

THE TIME IS GONE!? PINK FLOYDS »TIME« (1973)

Florian Hantschel

Der kommerzielle Erfolg und das mediale Interesse an Pink Floyd sind auch im Jahr 2012 nicht abgerissen. Für die journalistische Aufmerksamkeit, die Pink Floyd derzeit mit umfangreichen Spezialausgaben oder -artikeln unter anderem in Zeitschriften wie *Uncut* (vgl. die Pink Floyd-Themenausgabe von Jones 2011) oder *Visions* (Krüger 2011; Lohrmann 2011) gewidmet wird, ist die im September 2011 initiierte, groß angelegte Kampagne zur Wiederveröffentlichung aller Studio-Alben verantwortlich. Diese Kampagne wurde mit der Neuauflage des Albums *Dark Side Of The Moon* (ursprünglich 1973, folgend *DSOTM*) begonnen. Mit insgesamt 805 Wochen in den Billboard 200 Charts (davon durchgängig 741 Wochen von 1973 bis 1988, vgl. Billboard 2012) und rund 50 Millionen verkauften Platten zählt diese Aufnahme zu den erfolgreichsten Alben aller Zeiten. Auch der Song »Time« von diesem Album hat neben der einzigen Single-Auskopplung »Money« längst Eingang in den Kanon populärer Musik gefunden – und dies, obwohl er bezogen auf die damalige Hochphase des Glam Rock aus dem Rahmen fällt und in seinen 7:04 Minuten Elemente der *Musique Concrète* in Form von »Quarter-Inch Tape-Loops« (Dalton 2011: 56), Blues-Rock-orientierte Gitarren-Riffs, von Miles Davis inspirierte Piano-Akkorde (Longfellow 2003: 10:33 min.), an Soul erinnernde Backgroundsängerinnen, Relikte der charakteristischen Psychedelic Rock-Soundscapes sowie Progressive Rock-Fortschrittsdenken und -Experimentierfreudigkeit mit einem ambitionierten lyrischen Konzept verbindet. Da »Time« angeblich ein Konzeptsong auf einem Konzeptalbum sein soll (vgl. ebd.: 54; Clerk 2011: 74), untersuche ich im Folgenden hermeneutisch-analytisch, wie in diesem Song ein musikalisch-lyrisches Konzept generiert wird.

Analyse

Auch ohne die Kenntnis des Titels, des Songtextes oder des Konzeptcharakters von *DSOTM* ist das Thema des Songs nicht schwer zu erraten, da die Zeit-Thematik plakativ durch die an Programmmusik erinnernde erste Minute des Intros evoziert wird. Die Verwendung von organisierten Geräuschen – klingelnde Wecker, läutende Uhren/Glocken und synthetisierte Beats, die wie Herz- und Pulsschläge klingen – verweist deutlich auf das semantische Feld »Zeit«. Aufgrund des Bezugs der verwendeten Geräusche zur Alltagswelt lassen sich Bedeutungen dieser Geräuschkombi fassen: Uhren besitzen in der menschlichen Gesellschaft seit jeher die Funktion der Objektivierung der körperlosen Bezugsgröße Zeit. Mehr noch, dieses Greifbar machen von Zeit dient dem Menschen zur Organisation seiner Selbst – dem im Neudeutschen so genannten Zeitmanagement. Dabei dienen Uhren als Gegenstand zur Visualisierung des Zeitverlaufs an sich und als Klangkörper auch zur Erinnerung und dem Bewusstmachen, dass eine bestimmte Einheit an Zeit vergangen ist. Wecker werden benutzt, um nicht zu verschlafen, oder erinnern an einen wichtigen Termin. Glocken sind im sakralen und militärischen Kontext Signalgeber. Das nach zehn Sekunden einsetzende Ticken einer Uhr verweist direkt auf die semantischen Felder »Zeit« und »Zeitverlauf« (siehe Tabelle 1 im Anhang für alle formalen Details). Das in Verbindung mit seiner vierfachen Lautstärkezunahme übersteuernde, höhenlastig-schrille, plötzlich chaotisch einsetzende Läuten und Klingeln von mindestens sechs verschiedenen Uhren (0:18 min.) kann in diesem denotativen Alltagskontext als kakophonischer und deutlich insistierender Weckruf verstanden werden, der sich auf den Hörer und einen fiktiven Adressaten beziehen kann.

Der über das gesamte Intro fortdauernde Bass-Drum-Rhythmus, der wie schnelle Herz- oder Pulsschläge klingt, bekräftigt dies, da er die hektischen Vitalzeichen¹ eines Menschen – einen Puls von 120 Schlägen pro Minute – imitieren könnte, der durch den plötzlichen Weckruf alarmiert oder aufgeweckt worden ist. Diese Verknüpfung mit der Zeit-Thematik zieht sich auch unterschwellig durch die folgende Bandimprovisation im Formteil I. Dort werden nämlich Akzente auf drei metrischen Ebenen des 4/4-Taktes gebil-

1 Vitalzeichen gehören ebenfalls zum semantischen Feld »Zeit«, indem sie als ein direktes Kennzeichen dafür stehen, dass ein Lebewesen lebendig ist, und somit auch mit dem Begriff »Lebenszeit« konnotativ in Zusammenhang gebracht werden können.

det: Erstens Viertaktgruppen mit einem Down-Beat auf die erste Zählzeit des ersten Takts von Gitarre und Bass, zweitens Eintaktgruppen mit jeweils einem Down-Beat des Herzschlags auf die erste Zählzeit und drittens durchgehende Viertel-Beats des Pulsschlags. Die Roto-Tom-Fills und eine Pianomelodie mit improvisatorischem Charakter ergänzen diesen Rhythmus.

Die Melodie basiert überwiegend auf viertaktig organisierter Dreiklangsmelodik bzw. Akkordbrechungen (z.T. werden aber durch Umkehrungen große Sprünge erzeugt) mit vereinzelt dreiklangsfremden Durchgangstönen. Sie wird durch sukzessive Ausdehnung des verwendeten diatonischen Skalenmaterials von fis-Moll mit großem Ambitus (zwei Oktaven + große Septime) sowie Diminution der Notenwerte und zunehmende rhythmische Dichte intensiviert und zu einer Klimax (Strophe 1) geführt (siehe Abbildung 1).



Abbildung 1: Pianomelodie des Formteils I (Takte 17-24 und 49-56; ab 1:02 min. und 2:12 min.)

In Bezug auf die Thematik der Vergänglichkeit von Zeit, die später im Songtext angesprochen wird, sind im instrumentalen Intro programmatische Kernvoraussetzungen für einen semantischen Zusammenhang von Musik und Text gegeben, der im Formteil A fortgeführt wird.

In den Strophen 1 und 2 ist die Musik trotz des neuen Half-Time-Tempos von 65 bpm durch einen stimulierenden, an Reggae der 1970er Jahre erinnernden Rhythmus geprägt (siehe Abbildung 2), der in Bezug auf »Zeit« Rastlosigkeit, aber auch Anspannung verkörpern kann. Dieses antreibende rhythmische Geflecht entsteht in diesem Formteil durch das polyrhythmische Zusammenspiel und das deutliche Double-Time-Feeling in der Spielweise der Band gegenüber dem Puls von 65 bpm. Das Schlagzeug beispielsweise spielt ein zweitaktiges Pattern, das leicht variiert dreimal wiederholt wird und an dessen Ende meist ein Tom-Fill zur nächsten Wiederholung überleitet. Die Hi-Hat spielt dabei Achtel, die Bass-Drum Achtel-Off-Beat-Vorschläge im Double-Time-Feeling zum Viertelmetrum von 65 bpm der Snare-Drum. Der Bass unterstützt mit seinem viertaktigen, betont melodischen Begleitpattern die Down-Beats des Schlagzeugs und doppelt häufig auch die Bass-Drum. Die Orgel ergänzt die Gitarre hauptsächlich komple-

mentär (sowohl durch Down- als auch Off-Beats) und spielt vermehrt repetitive Patterns.

Sechzig Schläge pro Minute entsprechen im Übrigen etwa dem menschlichen Ruhepuls, sie stehen daher ebenfalls in Verbindung zum semantischen Feld »Lebenszeit«.

The image shows a musical score for five instruments: Vocals, Organ, Electric Guitar (E-Git), Electric Bass (E-Bass), and Drums. The score is in 4/4 time and has a key signature of two sharps (F# and C#). The vocal line starts with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 4/4 time signature. It features a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The organ part is in the right hand of a grand staff, playing chords and single notes. The electric guitar part is in the right hand of a grand staff, playing chords and single notes. The electric bass part is in the left hand of a grand staff, playing a bass line with eighth notes. The drums part is in a drum set notation, showing a consistent pattern of eighth notes and rests.

Abbildung 2: Rhythmisches Geflecht des Formteils A (2:29 min.)

Im Zentrum des Songtextes (siehe Anhang 1) steht die Auseinandersetzung mit dem thematischen Feld der Vergänglichkeit von Zeit in ihrer Auswirkung auf das menschliche Leben. Ein fiktiver Adressat wird in der ersten Strophe des Textes in einer naiven, fremdbestimmten Weise dargestellt, indem er die ihm zur Verfügung stehende Zeit in einer eher spielerisch-kindlichen Art verbringt (»kicking around on a piece of ground in your hometown«) und darauf wartet, dass ihm jemand oder etwas einen Weg oder ein Ziel vorgibt. Diese Merkmale können Hinweise auf das noch junge Alter (Kind oder Jugendlicher) des Adressaten sein. Insgesamt kann diese Strophe als eine Kritik am unselbstständigen, fremdbestimmten und passiv-verschwenderischen Umgang mit Zeit gedeutet werden.

Durch den syllabisch-deklamatorischen, stark repetitiven Charakter der Gesangsmelodie (Ambitus einer Quint cis^2 - gis^2 ; geringer Tonvorrat des sequenzierten Wechselnotenmotivs; größtenteils diatonische Melodieschritte) werden Text-Passagen wie »ticking away« zu Beginn der ersten Strophe musikalisch als Lautmalerei von tickenden Uhren umgesetzt. Diese ersten zwei gesungenen Worte des Songs stehen dabei nicht nur semantisch in Verbindung mit dem Songtitel und dem Intro (z.B. dem Ticken von Uhren bei 0:06 min.), sondern auch mit der Gesangsmelodik und -rhythmik. Durch den syllabischen Gesang in Sechzehntelnoten wird an dieser Stelle das Ticken

der Uhren oder der 120 bpm schnelle Pulsschlag des Intros rhythmisch imitiert (siehe Abbildung 3).



Abbildung 3: Beginn der Gesangsmelodik der Strophe 1 (Wechselnotenmotiv markiert; 2:29 min.)

Es könnte argumentiert werden, dass die Zeit-Thematik Zeit des Songtextes sich – objektiviert in der Imitation tickender Uhren – in der Gesangsmotivik des Hauptmotivs α subtil widerspiegelt. Da dieses Gesangsmotiv die Grundlage der Strophen 1 und 2 ist, wird das Vergehen der Zeit durch den Sänger David Gilmour hörbar aufgegriffen. Der expressive Gesangsgestus, das raue Timbre und die direkt klingende Gesangsstimme des Sängers können mit Adjektiven wie »wütend« charakterisiert werden. Die gesangliche Gestaltung gibt dem Text, neben textimmanenten Indizien für eine negative Grundhaltung gegenüber dem Umgang des fiktiven Adressaten mit Zeit, in diesen Formteilen einen fast anklagenden, lauthals ausrufenden Ton. Die melismatisch hervorgehobenen Spitzentöne an den Phrasenenden auf »way« in Strophe 1 und »again« in Strophe 2 verleihen dem Gesang diesen Gestus und bekräftigen die inhaltliche Grundstimmung der Strophen 1 und 2. Durch die in sich geschlossene, zyklische Form der Modal-Harmonik (bspw. Strophe 1 & 2: |: fis – A – E – fis :|, aber auch Intro: |: E – fis :|, Chorus 1 & 2: |: D^{maj7} – A^{maj7} :| oder Strophe 3: |: e⁷ – A⁷ :|) wird ein musikalischer Kreislauf evoziert, der zum Beispiel in semantischem Zusammenhang zum textlich-thematisierten Teufelskreis (bspw. in Strophe 2) gedeutet werden kann.

In Strophe 3 wird ein Rennen als Sinnbild für das Paradoxon der Zeit aufgegriffen. Gleich einem Marathonläufer ist die Sonne der personifizierte Gegner des fiktiven Adressaten. Es liegt ein wie auf einer Kreisrennbahn zirkulär-ablaufender und sich wiederholender Wettstreit vor, den das Lyrische Du aus logischem Grund gegen die zeitüberdauernde Sonne nie gewinnen kann. Dennoch bestreitet der fiktive Adressat dieses aussichtslose Rennen und hält paradoxerweise an diesem fest. Der zyklusartige Bahnverlauf steht auch symbolisch für den fortwährenden Verlauf von Zeit und daher für das Altern des fiktiven Adressaten (»The sun is the same [...] but you're older«) hin zum Tod (»one day closer to death«).

Der Verzicht auf ein Dominant-Tonika-Spannungsverhältnis und die Blues-typische Hinzufügung funktionsloser Septimen in Gitarre (siehe Abbildung 4), Bass und Gesang verschleiern das tonale Zentrum. Beides ist auch für die harmonische Ambivalenz zwischen Dur und Moll verantwortlich, die diesen Strophen ihren charakteristischen klagenden und bedrückten Grundtonus verleiht. Diese emotional-unbefriedigende Wirkung wird durch das Insistieren auf dem Dominantseptakkord E⁷ (z.B. bei 2:51 min.) verstärkt, der in den Strophen 1 und 2 jeweils durch einen Trugschluss mit chromatischer Alteration im Bass (E-Eis-Fis) nicht zur impliziten funktionsharmonischen Tonika A-Dur, sondern zur Parallele fis-Moll geführt wird (A-E⁷-fis).



Abbildung 4: Durchgangsseptimen der E-Gitarre (5:00 min.)

Die Formteile B und B' bieten im Anschluss an die Formteile A und A' jeweils ein musikalisches Kontrastprogramm. Ein treffender Begriff, um diese Kehrtwende zu beschreiben, ist »Entspannung«, da gleich mehrere Instrumente den 4/4-Takt der Strophen 1 und 2 durch stark verringerte rhythmische Dichte bremsen. Die E-Gitarre und die Backgroundsängerinnen halten überwiegend Akkorde über einen Takt aus, nur sehr vereinzelt wird dieses rhythmische Schema mittels einzelner Töne durchbrochen. Weiterhin spielt der Bass ein eintaktiges, bei den Wiederholungen leicht variiertes Rhythmusmuster, das im Vergleich zu dem prägnanten, riffartigen Pattern der Formteile A und A' stark kontrastiert. Das Schlagzeug schließlich spielt ein festes eintaktiges Pattern, wobei die Hi-Hat im Vergleich zu den Strophen 1 und 2 durchgängig und sehr leise in Viertel-Noten gespielt wird. Da auch die Bass-Drum keine Off-Beat-Achtel mehr spielt, haben Chorus 1 und 2 ein deutliches Half-Time-Feeling gegenüber den Formteilen A und A' (siehe Abb. 5).

Abbildung 5: Rhythmik des Formteils B' (4:36 min.)

Der Lead-Gesang klingt in den Formteilen b und b' aufgrund des natürlich erzeugten Chorus-Effekts der beiden Unisono-Gesangstimmen von Gilmour und Wright und der insgesamt um eine Quarte tiefer angesiedelten Melodie deutlich zurückgenommener. Die Klangfarbe des Lead-Gesangs hat sich durch die Stimmüberlagerung und die Abmischung zugunsten des neu auftretenden Sängers (Wright) hörbar verändert und könnte als weicher klingend beschrieben werden. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Betrachtung des scheinbar konträren Songtextes zu diesen Abschnitten, der thematisch direkt an die Strophen 1 und 2 anknüpft.

Das Lyrische Du wird in Strophe 2 ähnlich seiner Zeitgestaltung in Strophe 1 als passiv dargestellt (»lying in the sunshine«, »staying home to watch the rain«). Dieses Verhalten ergibt im Zusammenhang mit dem subjektiven Zeitempfinden (»you are young and live is long and there is time to kill today«) ein Paradoxon: Ein Tag kann für den Adressaten sehr lange erscheinen, zehn Jahre können wie im Fluge oder auch augenblicklich vergehen (»And then one day you find ten years have got behind you«). Diese für den fiktiven Adressaten vergangene Lebenszeit wird mit einem verpassten Startschuss (»starting gun«) in einem Rennen (»run«) semantisch negativ in Verbindung gebracht. Dieses Paradoxon kann als Metapher für den Übergang zwischen Jugend und Adoleszenz mit dem Beginn von Ausbildung oder Arbeit gesehen werden, welcher in der menschlichen Gesellschaft einen wichtigen Grundstein für die Zukunft, die Karriere und das Einkommen bedeuten kann. Aufgrund dieses ambivalenten Verhältnisses von Text und Musik ist die Deutung plausibel, dass die janusköpfige Natur von Zeit als bitter-süßes Genussgift durch diese kontrastierenden Elemente dargestellt wird. Dafür spricht ebenso die von Gilmour in Terzen harmonisierte Gesangsmelodie der überleitenden Kadenz der Formteile B und B', die idiomatisch treffend mit der musikalischen Vortragsbezeichnung *dolce* zu beschreiben ist. Dem stehen

diametral die Gesangsverse »And then one day [...] you missed the starting gun« im Formteil B und »Hanging on in quiet desperation [...] thought I'd something more to say« im Formteil B' mit ihrer Desillusionierung über das menschliche Dasein gegenüber. Sie tragen einen sehr moralischen Unterton: Wer seine Lebenszeit, im Glauben noch alle Zeit der Welt zu haben, nicht zur rechten Zeit selbst in die Hand nimmt, der bleibt langfristig in diesem Rennen um Zeit auf der Strecke. Die moralische Einsicht entspringt offensichtlich dem lyrischen Ich (»I'd...«). Es wäre daher die Deutung möglich, dass es sich um eine reflexive Metaperspektive der Erkenntnis handelt, die das lyrische Ich durch eigene Erfahrung gewonnen hat. Diese Janusköpfigkeit stützen ferner die Jazz-Akkordflächen (bzw. die klangfärbenden Septimen $D^{maj7} - A^{maj7}$) von Gitarre, Orgel und Backgroundgesang der Soul-Sängerinnen, die diesen überleitenden Abschnitten einen verträumten, kontextuell deutlich melancholisch-traurigen Ausdruck verleihen. Dieser Abschnitt hat aufgrund des klar voluminöseren Klangbilds gegenüber A und A' Chorus-Charakter.

Hinzu kommt die funktionsharmonische Überleitung bzw. Bridge, die eine zielgerichtete Progression zur Tonika A-Dur erwarten lässt. Die Akkordfolge $D^{maj7} - cis^7 - h^7 - E^7$ im Formteil B, die den Stufen $IV^{maj7} - iii^7 - ii^7 - V^7$ in der Tonart A-Dur entspricht, wird im Formteil B jedoch durch einen Trugschluss nach fis-Moll (und im Formteil B' durch eine Halbtonrückung von F-Dur zu e-Moll) fortgeführt. Die funktionsharmonische Hörerwartung eines west-europäisch geprägten Hörers wird also enttäuscht: Nicht A-Dur erklingt im Folgetakt zu E^7 , sondern wiederum fis-Moll. Es liegt ein klarer funktionsharmonischer Trugschluss vor, der im folgenden Verlauf von »Time« nicht durch eine reguläre Kadenz aufgehoben wird und daher einen harmonischen-formalen Kreislauf evoziert (siehe Formtabelle: ABABAB). Die Metapher des verpassten Startschusses im Songtext der ersten Bridge steht für einen längst begonnenen, paradoxen Kreislauf, in dem der fiktive Adressat zeitlebens vergeblich (bspw. »Hanging on in quiet desperation«) versucht, seine verlorene Lebenszeit wieder aufzuholen. Sie steht damit direkt in Zusammenhang mit der zyklischen harmonisch-formalen Anlage des Songs von Strophe 1 bis zum Beginn von »Breathe Reprise«. Die Trugschlüsse in den Formteilen B und B', die anstatt zu einem Refrain überleiten, harmonisch wieder zum Formteil A der Strophen zurückkehren, könnten semantisch als Dramatische Ironie gegenüber dem Lyrischen Du des Songtextes verstanden werden: Gleich wie sehr sich der fiktive Adressat auch bemüht (»And you run and you run«), für ihn endet der Song dennoch als Tragödie (»The time has gone the song is over«), da er nicht aus dem Teufelskreislauf ausbrechen kann.

Der songtextliche Kerngedanke der schwindenden Zeit spiegelt sich ferner in der fortschreitenden und offenen Formanlage des gesamten Songs wieder (Intro+I |: AB :| C D), dessen einzelne Großformteile im Verlauf des Songs zeitlich immer kürzer werden (I=48, |: AB :|=112, C = 24 und D = 8 Takte).

Die harmonische Wendung im Formteil B' ist bis auf den letzten Takt mit dem Formteil B identisch. Jedoch beinhalten diese Takte einen für das Stück wichtigen Prozess des Wechsels des tonalen Zentrums. Diese Wendung wird dem vorher konstatierten funktionsharmonisch-überleitenden Charakter dieses Formteils gerecht. Nachdem der Akkord h⁷ nämlich ein drittes Mal wiederholt wurde (Takt 167 bei 5:46 min.), bewirkt dann die unvermittelte Tiefalteration der Töne Fis und Cis durch E-Gitarre und Gesang im darauffolgenden Takt die Umformung zu einem F₇/h, der als Dominantseptnonakkord mit tiefalterierter Quinte als direkter, chromatischer Modulator zum darauf erklingenden e-Moll fungiert:

$$\begin{array}{l} D^{\text{maj}7} - \text{cis}^7 - h^7 - h^7 [F_{7/h}] - e \\ IV^{\text{maj}7} - iii^7 - ii^7 - ii^7 [V^{b5/7/b9}] - i \end{array}$$

Meinem Verständnis nach semantisiert dieses harmonische Fortschreiten der Kadenz subtextuell den Songtext, indem die plötzliche Erkenntnis über die längst vergangene, verlorene und nicht wiederzubringende Zeit als musikalisch-sinnbildliche Analogie durch die Harmoniewechsel zu deuten ist. In Verbindung mit der dritten Strophe des Textes und dem dort beschriebenen paradoxen Verhalten des fiktiven Adressaten können die Feststellungen »never seem to find the time« und »the time is gone« in Strophe 4 des Textes als konsekutiv-logische, endgültige Konsequenz des *circulus vitiosus* betrachtet werden. Der Kreislauf endet mit dem Tod des fiktiven Adressaten, da jeder Wettstreiter irgendwann das Rennen gegen die Zeit verlieren muss.

Auch ohne Kenntnis der intertextuellen Anspielung der Formteile C und D auf den ersten Song von *DSOTM*, »Speak To Me / Breathe«, ist deutlich zu hören, dass mit der Überleitung bei 5:50 Minuten ein neuer musikalisch-lyrischer Abschnitt im Gesamtsong »Time« beginnt, indem zum Beispiel ein Wechsel des tonalen Zentrums (fis-Moll zu e-Moll) und des leicht gebremsten Tempos von 60 bpm stattfindet. Der Formteil C sticht durch einen positiven und entspannten Grundcharakter aus dem Song heraus. Diese Stimmung entsteht auf musikalischer Ebene durch das polyrhythmische, synkopierte und im Mikrotiming belebte Zusammenspiel der Band sowie durch die Verwendung des Skalenmaterials von D-Dur im Gesang.

Ein wichtiges Detail für diese sehr positive Wirkung ist im Songtext zu verorten. Im Vergleich zu allen vorangegangenen Strophen ist der Fokus in

der letzten Strophe nicht mehr auf den Verlust von Zeit gerichtet, sondern auf ihr bewusstes Auskosten. Das Lyrische Ich bringt ein positives Heimatverständnis zum Ausdruck (»home, home again / I like to be here while I can«), welches als Ruhepol und Ort der Regeneration gegenüber der Außenwelt verstanden wird (»when I come home cold and tired / It's good to warm my bones beside the fire«). Dieses Lyrische Subjekt grenzt sich mit dieser positiven Haltung im weiteren Verlauf dieser Strophe offenbar nicht nur räumlich (»far away«), sondern auch persönlich von Verhaltensweisen anderer Personen (bspw. »the faithful«) ab. In dieser letzten Strophe wird also durch ein explizites Subjekt indirekt eine Philosophie des *Carpe Diem*, d.h. ein bewusstes Leben in der Gegenwart propagiert. Im Rückschluss auf die vorangegangenen Strophen ist demnach die Interpretation möglich, dass der Songtext insgesamt als Parabel zu verstehen ist. Durch die Konfrontation mit der mehrfach desillusionierenden Auswirkung der Vergänglichkeit von Zeit auf das Leben des fiktiven Adressaten wird implizit Kritik an dieser Lebensweise geübt, aber gleichzeitig empathisch Verständnis dafür aufgebracht. Denn das Pronomen »you« schließt aufgrund der Polyvalenz im Englischen (kann in diesem Fall sowohl mit »du« als auch mit »man« übersetzt werden) auch das Lyrische Ich mit ein. Es geht daher um ein Verstehen grundsätzlich allzu-menschlichen Verhaltens.

Dieser musikalisch-textliche Kontrast des Formteils C zu allen vorangegangenen ist Indiz für seine interpretatorische Bedeutsamkeit und wird durch den ersten Gesangsvers »Home, home again« dieser dritten Strophe bekräftigt, der semantisch in direkter Verbindung zur Harmonik und Form des Songs steht. Wie vorher beschrieben, sind die Formteile A und B harmonisch und formal kreislaufartig organisiert und spiegeln den textimmanenten Teufelskreis wider, in dem sich der fiktive Adressat befindet. Daher ist die Interpretation denkbar, dass der Formteil C durch den Tonartwechsel ein harmonisch-formales Durchbrechen dieses Zyklus (ABABAB C) bedeutet. Dieser Tonartwechsel ist so auffällig, weil er erst- und einmalig im kompletten Song die eindeutige Akkordfolge der Stufen [V] – i ($H_{5b}^{7\ 9b}$ – e) erklingen lässt – das Ansteuern einer Tonika über ihre Dominante als ein etabliertes musikalisches Symbol für »Heimat«. In diesem Zuge wird aber nicht nur der musikalisch-lyrisch etablierte Heimatbegriff hervorgehoben, sondern zugleich die Perspektive bzw. Lebensphilosophie des expliziten Lyrischen Subjekts. Durch die kontrastierende subjektive Darstellung des Lyrischen Ichs wird in der letzten Strophe eine Lösung für die Misere des fiktiven Adressaten geliefert, die dabei vermutlich auf den hermeneutischen Erkenntnisgewinn des Lyrischen Ichs zurückzuführen ist.

Anstatt auf diesem musikalisch-thematisch entscheidenden Punkt im Verlauf des Stückes zu enden, erklingt jedoch noch eine letzte Bridge (Formteil D), die sich formal von den vorherigen Bridge-Parts in den Parametern Harmonik, Sound und Melodik unterscheidet. Er weist ebenfalls klare Parallelen zu weiteren strukturellen Aspekten dieser Überleitungen auf. Dazu zählen beispielsweise der durch Terzen (und Sexten) harmonisierte Gesang von zwei unterschiedlichen Sängern und ein ähnlicher Rhythmus. Entscheidend für diesen Formteil ist jedoch die Tatsache, dass er im Vergleich viel trauriger, melancholischer und bedrückter klingt. Dieser Hör-eindruck lässt sich auf die für ein Song-Ende in der Rockmusik der 1970er Jahre ungewöhnliche Akkordsequenz zurückführen, denn der letzte Formteil verlässt das gerade erst erreichte neue tonale Zentrum (e-Moll) schlussendlich wieder durch die funktionsharmonisch mehrfach ambivalent zu deutende Überleitung $C^{maj7} - h^7 - F^{maj7} - G - D^{7/\#9} - D^{7/b9} - h$.

Der erste Akkord C^{maj7} (ab 6:40 min.) dieses überleitenden Abschnitts passt in den harmonischen Kontext des tonalen Zentrums e-Moll, aber nicht in den des zugrunde liegenden D-Dur-Skalenmaterials im vorausgehenden Formteil C. Ich gehe aufgrund der strukturellen und funktionalen Ähnlichkeit des letzten Bridge-Parts mit den vorherigen Parts B und B' davon aus, dass es sich zu Beginn um eine Ganztonrückung des ersten Akkords aus B (D^{maj7}) nach C^{maj7} , handelt. Die Akkordfolge $D^{7/\#9} - D^{7/b9}$ zum Schluss des Formteils e''' legt als angestrebtes neues tonales Ziel G-Dur nahe, weil durch die zweifache Tiefalteration der zuvor übermäßigen None ein Dominantseptnonakkord entsteht, der funktionsharmonisch korrekt eigentlich nach G-Dur aufgelöst werden müsste – in diesem Stück aber als Trugschluss auf der Medianten h-Moll von G-Dur endet. Da dieser Formteil also letztlich nach h-Moll (implizit G-Dur) überleitet, klingt besonders die Tritonus-Substitute F^{maj7} für h-Moll (Sub v^7) als G-Dur leiterfremder Akkord ungewöhnlich. Diese erweckt nämlich kurz die Hörerwartung, dass die Akkordfolge $F^{maj7} - G$ -Dur als Vollschluss zu C-Dur oder als Trugschluss zu a-Moll führt. Es existieren demnach mehrere harmonische Deutungsmöglichkeiten und Arten, diese U-Turns in der Überleitung zu hören:

1. D-Dur als implizite Tonika:
 $bVII^{maj7} - vi^7 - bIII^{maj7} - IV - [- iii] IV$.
2. e-Moll als tonales Zentrum:
 $VI^{maj7} v^7 - bII^{maj7} (Sub v^7) - III - [V^{7/\#9} - 7/b9 - iii] III$.
3. C-Dur als neues tonales Zentrum:
 $[I^{maj7} - Sub IV - IV^7 - V - [V^{7/\#9} - 7/b9 - iii] IV]$.
4. G-Dur als Ziel dieser Überleitung:

[IV^{maj7} – iii⁷ – (Sub v⁷) – I – V^{7/#9-7/b9} – iii] I.

Pink Floyd nutzen den erneuten Trugschluss ($D^7 - h$) einerseits als passende Überleitung zum nächsten Song (»The Great Gig in the Sky« beginnt auf h-Moll), andererseits spiegelt dieser Schluss ein harmonisches Prinzip wider, welches charakteristisch für das gesamte Stück ist. Der im Songtext thematisierte, von Veränderung geprägte, unaufhaltsame zeitliche Fluss könnte also musikalisch auch in der Unbeständigkeit eines mehrfach wechselnden und zugleich immer ambivalenten tonalen Zentrums kontrastierender Großformteile (Formteile I-B': fis-Moll (implizit A-Dur), $\frac{1}{2}$ C-C: e-Moll (implizit D-Dur) & D: h-Moll (implizit G-Dur) gesehen werden. Dieses Fortschreiten ist gleichzeitig funktionsharmonisch eher konventionell, da es sich um Quintbeziehungen des Skalenmaterials (Quintfälle A – D – G) handelt.

Durch die synkopischen Breaks von Bass und Gitarre auf die Zählzeit 4u des Viervierteltaktes im Formteil D klingt dieser deutlich abgehackt und könnte als stolpernd beschrieben werden. Die letzten vier Gesangsverse, die über diesen Formteil gesungen werden, können in zweierlei Hinsicht gedeutet werden. Wie schon oben beschrieben, kann das Läuten einer Glocke (»The tolling of the iron bell«) im sakralen wie militärischen Kontext verortet werden. Da explizit die Gläubigen (»the faithful«) erwähnt werden, könnte die aufgezeigte Szenerie möglicherweise auch in Verkettung mit dem Tod des fiktiven Adressaten im Formteil B' als (s)eine symbolische lyrische Beerdigung gedeutet werden.

In Verbindung mit der konzeptuellen Gestaltung des Albums *DSOTM* und der Songabfolge wird deutlich, dass die Songs »Speak To Me / Breathe«, »Time / Breathe Reprise« und »The Great Gig In The Sky« aufgrund musikalischer und lyrischer Intertextualitäten unmittelbar zusammenhängen und in einer dreiteiligen Großform die Stationen Geburt, Leben und Tod sowie drittens das Jenseits widerspiegeln könnten. »Speak To Me / Breathe« beginnt mit deutlichen Herz- bzw. Puls-Geräuschen (ab 0:10 min.), die mit Assoziationen zu den Vitalzeichen eines Babys im Mutterleib bei einer Ultraschalluntersuchung in Verbindung gebracht werden können. Zugleich vermischen sich ab 0:35 min. Sample-ähnlich verwendete Tonband-Ausschnitte aus Songs des gesamten Albums *DSOTM* mit dem Puls und fungieren einerseits als Ouvertüre für den weiteren Verlauf des Albums und können andererseits als Vorausdeutung oder Zeitraffer des thematisierten Lebenskreislaufs eines Menschen angesehen werden. Hinweise für die symbolische Geburt – die ersten Atemzüge eines Neugeborenen – finden sich ab 1:13 min. mit dem Beginn von »Breathe« und dessen erster Gesangszeile »Breathe, breathe in the air« deutlich wieder. Die Verbindung zum Gesamtsong »Time / Breathe

Reprise« wird musikalisch durch die Reprisesform der Formteile C und D, das Aufgreifen der Herz- und Pulsgeräusche im Intro sowie der konzeptuellen Thematisierung eines Menschenlebens von der Kindheit bzw. dem Jugendalter bis zum Tod in den Formteilen A-B' von »Time« geknüpft. Die Beziehung von »Time« zu »The Great Gig In The Sky« wiederum wird zum einen durch die oben gezeigte harmonische Überleitung gewährleistet. Zum anderen können sowohl der beschriebene Tod des fiktiven Adressaten im Formteil B', die Beerdigungs-Szenerie in D von »Time«, die Jenseits-Metaphorik des Titels des darauffolgenden textlosen Songs »The Great Gig In The Sky« als auch die harmonische Überleitung als weitere Indizien für die thematische Verbindung dieser Stücke angesehen werden. Insgesamt spricht für die Verkettung auch die Anordnung der Tracks auf der ursprünglichen A-Seite der LP, die mit »Speak To Me / Breathe« beginnt und mit »The Great Gig In The Sky« endet.

Fazit

Abschließend bemühe ich mich um eine Gesamtdeutung des Songkonzepts »Time«. Bedenkt man alle vorher genannten Aspekte, könnte »Time« in einer etwas freieren Deutungsweise als ein popmusikalisches Drama verstanden werden. Der Song besteht aus einer spannungserzeugenden Introduction mit Ouvertürencharakter (Formteil I), einem ersten Akt (Formteile A und B), einem Zwischenspiel (Gitarrensolo), einem zweiten Akt (Formteile A') mit Wendepunkt (Formteil B') und einem Finale (Formteil C) ohne (vorerst) offensichtliches »Happy-End« im Formteil D. Dennoch würde ich dafür plädieren, dass der Song letztlich doch eine positive Pointe hat. Wie schon gezeigt wurde, deuten Form, Harmonik, Melodik und der Text des Stückes ganz besonders auf den Formteil C hin. Dieser ist wie ein extratextueller (Meta-)Kommentar der ganzen Thematik des Songs zu verstehen. Nachdem fast sechs Minuten lang nur eine sehr negative, trostlose Vorstellung von der Vergänglichkeit von Zeit in ihrer Auswirkung auf den fiktiven Adressaten präsentiert worden ist, wird eine auf den ersten Blick nur scheinbar thematisch nicht mit den vorherigen Formteilen zusammenhängende Introspektion eines erstmals explizit auftretenden Lyrischen Subjekts gegeben. Die beschriebene Situation ist zudem harmonisch-formal und textlich als auswegloser *circulus vitiosus* dargestellt worden. Die positiven Aussagen des lyrischen Ichs über ein genussvolles, bewusstes Leben des Augenblicks sind von zentraler Bedeutung für die Interpretation einer möglichen Intention des Stückes.

Während meiner Analyse von »Time« habe ich mich des Öfteren gefragt, was dieser Song mir sagen will. Nach einer sehr arbeitsintensiven Zeit konnte ich mich auf einmal im fiktiven Adressaten wiederentdecken. Diverse Veranstaltungen und Aufgaben führten zu einem pausenlosen Marathon für mich. So hetzte ich von Ort zu Ort, von einem Termin zum nächsten und konnte mir nicht erklären, warum mir kein Interpretationsansatz für meine Analyse einfiel – bedenkt man die Thematik des Stückes, ist das schon äußerst absurd. Als mir dann klar geworden ist, dass ich eigentlich genauso paradox wie der fiktive Adressat versucht habe, ein sinnloses Rennen gegen die Zeit zu führen, begriff ich die Intention des Songs. Durch die Begegnung mit Phänomenen wie bspw. verpassten Chancen, Vergänglichkeit von Zeit oder Desillusionierung im beschriebenen multimedialen Kontext wird eigentlich lauthals und gleichzeitig sehr empathisch ein Bild alltäglicher Probleme des menschlichen Lebens gezeichnet, in dem sich jeder wiederfinden könnte. Alles in allem kann die negative Fiktivdarstellung als paradoxe Intervention verstanden werden, die deutlich darauf hinweist, diese Fehler des fiktiven Adressaten nicht auch zu begehen, sondern bewusst in der Gegenwart zu leben.

Zu guter Letzt fallen noch einige interessante Details auf, die sehr subtil für meine These sprechen: Pink Floyd wenden sich mit »Time« implizit, vielleicht auch unbewusst gegen poplarmusikalische Konventionen wie zum Beispiel 3:30 Minuten lange Songs mit Lehrbuch-artigem Formschemata (bspw. Verse-Chorus-Verse-Chorus-Bridge-Chorus). Für mich bedeutet diese subtextuelle musikalische Revolte gegen Musik als ein Fließbandprodukt auch die Ablehnung einer schnelllebigen, nur passiv konsumierenden, kurzlebigen Trends hinterherrennenden Gesellschaft und damit auch die Hinwendung zu einem bewussten »Zeitgenuss«. In diesem Sinne ist es doch auch gleichsam wirklich interessant, dass obwohl im Songtext von »Time« überwiegend »keine Zeit« ist, weit über die Hälfte des Stückes aus Instrumentalpassagen besteht – für die sich die Band wahrhaft viel Zeit nimmt.²

Quellen

- Billboard (2012). <http://www.billboard.com/#/album/pink-floyd/the-the-dark-side-of-the-moon/61357> (Zugriff am 10.6.2012).
- Clerk, Carol (2011). »We Always Argued, Arguments Come out of Passion.« In: *Uncut. Pink Floyd. The Ultimate Music Guide*. Hg. v. Allen Jones. London: IPC Media, S. 72-85.

2 Vielen Dank an Isabell Bötsch und Ursula Kruck-Hantschel für die konstruktive Unterstützung.

- Dalton, Stephen (2011). »The Dark Side of the Moon.« In: *Uncut. Pink Floyd. The Ultimate Music Guide*. Hg. v. Allen Jones. London: IPC Media, S. 54-56.
- Krüger, Sascha (2011). »Pink Floyd. Wie alles begann.« In: *Visions* 22, Nr. 223, S. 90-100.
- Jones, Allen (Hg.) (2011). *Uncut. The Ultimate Music Guide. Pink Floyd*. Hg. v. Allen Jones. London: IPC Media.
- Lohrmann, Michael (2011). »Ein Leben lang Pink Floyd.« In: *Visions* 22, Nr. 223, S. 101-113.

Diskographie

- Pink Floyd (1973). *The Dark Side of the Moon*. Harvest (EMI), (2011) 50999 028955 2 9, [(1973) SHVL 804].

Filmographie

- Longfellow, Matthew (2003). *Classic Albums: Pink Floyd – The Dark Side Of The Moon*. Eagle Rock Entertainment.

Abstract

This paper provides a hermeneutic approach on Pink Floyd's popular song »Time« from 1973's album *Dark Side Of The Moon*. The primary aim of this examination is the analysis of the conceptual connection of music and lyrics in this song. Moreover, derivation of semantic meaning potential is used to form an intersubjectively verifiable song interpretation. All in all, the main results of this analysis suggest a close connection of the song's musical parameters, i.e. form, harmony, melody, rhythm as well as sound, and its lyrical theme: (1) first the *musique concrète* in the song's introduction and the subsequent instrumental passage establish evident semantic relations to the following lyrical theme of fleeting time, (2) a devil's circle of transitoriness of life is presented in the song's lyrics and is musically mirrored by periodic formal and harmonic repetitions, (3) the ambivalence of the bridge's negative lyrics in combination with the sweet melodic thirds in the vocals suggests a melancholic atmosphere, (4) the lyrics' description of a human life from birth to death is reflected in the formal structure and the harmony of »Time« as well as in the conceptual arrangement of *Dark Side Of The Moon's* first LP-side from »Speak To Me« to »The Great Gig In The Sky«.

Anhang 1

Text zu Pink Floyds »Time« (1973)

¹Ticking away the moments that make up a dull day
You fritter and waste the hours in an off hand way
Kicking around on a piece of ground in your home town
Waiting for someone or something to show you the way

²Tired of lying in the sunshine staying home to watch the rain
You are young and life is long and there is time to kill today
And then one day you find ten years have got behind you
No one told you when to run, you missed the starting gun

³And you run and run to catch up with the sun, but it's sinking
And racing around to come up behind you again
The sun is the same in the relative way, but you're older
Shorter of breath and one day closer to death

⁴Every year is getting shorter, never seem to find the time
Plans that either come to naught or half a page of scribbled lines
Hanging on in quiet desperation is the English way
The time is gone the song is over, thought I'd something more to say.

Breathe Reprise

⁵Home, home again
I like to be here when I can
When I come home cold and tired
It's good to warm my bones beside the fire
Far away across the field
The tolling of the iron bell
Calls the faithful to their knees
To hear the softly spoken magic spells.