesamt kommt er Hip-Hop-lastiger daher als „Higher Ground“, kann aber als großer Berührungspunkt beider Genres gelten - die Verschmelzung des progressiven britischen Underground mit dem progressiven US-Hip-Hop war vollzogen. Eine klare „Entstehungszeit“ des Begriffs „Trap“ im Rahmen der EDM, wie ihn Plaza (2015) nennt, ohne nähere Angaben zu machen,⁶³ lässt sich letztlich, zumindest im Rahmen dieser Arbeit, nicht festhalten – und auch nicht, ob Ross Birchard tatsächlich als Urheber gelten kann. Vieles spricht jedoch dafür, dass sich der Stil in der Tradition von Trip-Hop und Big Beat an kontemporärer Hip-Hop-Kultur orientiert und diese Genres als elektronisch geprägte Ausformung derselben fortführt bzw. aktualisiert, wobei hinsichtlich der Wurzeln im Bereich der 1990er Electro-Musik (im weitesten Sinne) auch Schnittstellen hin zu Drum and Bass sowie Techno bestehen.

2.2.2. Sound und Ästhetik

Grundsätzlich ist allen als „EDM“ charakterisierten Spielarten, auch dem EDM-Trap, gemein, dass sie von „heavy basslines complemented with a drum machine consisting of an 808 kick drum, snare, hi-hat, and other percussion“⁶⁴ geprägt sind. Da der EDM-Trap in aller Regel ohne Lyrics oder allenfalls mit gesampelten Lyric-Bausteinen auskommt, kommt dem „music producer“ bei der Entstehung von entsprechenden Songs eine noch entscheidendere Bedeutung zu, als dies im Atlanta

⁶¹ Very First Breath, 16:53

⁶² Vgl. Kanye West – Mercy (ft. Big Sean, Pusha T, 2Chainz)

⁶³ Plaza (2015, S.11)

⁶⁴ Plaza (2015, S.5)

Trap der Fall ist – er ist dabei in der Regel gleichzeitig auch der DJ, welcher seine Produktionen einem Live-Publikum präsentiert⁶⁵. Da die Produzenten in ihrer Funktion als Live-Künstler ihre digitalen Produktionsmedien (Computer/Editing-Programm) letztlich faktisch als „Instrumente“ einsetzen, also die eigentlich digitalen Prozesse innerhalb ihrer DAW „durch koerperliche Interaktionen“ steuern⁶⁶, ist der elektronische Trap letztlich, anders als der trotz allem Lyric-basierte Atlanta Trap, als „Reproduktionsmusik“ anzusehen, als „eine mit den Reproduktionsmedien produzierte Musik“, die „deshalb auch die konsequente Fortsetzung der ihnen schon immer innewohnenden generativen Funktion der Erzeugung und Organisation von Klängen“⁶⁷ bedingt. Ähnlich wie im jamaikanischen „Dub“ der 1960er Jahre, der im Rahmen der Remix-Kultur die „(instrumental) version“ erstmals betonte⁶⁸, wandert auch hier die Produktionstechnik „aus dem Studio auf die Live-Bühne (...) und wird dort zum Live-Instrument.“⁶⁹ Aktuelle Beispiele für herausragend bekannte Produzenten und DJs des EDM sind David Guetta, Avicii oder Deadmau5⁷⁰, im speziellen Fall des elektronischen Trap scheinen mir die DJ-Teams Major Lazer, Jack Ü und die deutschen Drunken Masters erwähnenswert – in Abgrenzung zum „normalen“ EDM finden sich hier auffallend oft Duos oder sogar „Crews“ aus mehr als drei Produzenten. Meiner Erfahrung nach bewegt sich heute ein überwiegender Großteil populärer EDM-Trap-Titel, anders als von Plaza (2015) beschrieben, der den Stil mit 60-90 bpm als äußerst langsam klassifiziert⁷¹, typischerweise im breiteren „mid-/downtempo“ Bereich: Manchmal durchaus langsame 80, allerdings bis maximal 150 „beats per minute“. Vor allem der „808 kick drum“⁷² kommt innerhalb des Subgenres eine geradezu kultische Wichtigkeit zu und die pointierten, scheppernenden Hi-Hats, die den extremen Bass kontrastieren, stellen ähnlich wie im Südstaaten-Trap ein zentrales Charakteristikum dar - eine mögliche Querverbindung, wie es scheint.

⁶⁵ Vgl. Plaza (2015, S.6)

⁶⁶ Simon (2004, S.18)

⁶⁷ Grossmann (2011, S.118)

⁶⁸ Grossmann (2011, S.122)

⁶⁹ Grossmann (2011, S.123)

⁷⁰ Plaza (2015, S.11)

⁷¹ Plaza (2015, S.15)

⁷² Plaza (2015, S.5)

Wie Plaza schreibt, beinhaltet die elektronische Version der „Trap Music“ viele Charakteristika des Hip-Hop der 1990er Jahre und steht damit stilistisch eindeutig in der Tradition von „Trip-Hop“ und „Big Beat“, wie sie McLeod (2001) definiert⁷³ - zahlreiche Songs des EDM-Trap lassen sich demnach, wie bereits eingangs erwähnt, also vereinfacht als „langsame, harte Hip-Hop-Beats ohne Text“ beschreiben – Plaza stützt diese Einschätzung: „Unlike hip hop music, where there is usually a vocal that takes up the primary focus of the song, the main focus on a Trap song is the instrumental.”⁷⁴ Es zeigt sich hier, noch deutlicher als in anderen elektronischen Subgenres, wie sehr die Ästhetik und Produktionsweise des Hip-Hop auch elektronische Musikstile prägt: „Hip-hop also is embedded in the history of electronic/dance music, although in a manner that defies simple chronological categorization. There are certain subgenres that are directly and obviously influenced by hip-hop (...) Hip-hop is a rhythm-driven music, and its influence is imprinted on various kinds of electronic/dance musics, just as they influence hip-hop.”⁷⁵ Darüber hinaus lässt sich in Bezug auf die EDM-Entwicklung der 1990er in Großbritannien hier auch auf eine Querverbindung zum bereits erwähnten „drum and bass“ als „weiße“ Variante des an urbaner, schwarzer Hip-Hop-Kultur orientierten Jungle (s.o.) verweisen: Dessen Ästhetik ist in vielen EDM-Trap-Tracks zu finden und dient primär dazu, die „hook“, hier eher bekannt als „Drop“, zu betonen⁷⁶. Die Drops oder „hook sections“ sind hierbei typischerweise in der Song-Mitte verortet, wobei die Verbindungen zwischen diesen kurzen, aber markanten Punkten gemeinhin als „buildup“ bezeichnet werden⁷⁷ und dazu dienen, Spannung und Vorfreude auf den „Drop“ zu erzeugen. Trap fokussiert noch stärker als andere EDM-Formen „drum patterns and heavy bass“, wobei speziell die „drum patterns“ als „dissimilar“, also komplex und unregelmäßig, gelten können, was diesen Stil für Live-DJs anspruchsvoll zu handhaben macht⁷⁸ - im Vergleich etwa zu Deep House. Die „kick“ sowie oftmals „percussive claps“ sind hier als kontrastierende Elemente zum eher hintergründig dröhnenden „sub bass“ anzusehen⁷⁹ - als weitere komplexe rhythmische Elemente würde ich die bereits erwähnten, pointiert gesetzten Hi-

⁷³ Vgl. McLeod (2001, S.61, S.65 & S.71)

⁷⁴ Plaza (2015, S.15)

⁷⁵ McLeod (2001, S.65)

⁷⁶ Plaza (2015, S.15)

⁷⁷ Plaza (2015, S.17)

⁷⁸ Plaza (2015, S.20)

⁷⁹ Plaza (2015, S.21)

Hats sowie die sogenannten „Snare-Rolls“ als füllende Elemente zwischen Bass-Schlägen beifügen. Hinzu kommen, wie schon zuvor genannt, meist „Samples“ aus Hip-Hop-Lyrics, Filmen oder anderen, gänzlich genre-fremden Quellen⁸⁰, die vor „transitions into a section“, vor allem unmittelbar vor einem „Drop“, quasi als „Signal-Element“ fungieren⁸¹. Das bekannteste Beispiel für ein solches Sample-Element ist das kultige „Damn son, where’d you find this?“, das seit der ungefähren Genre-„Geburt“ 2012 im Bereich des EDM-Trap zum „running gag“ avanciert ist, oder auch die indirekte Aufforderung an den Rezipienten: „TURN UP!“ – dreh auf. Im Gegensatz zum Südstaaten-Trap, der, wie bereits eher erwähnt, eher als Musik für das Abspielen im Auto konzipiert ist, basiert EDM-Trap stärker auf Live-ness: Komplexe Songstrukturen weichen der Tanzbarkeit wegen „einer rhythmisch bewegten Oberflächenstruktur“, die Songs werden auf Live-Events gleichsam als „Ritus“ gemeinschaftlich Rezipiert, wobei die eigentlichen „Reproduktionen“ der zuvor produzierten Songs faktisch „eine auratische Aufführungspraxis“ begründen.⁸² Diese Feststellungen zur Live-Wirkung des EDM-Trap werden im folgenden Punkt 3 noch von Bedeutung sein, wo ich Ästhetik und Wirkung dieser Form wie auch des Atlanta Trap analysieren möchte.

3. Ästhetischer Vergleich: Atlanta Trap und Electro Trap

Nach der geschichtlichen sowie ästhetischen Einordnung und Abgrenzung von Atlanta Trap und EDM-Trap möchte ich nun ausgewählte Beispiele aus beiden Genres genauer betrachten und hinsichtlich ihrer stilistischen Elemente, aber auch ihrer intendierten Hörerwirkung analysieren. Grob möchte ich dabei, in Bezug auf Torben Sangilds Text „*The Aesthetics of Noise*“ von 2002, eine Einordnung in die Begrifflichkeiten „annoyance and bliss“, was der eher düsteren, teilweise richtiggehend psychedelischen, wenn auch subjektiv als „hart“ empfundenen Ästhetik des Südstaaten-Trap Rechnung tragen soll, sowie „blow your head out“ was der eher in der „rave culture“ verortbaren und auf der wiederholten Hinführung auf ein exstatisches „Eskalieren“ der Tracks des EDM-Trap zugeordnet

⁸⁰ Vgl. Grossmann (2011, S.116f)

⁸¹ Plaza (2015, S.15)

⁸² Vgl. Grossmann (2011, S.121f)

werden soll, vornehmen. Im Rahmen dieser Grobeinteilung sollen dabei auch weitere stilistische Paradigmen anhand einiger Querverweise, etwa nur „Noise Music“ oder zum „Industrial“, erfolgen. Zunächst aber möchte ich in einem kurzen Abschnitt erläutern, inwieweit der extreme Bass, der beide Genre-Ausprägungen kennzeichnet, in der Tat als „Noise“ verstanden werden kann.⁸³

3.1. Sub-Bass als „Noise“

Torben Sangild schreibt 2002 in seinem Text „The Aesthetics of Noise“:

„Electronica uses noise in many different ways, sometimes so integrated that any distinction between noise and music is heavily blurred. Samples, drumloops, fast breakbeats, dub bass and of course all sorts of computer-generated sounds can be more or less noisy.“⁸⁴

Da der elementar wichtige Sub-Bass nun sowohl im Südstaaten-Trap als auch – sogar in noch extremerer Form – im EDM-Trap eher ein im Hintergrund „mitschwingendes“ denn ein wirklich rhythmisches Element ist, welches aufgrund seiner niedrigen Frequenz ohne entsprechende Boxen oder Kopfhörer kaum wahrnehmbar ist und in einer Live-Situation eher körperlich als akustisch wirkt, kann analog zum „Industrial“, wie ihn Reed (2013) beschreibt, von einer „body music“⁸⁵ gesprochen werden: Trotz des durch digitale Produktion per se „rounded sound“ hat der Trap unbewusste „aesthetic, bodily effects“ auf den Rezipienten⁸⁶. Die reine Wucht der Bass-Schläge ist, ähnlich wie im „Noise Rock“, entweder eine „dark, hellish force“⁸⁷, die den Hörer übermannt, oder aber ein geradezu hypnotisches Element, das ihn einlullt in eine „poetic, dreamy atmosphere“, wie sie u.a. aus dem Genre „shoegazer“ bekannt ist.⁸⁸ Auch die übrigen Elemente, die Sangild in seinem o.g. Zitat nennt, sind je nach Track und intendierter Wirkung mal mehr, mal weniger „noisy“. Sangild schreibt einleitend über die Effekte von „Noise“:

⁸³ Um meinen Ausführungen folgen zu können, wird empfohlen, die folgenden Beispiel-Tracks entweder via Kopfhörer oder Musikanlage mit Subwoofer zu rezipieren.

⁸⁴ Sangild (2002, S.6)

⁸⁵ Reed (2013, S.47)

⁸⁶ Vgl. Sangild (2002, S.2)

⁸⁷ Sangild (2002, S.3)

⁸⁸ Sangild (2002, S.6)

„Noise can blow your head out. Noise is rage. Noise is ecstatic. Noise is psychedelic. Noise is often on the edge between annoyance and bliss.“⁸⁹

„Kopf-Wegblasen“, Wut, Exstase, Entrücktheit, Unbehagen und Glückseligkeit: Welche Intention jeweils vorherrscht, variiert grundsätzlich hinsichtlich der Einteilung Atlanta- und EDM-Trap, aber auch innerhalb der Subgenres gibt es unterschiedliche Herangehensweisen. Diese möchte ich im Folgenden darzulegen versuchen.

3.2. Atlanta Trap: Unbehagen und Glückseligkeit

Um der seit Balajis Text von 2009 deutlich erweiterten Komplexität des „Atlanta Trap“ Sounds Rechnung zu tragen, habe ich im Folgenden zwei ästhetisch recht unterschiedliche Tracks aus dem Genre mit unterschiedlicher Intention ausgewählt, die jedoch beide als sehr typisch für die Richtung gelten können.

3.2.1. Keith Ape – IT G MA Remix (ft. Waka Flocka Flame, Dumbfoundead, Father, A\$AP Ferg)

Der Song „IT G MA“ vom eigentlich koreanischen Künstler Keith Ape, welcher über das Internet aufgrund seiner geradezu ausufernden „Trap-Ästhetik“ große Aufmerksamkeit erregte und dementsprechend 2015 als Remix unter Mitarbeit einiger Szene-Größen erneut veröffentlicht wurde, soll hier exemplarisch für die „Gangster“-Variante des Atlanta Trap mit starkem Focus auf das „Squad“, auf Gewalt und Drogenhandel sowie deren musikalische Repräsentation stehen. Der Titel ist dabei auch ein gutes Beispiel für die Beliebtheit kryptischen Szene-Jargons im Bereich des Südstaaten-Trap: Vermutungen zufolge könnte „IT G MA“ so etwas wie „It’s G, man“, also „Es ist Gangster, Mann“, bedeuten – völlig klar ist dies jedoch nicht.

Im Rahmen des relativ kurzen Intros, das aus verzerrten Synthie-Sounds besteht, welche man durchaus als laut, hochfrequent und „unpleasant“⁹⁰ beschreiben könnte, macht Keith Ape bei 00:16 durch den Ausruf „Squad Shit!“ schnell klar, dass

⁸⁹ Sangild (2002, S.1)

⁹⁰ Sangild (2002, S.2)

es sich hier um einen Song zum Ausrasten für die „ganze Mannschaft“ handelt. Es folgt (00:19) sofort der erste Drop, gekennzeichnet durch einen tiefen Sub-Bass, komplementiert mit einer Snare. Unartikulierte Ausrufe wie „WUH!“ (00:20) oder „SCURR!“ (00:25) sind ein ebenfalls typisches Element, sprechen für das Verständnis von Vocals (auch) als rhythmisches oder akzentuierendes Element (s.o. 2.1.2.) und werden im Rahmen der Szene in der Regel schnell zu einer Art „Kulturgut“. Abgesehen vom offensichtlich „hard-edged beat“⁹¹, der durch eher reduziert eingesetzte „synthetic beats“ begleitet wird, wird der unterschwellig aggressive und finstere „brooding tone“, den Balaji der „Trap Music“ bescheinigt, bereits in diesen ersten 30 Sekunden überdeutlich⁹². Es fällt auf, dass sowohl Beat als auch Lyrics verglichen mit Balajis Beispiel „Hood Nigga“ von 2009 noch deutlich aggressiver ausfallen – der Titel „IT G MA“ lässt sich weit besser in einem „Moshpit“ als auf einer Tanzfläche imaginieren. Die ebenfalls Genre-typische Verwendung von Schusswaffen-Samples, also „sounds which used to be denounced as non-musical“⁹³, wie bei 00:33 ist hierbei als Verweis auf das potenziell tödliche Leben in der „trap“⁹⁴ anzusehen – oftmals wird dies auch durch das mündliche Nachahmen jener Sounds, hier durch Waka Flocka Flame, ergänzt: „KRAH! POW POW POW!“ (00:44). Interessant ist weiter der fließende Übergang von Schusswaffen-Sounds in die bereits erwähnten, typischen Hi-Hats, die mit ihrem schnellen Scheppern den Beginn eines „Parts“ markieren (00:55) – den an sich eher harmlosen Becken-Sounds wird somit eine ganz neue, aggressivere Note verliehen. Musik und Lyrics ergänzen sich hier in auffälliger Weise, um „states of aggression, alarm and tension“⁹⁵ beim Hörer hervorzurufen. Auf die lyrische Ebene des Songs sei hier nicht genauer eingegangen, im weitesten Sinne geht es jedoch bei allen beteiligten Rappern um das Ausschalten von Feinden, Frauen, Drogenkonsum, Unmengen an Geld sowie das Herumhängen mit der „Squad“ – allesamt sehr klassische Inhalte des Atlanta Trap. Während der gerappten Parts wird die Komplexität der Beats reduziert, es dominiert der regelmäßige Sub-Bass sowie die Snare – teilweise setzt der Beat sogar aus, um dann mit größerer Wucht wieder „einzuschlagen“ (01:20-01:25). Ab 00:37 und 02:12 beginnt eine schaurig anmutende Piano-Melodie durch den Hintergrund zu

⁹¹ Balaji (2009, S.106)

⁹² Balaji (2009, S.99)

⁹³ Sangild (2002, S.1)

⁹⁴ Balaji (2009, S.101)

⁹⁵ Sangild (2002, S.2)

klimpern, ansonsten ändert sich nicht mehr allzu viel an der Song-Struktur, die durch ein regelmäßiges „IT G MA!“ in Kombination mit Bass-Drop unterbrochen, aber zugleich strukturiert wird. In Bezug auf Sangilds Noise-Klassifikation zielt der Song eindeutig auf den Eindruck von „rage“ ab und bewegt sich, je nach Hörer-Präferenz, durchaus zwischen „annoyance and bliss“.

3.2.2. Slug Christ – Drip (ft. Lord Narf)

Eine etwas andere Herangehensweise als Keith Ape und sein „Squad“ verfolgt der Rapper Slug Christ aus Atlanta. Als Weißer ist er in der quasi ausschließlich afro-amerikanischen Kultur des Südstaaten-Trap ohnehin schon ein Exot, hinzu kommt eine Künstler-Persona, die von einer seltsamen Mischung aus Christus-Symbolik, Cobain-esker Selbsterstörung und Drogenmissbrauch geprägt ist. Entsprechend dieser Prämisse ist Slug Christs Musik deutlich vielschichtiger strukturiert als mein erstes Beispiel und seine Lyrics für Trap-Verhältnisse ungewöhnlich tiefgehend. Der hier behandelte Song „Drip“ entstammt seinem Mixtape „God is under the porch, where the dog died“, welches sich durch bewusst unprofessionelle Produktion und eine gewisse DIY-Ästhetik auszeichnet: Bis 00:14 sind Hintergrundgeräusche und Meta-Kommentare des Künstlers zu hören, die recht typisch für seinen Stil sind, zudem wurden Produktions-Ungenauigkeiten (01:21) im Song belassen. Der Sub-Bass setzt bei 00:14 ein, allerdings längst nicht so akzentuiert wie in „IT G MA“ – es entsteht ein dumpfer, fast abgedämpfter Eindruck, der von den typischen Hi-Hats sowie Claps und vereinzelt Snares komplimentiert wird. Slug Christ ergänzt seine Lyrics mit Gelächter (00:32), hochfrequenten, fast quiekenden Lauten (00:40) oder Ausrufen (01:33) und fast die ganze Spieldauer über geistern hintergründig Wortfetzen von Feature-Partnerin Lord Narf über den Beat, was der Hörerfahrung etwas Drogentrip-artiges verleiht: Diese „sweet, dreamy tunes“, wie sie Sangild (2002) auch der Noise-Band My Bloody Valentine zuschreibt, erzeugen hier ein „unreal, disorienting sound picture“⁹⁶ – der dem Atlanta Trap eigene „brooding tone“ tritt hier weniger als Drohung denn als eigentümlich melancholischer Unterton zutage⁹⁷. Ferner tun sich Parallelen zur „kosmischen Musik“ nach der Art von

⁹⁶ Sangild (2002, S.8)

⁹⁷ Dass Slug Christ ästhetisch auch dem „shoegazer“ nahe steht, zeigt sich laut Künstler-Aussage auch in einer aktuellen Veröffentlichung: <https://www.facebook.com/slugchrist/photos/a.783675165053582.1073741828.363691043718665/998423600245403/?type=3&theater> (Letzter Zugriff am 28.03.2016)

Tangerine Dream und Ash Ra Temple auf: Der „synthesizer-heavy, meditative“⁹⁸ Beat von Produzent PurpDogg spiegelt die den Eindruck der Drogenerfahrung deutlich wieder - ebenso wie die teils zufälligen Vocals von Slug Christ und Lord Narf samt „overdubs“, die mich sehr an die „spontaneous or collective composition“⁹⁹ der Krautrock-Band Can sowie deren „drug reference“ und „cryptic lyrics“¹⁰⁰ erinnern. In Bezug auf Sangilds Beschreibung des „Noise“ ist der Eindruck hier eindeutig „psychedelic“, aufgrund der sphärischen, schwebenden Drogen-Ästhetik jedoch ebenfalls pendelnd zwischen „annoyance and bliss“.

3.3. Elektronischer Trap: Explosionen im Kopf

Der EDM-Trap als elektronische Variante des potenziellen „Doppel-Genres“ ist ästhetisch weniger klar umrissen als der relative klar im Rap-Kontext verortbare „Cousin“ aus Atlanta – die Übergänge hin zu einerseits sehr Hip-Hop-lastigen Beats inklusive Lyrics und andererseits sehr elektronischer Ästhetik sind ebenso fließend wie vielseitig. Ich habe im Folgenden darum für beide Tendenzen exemplarische Songs ausgewählt.

3.3.1. Drunken Masters – „Jambalaya (Remix)“

Wie bereits erwähnt, kann der EDM-Trap, ebenso wie die „Electronic Dance Music“ als Ganzes, durchaus als in der „Remix culture“ verortet angesehen werden. Es existieren darum zahllose Re-Edits, Kollaborationen zwischen Produzenten und eben Remixes vor allem von Hip-Hop-Tracks, die manchmal von den Künstlern in Auftrag gegeben werden, manchmal aber auch ohne deren Wissen von statten gehen. Zweiteres war der Fall, als das DJ-Duo „Drunken Masters“ aus Stuttgart sich den Track „Jambalaya“ des bekannten deutschen Indie-Rappers Casper vornahm und ihm einen neuen Anstrich verpasste – das Ergebnis möchte ich hier hinsichtlich seiner Ästhetik kurz analysieren und einordnen.

Hinsichtlich der bereits unter Punkt 2.2. erläuterten Ästhetik des EDM-Trap kann hier von einem typischen Beispiel gesprochen werden: Der „hochfahrende“ Sound bei 00:08 signalisiert bereits ein unmissverständliches „Ab geht’s!“, es folgt sofort

⁹⁸ Adelt (2012, S. 361)

⁹⁹ Adelt (2012, S.364)

¹⁰⁰ Adelt (2012, S.365)

ein zweistufiger „buildup“¹⁰¹, unterlegt mit „percussive claps“¹⁰² und aus dem Original-Track entnommenem Voice-Over, wobei die ebenfalls aus selbigem gesampleten Bläser-Sounds zunächst langsam, dann immer schneller im Hintergrund mitlaufen (00:11) – „Hallelujah!“ signalisiert als Stichwort den Drop (00:32), der hier mit deutlich mehr Emphase „einschlägt“ als in der Atlanta-Variante. Prominenter noch als der „sub-bass“¹⁰³ sind hier die tiefen Bläser-Samples, die zunächst nur von 808 Kick und Snare, dann (00:43) von den typischen, rollenden „hi-hats“ komplementiert werden¹⁰⁴. Es zeigt sich hier die für diese Spielart typische „Simulation vorhandener Instrumente“¹⁰⁵ durch das elektronische „Control Mapping“, mit dem bestimmten Schaltern auf der Digital Audio Workstation verschiedene Konzepte – im hier vorliegenden Song unter anderem „trompetenaehnlich“ – zugeordnet werden können: Das DJ-Mischpult wird hier also durchaus als Instrument verstanden¹⁰⁶. Der in diesem Fall besonders starke Bezug zur Hip-Hop-Musik zeigt sich in den 1:1 übernommenen Rap-Parts von Casper (erstmalig 01:04), die ebenfalls mit wuchtigen Bläser-Samples, Claps, Snares und Hi-Hats unterlegt werden – letztlich allerdings dienen diese Parts im Song-Verbund „nur“ als Hinleitung zum nächsten „Drop“ (02:24), der, vor allem in einer Live-Situation, ein ekstatisches Loslassen und „Sich-Verlieren“ in der Wucht von Bläser-Sample, Bass und Percussion bedeutet. In Bezug auf Sangilds „The Aesthetics of Noise“ ließe sich diese Struktur ebenso auf die Konzepte des „Apollonian“ und des „Dionysian“ anwenden, wie der Autor sie im Rahmen der „Noise Music“ verortet: „The Apollonian elements are seductive, inciting the listener to enter the ecstatic bliss of the Dionysian“¹⁰⁷ – der „buildup“ ist also das „Apollonian“ und erzeugt Verlangen nach der dionysischen Ekstase des „Drop.“ Hinsichtlich der Effekte von „Noise“ kann also davon gesprochen werden, dass der Verbund aus Sub-Bass, extrem tiefen Bläser-Sounds und Percussion hier also als „ecstatic“ gelten kann – und in gewisser Lautstärke perzipiert durchaus fähig ist „[to] blow your head out“.

¹⁰¹ Plaza (2015, S.17)

¹⁰² Plaza (2015, S.21)

¹⁰³ Plaza (2015, S.21)

¹⁰⁴ Vgl. Plaza (2015, S.5)

¹⁰⁵ Simon (2005, S.19)

¹⁰⁶ Vgl. Simon (2005, S.20)

¹⁰⁷ Sangild (2002, S.11)

3.3.2. Aero Chord – „Surface“

Eine noch deutlich stärker im elektronischen Bereich verortete Spielart des EDM-Trap vertritt der Grieche Alex Vlastaras, besser bekannt unter seinem Künstlernamen Aero Chord. Sein Song „Surface“, den ich hier kurz vorstellen möchte, entspricht ebenfalls in vielerlei Hinsicht der Definition des EDM-Trap von Plaza (2015): Eine sehr lange und sich sehr langsam aufbauende „buildup“-Sektion mit atmosphärischen Synthesizer-Sounds und einem „drum and bass“ Rhythmus führt auf eine „hook“ ziemlich genau in der Songmitte hin¹⁰⁸. Das „Drop“-Element des Stücks dauert tatsächlich nur um die 45 Sekunden, eine im Vergleich kurze Portion der Gesamtdauer¹⁰⁹, danach klingt der Song bereits wieder aus. Ähnlich wie in „Jambalaya (Remix)“ geht der „buildup“ hier zuerst langsam und schließlich extrem schnell (01:41) vonstatten – nur wird sich hier deutlich mehr Zeit gelassen, was den „apollonischen“ Effekt des Wartens auf die „Loslösung“ nur noch verstärkt. Dass die Musik bei 01:50 kurz gänzlich verstummt, steigert nur den akzentuierenden Effekt des Vocal Samples „Make the ground shake!“ (01:51) – und der folgende „Drop“ ist rein klanglich definitiv der intensivste all meiner Beispiele (01:53). Interessant ist hier, dass der Künstler gar nicht erst versucht, dem Gehörten den Anschein eines „echten Instruments“ zu geben, wie den der Bläser im vorigen Beispiel: Durch die kombinierte „amorphous mass“¹¹⁰ des unvermeidlichen „sub-bass“ mit dröhnendem, Schiffshorn-artigem Klang (01:53), der tatsächlich eher als „Noise“ denn als Ton anzusehen ist, sowie beinahe unangenehmen, aggressiv hohen Synthesizern (01:54) und relativ reduziert eingesetzten Claps und Snares gelingt es, eine schwer greifbare, an Überladung grenzende Anmutung beim Hörer zu erzeugen¹¹¹. Von der erlösenden Ekstase des „Dionysian“ zu sprechen, reicht hier nicht mehr: Analog zu Sangilds Ausführungen zur Noise-Band Sonic Youth lässt sich der Hörereindruck als „maelstrom of noise“ bezeichnen, „in which the tune and rhythm break off into a whirl of noise, (...) absorbing the listener into its ecstatic black hole (...) The maelstrom is at the same time an explosion of energy and an implosion of

¹⁰⁸ Plaza (2015, S.17)

¹⁰⁹ Vgl. Snoman (2013)

¹¹⁰ Sangild (2002, S.11)

¹¹¹ Vgl. Sangild (2002, S.11)

meaning (...)”¹¹² Noch stärker als die anderen von mir vorgestellten Titel repräsentiert „Surface“ den Aspekt der „body music“ nach Reed (2013): Es entsteht eine voluminöse „Wall of Sound“, die vor allem in der Live-Situation ähnlich wirkt wie im Industrial oder EBM. Der Genuss für den Rezipienten besteht im als „tyrannically overwhelming“¹¹³ bezeichneten Klang, der ihn erst staunen macht und letztlich mitreißt. Mit Sangild: Dieser Titel „can blow your head out“, er ist „ecstatic“ und, gerade für einen unbedarften Hörer, sicherlich auch mehr „annoyance“ als „bliss“.

4. Zusammenfassung, Fazit und Ausblick

Mit der Betrachtung dieser exemplarischen Titel beende ich meine Ausführungen zu den unterschiedlichen Ausformungen der „Trap Music“. Anhand der Texte von Balaji und Plaza sind die ästhetischen Charakteristika beider Strömung relativ klar umrissen, wenngleich sich vor allem im Bereich des „Atlanta Trap“ gezeigt hat, dass sich durch die dynamische Natur popkultureller Entwicklungsprozesse die Anmutung des Genres in „nur“ 7 Jahren seit Erscheinen von Balajis Text teils deutlich verändert hat. Zentral war und ist bis heute der düstere, manchmal wütende, manchmal seltsam schwermütige Klang dieser Musik, die die aggressive und melancholische, jedoch auch dekadente Lebensumgebung der „trap“ widerspiegelt. Eine empirisch feststellbare Querverbindung hin zum „EDM-Trap“ ließ sich im Rahmen meiner Ausführungen nicht ausmachen, jedoch sprechen einige Indizien für eine wechselseitige Beeinflussung: Plaza (2015) schreibt an einer Stelle, dass „during the mid-2000s“ – was ich für etwas früh halte - auf großen EDM-Festivals neben Dubstep und Trance auch erstmals der Trap als Begriff auftauchte¹¹⁴. Jedoch erwähnt der Autor keinen „Schöpfer“ und nimmt keine Abgrenzung zu den anderen Genres vor. Meines Erachtens deutet aber anhand der in „Very First Breath: A Film about Hudson Mohawke“ gehörten Aussagen vieles darauf hin, dass Ross Birchard mit seiner Verortung einerseits in der „rave culture“, andererseits in der kompetitiven DJ-Kultur und der Hip-Hop-Produktion, als „Vater“ dieses elektronischen Trap gelten kann, zumal ihm 2012 mit „Higher Ground“ der erste international bekannte EDM-Trap-Hit und mit „Mercy“ ein wichtiges Cross-Over hin zum

¹¹² Sangild (2002, S.7)

¹¹³ Reed (2013, S.50)

¹¹⁴ Plaza (2015, S.11)

Dunstkreis des Atlanta Trap gelang, der zusammen mit Baauers „Harlem Shake“¹¹⁵ und „Original Don“ von Major Lazer und Flosstradamus¹¹⁶ als stilbildend für das komplette „EDM-Trap“ Subgenre gelten kann.

Weitere Gemeinsamkeiten zeigen sich anhand der analysierten Beispiel-Titel: Ein signifikanter Teil der Wirkung auf den Rezipienten entsteht sowohl im Südstaaten- als auch im elektronischen Trap durch den lustvollen, steigernden Charakter des „buildup“ und die lösende Wucht des „sub-bass“, welche durch ein rhythmisch komplexes Zusammenspiel aus Hi-Hats, Snares und „percussive claps“ begleitet und akzentuiert werden. In Bezug auf Reeds Ausführungen zum Industrial kann hier durchaus von einem „generic contract“ beider Richtungen gesprochen werden, was „orientations, expectations, and conventions“ bedeutet – ähnlich etwa der Annahme, dass „trance techno“ sich im Bereich um 140 bpm zu bewegen habe.¹¹⁷ Hinsichtlich der musikalischen Intention versinnbildlicht die „Atlanta Trap“ Variante im Falle von Keith Ape eher überschäumende Aggression, im Falle von Slug Christ jedoch psychedelische Entrücktheit und eine gewisse „laissez faire“-Attitüde – die Ausprägungen des EDM-Trap hingegen sind hier deutlich stärker in der traditionellen „rave culture“ zu verorten, wo der Fokus primär auf gemeinschaftlicher Ekstase und durch den „Mahlstrom“ des Drop sehr unmittelbar empfundener Lösung vom Alltäglichen liegt.

Vor allem im Bereich des EDM-Trap, der kulturell und auch musikalisch deutlich schlechter verortbar ist als sein Pendant aus Atlanta, scheint es für mich denkbar, dass wir es bei dem unbedingten Willen, die Musik als „Trap“ zu bezeichnen, mit „genre labeling“ zu tun haben, das in erster Linie auf die Identitätsbildung von Fans und auch Künstlern abzielt.¹¹⁸ Ob dem so ist, ob wir also von zwei relativ separaten Genres Sprechen sollten, oder ob der Südstaaten-Trap und der elektronische Trap doch als die zwei Seiten der sprichwörtlichen Medaille gelten können, wäre im Zweifel wohl nur durch intensive Feldforschung vor Ort sowie Interviews mit entsprechender Fragestellung zu klären.

¹¹⁵ Vgl. Baauer – „Harlem Shake“

¹¹⁶ Vgl. Major Lazer – „Original Don (FLOSSTRADAMUS Remix)“

¹¹⁷ Reed (2013, S.15)

¹¹⁸ Reed (2013, S.16)

Quellenverzeichnis:

a) Schriftliche Quellen

- **Adelt, U. (2012)**. Machines with a Heart: German Identity in the Music of Can and Kraftwerk. In: *Popular Music and Society*, 35:3 (S.359-374). London: Routledge.
- **Balaji, M. (2009)**. *Trap(ped) Music and Masculinity: The Cultural Production of Southern Hip-Hop at the Intersection of Corporate Control and Self-Construction*. Dissertation: The Pennsylvania State University, College of Communications.
- **Grem, D. A. (2006)**. The South Got Something to Say: Atlanta's Dirty South and the Southernisation of Hip-Hop America. *Southern Cultures* 12:4 (S.55-73).
- **Grossmann, R. (2011)**. Reproduktionsmusik und Remix-Culture. In Saxer, M. (Hg.), *Mind the Gap. Medienkonstellationen zwischen zeitgenössischer Musik und Klangkunst* (S.116-127). Saarbrücken: PFAU Verlag.
- **Hall, R. (2003)**. South makes its mark on hip-hop. *Billboard* 115(32), S.1.
- **Miller, M. (2004)**. Rap's Dirty South: From Subculture to Pop Culture. *Journal of Popular Music Studies*, 16:2 (S.175-212). Hoboken: John Wiley & Sons.
- **Plaza, Josue (2015)**. "WHERE'D YOU FIND THIS?" AN EXAMINATION OF PRODUCTION TECHNIQUES AND GENRE DIVERSITY IN ELECTRONIC DANCE MUSIC. Honor Thesis: San Marcos, Texas State University.
- **Reed, S. A. (2013)**. *A Critical History of Industrial Music* (S.3-17 & S.43-55). New York: Oxford University Press.
- **Sangild, T. (2002)**. „*The Aesthetics of Noise*." Kopenhagen: Datanom.
- **Simon, J. (2005)**. Der Instrumentalist in der Elektronischen Musik. In Höldrich, R. (Hg.), *Medienkunst. Beiträge zur Ringvorlesung 2004* (S.17-28). Graz: Universität für Musik und darstellende Kunst.
- **Snoman, R. (2014)**. „*Dance music manual [electronic resource]: tools, toys, and techniques*". Burlington: Focal Press.

b) Online-Quellen:

- <https://www.facebook.com/slugchrist/photos/a.783675165053582.1073741828.363691043718665/998423600245403/?type=3&theater>
- **Rietveld, H. (2000)**. „The Body and Soul of Club Culture". *The UNESCO Courier* 53:7, S.28-30. © UNESCO, <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001201/120152e.pdf#120163>

c) Audio-Quellen (Reihenfolge nach Auftauchen im Text):

- Soulja Boy – Jumpman
- Young Thug x Metro Boomin – The Blanguage
- Young Thug – Lifestyle
- TNGHT (Hudson Mohawke x Lunice) – Higher Ground
- Kanye West – Mercy (ft. Big Sean, Pusha T, 2Chainz)
- Keith Ape – IT G MA Remix (ft. Waka Flocka Flame, Dumbfoundead, Father, A\$AP Ferg)
- Slug Christ – Drip ft. Lord Narf [prod. Purpdogg]
- Drunken Masters – Jambalaya (Remix)
- Aero Chord – Surface
- Baauer – Harlem Shake
- Major Lazer – „Original Don (FLOSSTRADAMUS Remix)”

d) Video-Quellen:

- “Very First Breath: A Film about Hudson Mohawke”. Noisy Music by Vice, 2015. Auch online verfügbar unter <http://noisy.vice.com/de/noisy-specials/very-first-breath-a-film-about-hudson-mohawke-full-length>

Eidesstattliche Erklärung:

Hiermit erkläre Ich, dass Ich die vorliegende Arbeit ohne fremde Hilfe und ausschließlich unter Zuhilfenahme der angegebenen Quellen verfasst habe.

Regensburg, den 28.03.2016,
