



# 2017/32 dschungel

<https://jungle.world/artikel/2017/32/das-utopische-beduerfnis>

**Eine Erinnerung an den britischen »Summer of Love«**

## Das utopische Bedürfnis

von **Uli Krug**

**Alles, was vom britischen »Summer of Love« nicht überdauert hat, macht ihn so  
erinnernswert. Eine Rückschau auf die psychedelische Ära.**

»Es gibt also eine Unmenge Zukunft in der Vergangenheit, die nicht getan worden ist und die als Forderung unabgeholten weitergeht.« Ernst Bloch

Wenn man der Diagnose Zygmunt Baumanns traut, der zufolge wir im Zeitalter der »Retrotopien« leben, sich also Vorstellungen eines besseren Lebens eher an die Vergangenheit als an die Zukunft heften, wirkt es zunächst erstaunlich, wie wenig Aufhebens um das 50jährige Jubiläum des »Summer of Love« gemacht wird: Die Rückblicke im Feuilleton erschöpfen sich in Pflichtübungen; Buchpublikationen, die sich dem wildbewegten Jahr 1967 widmen, sind rar.

Wo allerdings geschrieben wird über den psychedelic boom und jenen Sommer, als eine counterculture sich zu regen begann, die Zeitgenossen als Beginn einer Revolution feierten oder fürchteten, ist die Tendenz eindeutig: Die Autoren gemeinden 1967 ohne viel Federlesens direkt ins Jahr 2017 ein, zeichnen eine allzu bruchlose Kontinuität zwischen damals und heute. So schreibt beispielsweise Ernst Hofacker schon im Klappentext seines Buchs »1967: Als Pop unsere Welt für immer veränderte«: »Es war auch die Zeit, in der unser Wertesystem und Lebensstil neu ausgerichtet und die Grundlagen für die Freizeitgesellschaft und Mediendemokratie gelegt wurden.« Im Resultat darf sich dann der von Tristesse und Hektik bestimmte Alltag des postmodernen Kapitalismus ausgerechnet mit der Aura eines Lebensstils schmücken, der ohne die zumindest temporäre Abwesenheit der größten Lebensnot in der keynesianischen Nachkriegsgesellschaft gar nicht denkbar gewesen wäre.

Doch auch wo gegenwartskritischere Töne angeschlagen werden, erscheint der »Summer of Love« lediglich als Geburtsakt der zeitgenössischen populären Kultur und der digitalen Gesellschaft. Und das auch nicht gänzlich zu Unrecht, allerdings nur dann, wenn man die Gegenwart als geradezu böartige Karikatur einstiger Utopien betrachtete: »Das Bündnis von Pop und Politik«, das beispielsweise Michael Pilz (Welt, 8. 9. 2016) als Erbe der psychedelischen Ära feiert, besteht heute in der Hauptsache darin, dass der gesellschaftliche Mainstream sich von Schauspielern und Künstlern dauerbestätigen lässt; die Hoffnung der späten Sechziger auf ein Zusammenfließen aller avancierten Künste in einer neuen Populärkultur hat im alles einebnenden Jahrmarktsrummel der multimedialen Events geendet; der Versuch einer Ethik des »Free Your Mind« schließlich wirkt aus heutiger Sicht lediglich wie ein Freibrief für den

grassierenden Esoterikfimmel.

Doch ob man Kontinuitäten der Popkultur der vergangenen 50 Jahre nun kritisch oder unkritisch zeichnet – immer fällt dabei heraus, was auf der Strecke geblieben ist, was dem Siegeszug des »kapitalistischen Realismus« (Mark Fisher), der seit den späten Siebzigern die Welt und nicht zuletzt auch die künstlerische Sicht auf sie bestimmt, zum Opfer fiel, was an der psychedelischen counterculture mit dem Heute vollkommen inkommensurabel ist: Die wie auch immer spinnert-jenseitige Verweigerungshaltung gegenüber den Normen der Leistungsgesellschaft; die Suche nach einem anderen, eher Proust'schen Zeitempfinden wider den Takt und das Tempo industrieller und mehr noch postindustrieller Abläufe, wie sie in der psychedelischen Musik hörbar wurde; der oft naive, aber immer leidenschaftliche Utopismus schließlich, der eine Welt frei von Not, Zwang und sinnloser Versagung malte.

Genau das aber sind die Grundzüge eines »Acid Communism«, dem sich Mark Fishers letztes, bislang unveröffentlichtes Manuskript widmet und das **Christian Werthschulte** so charakterisierte: »»Acid Communism« ... war ein Projekt, den Neoliberalismus als politische Ideologie zu beschreiben, der in den frühen Siebzigern zuerst dazu diente, die Gegenkultur der späten sechziger Jahre und ihre radikale, psychedelische Kritik an der Lohnarbeit zu bekämpfen.« Diese Kritik wurde »in einem Bohememilieu (formuliert), einem »Psychedelic Shack« (Titel des 1970 veröffentlichten Albums der Temptations, U. K.), in dem sich Bürgerkinder in Klassenverrat übten, während die durch den Sozialstaat mit Freizeit gesegneten Arbeiterkinder neue Modelle für Klassenzugehörigkeit entwarfen: »Eine neue Menschheit« ein neues Sehen, ein neues Denken, ein neues Lieben: Das ist das Versprechen von »Acid Communism« und dieses Versprechen konnte man in »Psychedelic Shack« und der Kultur, die von ihm inspiriert war, hören«.«

Der wohl schroffste Unterschied zwischen damals und heute zeigt sich in der Popmusik selber; die messianische Sogwirkung, die sie vor 50 Jahren besaß, ist heute schlechterdings unvorstellbar, ebenso wenig, dass Popalben quasi aus eigener Kraft von ihren Hörern als Antizipationen einer neuen, gänzlich anderen Welt verstanden wurden. Diese utopische Qualität, die ursprünglich weder dem klassischen Blues noch dem aus ihm destillierten Rock 'n' Roll eigen war, wuchs dem psychedelischen Rock aus ästhetischen Quellen und sozialen Überlieferungen zu, die im Herkunftsland von Elvis und Bo Diddley, das auch das der Beach Boys und von Jefferson Airplane war, nur spärlich sprudelten beziehungsweise randständig waren. Rock, und da vor allem psychedelischer, fand diese Quellen und Überlieferungen in Großbritannien, dem Land der begeisterten Adepten US-amerikanischer Populärmusik seit der ersten Stunde. So befremdlich es zunächst klingen mag, bei all den ebenso ikonischen wie uramerikanischen Bildern des »Summer of Love«, den Bildern vom Blumenbus der LSD-Pioniere Merry Pranksters, vom Monterey Festival oder von den Massen jugendlicher Hippies (und sie bestaunenden Touristen), die im Frühjahr 1967 nach Haight Ashbury, dem Bohemeviertel von San Francisco, oder zum Sunset Strip in Los Angeles strömten: Psychedelische Musik und die in ihr artikulierte Weltsicht ist regelrecht durchtränkt mit der europäischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts, insbesondere jener der englischen Romantik.

Das gilt gerade auch für manches psychedelische Meisterwerk US-amerikanischer Musiker: Was beispielsweise der im Februar 1967 erschienenen LP »Surrealistic Pillow« von Jefferson Airplane die neuartige psychedelische Qualität gab, war gerade der Rückgriff auf die phantastischen, exotisch-mondsüchtigen Entwürfe der Literatur und bildenden Kunst des viktorianischen

Zeitalters und seiner Vorläufer. Das »White Rabbit«, den Grace Slick im gleichnamigen Song auf diesem Album besingt, hoppelte ursprünglich durch jenes epochale Buch des Engländers Lewis Carroll, das 1865 die Abenteuer der kleinen Alice im Wunderland beschrieb; auch die bewusstseinsverändernden Wirkungen bestimmter Pillen, die Slicks Text mit Alice und dem weißen Karnickel verbindet, waren Carroll sicherlich nicht eben fremd: Zwar war LSD noch nicht - erfunden, aber eine Unze Laudanum kostete im England seiner Zeit nicht mehr als ein Bier im Pub, überhaupt war der Handel mit Opiaten völlig unreguliert, sie gehörten gerade in Industriemetropolen wie Manchester zum Alltag (sehr zum gesundheitlichen Schaden der Kleinkinder, die damals oft derart ruhiggestellt wurden); Apotheker verkauften wöchentlich literweise populäre opiumhaltige Tränke wie »Godfrey's Cordial« oder Pülverchen wie »Steedman's Powder«, das häufig in den Tee, der dann sinnigerweise poppy tea hieß, gerührt wurde.

Dieser nahe kulturelle Bezug zur wilde Blüten treibenden Abwendung von Realismus und Pragmatismus, die die romantische Literatur und Kunst des 19. Jahrhunderts prägte, war größtenteils der akademischen Boheme der Westküste vorbehalten; der psychedelic boom ging in den Vereinigten Staaten, auch angesichts scharfer politischer und sozialer Konflikte, die klare Antworten zu verlangen schienen, rasch vorüber. Im Oktober 1967 wurde der »Summer of Love« bei einem Happening in San Francisco symbolisch zu Grabe getragen und 1968 war die US-amerikanische Gegenkultur zwar immer noch drogenaffin, aber textlich und musikalisch dabei, auf dem scheinbaren Boden der Tatsachen anzulangen. Was aber nicht heißt, dass der romantische Impuls, der Einspruch gegen die Zumutungen eines illusionslosen, modernen Erwachsenenlebens, damit gänzlich erloschen wäre, er äußerte sich jedoch gänzlich anders als in der Musik der britischen counterculture. Die Rückbesinnung auf eine Vergangenheit, die eine andere Gegenwart hätte bergen können, als jene, die tatsächlich aus ihr erwuchs, nahm Formen an, die Henry David Thoreau in seiner Schrift »Walden« (1854) vorgezeichnet hatte. So wie Thoreau zogen sich viele psychedelische Vorreiter - ob nun nur im Geiste oder auch tatsächlich - in die Wälder zurück, suchten das echte Amerika an der mit der Modernisierung der Nachkriegszeit nicht recht mitgekommenen Peripherie: Grateful Dead aus San Francisco beispielsweise, vormals unter anderem Hausband bei Ken Kesey's LSD-Großpartys, wandten sich auf den Alben »American Beauty« und »Workingman's Dead« (beide 1970) plötzlich altertümlichem Bluegrass zu, mit Banjoklängen und nostalgisch-sozialkritischen Texten. Vorreiter dieser Bewegung aber waren die Byrds aus Los Angeles, die im Sommer 1968 plötzlich in der prolligen Country-Metropole Nashville Fuß zu fassen suchten und die LP »Sweetheart of the Rodeo« veröffentlichten, die genau so klingt, wie sie heißt.

Dabei waren es gut zwei Jahre zuvor genau die gleichen Byrds, die mit ihrer Single »Eight Miles High« im März 1966 die psychedelische Welle mit ausgelöst hatten. Der Song hatte eine regelrechte musikalische Blaupause für neugierige Nachahmer geliefert: Inspiriert vom irrlichternden Saxophonspiel John Coltranes auf seinem Stück »India« erkundeten die Byrds die Möglichkeiten der Mikrotonalität, die die klassische indische Notation eröffnete; diese teilt eine Oktave in bis zu 66 Intervalle. So sorgen bei »Eight Miles High« die stetigen winzigen Verschiebungen der Tonhöhe für einen mäandernden, ebenso sanften wie manischen flow, der tatsächlich mit akustischen Mitteln den Eindruck einer Levitation hervorruft. Der Text des Songs aber erweist nicht Indien und auch nicht dem New Yorker »Village Vanguard«, in dem Coltrane »India« erstmals gespielt hatte, die Reverenz - nein, er ist London gewidmet, der »rain grey town known for its sound«. Und das völlig zu Recht, denn es war erst die sogenannte »British invasion« auf dem US-amerikanischen Musikmarkt in den Jahren zuvor, die die Grundlage für die

Musik der Byrds und vieler anderer gelegt hatte; erst die Eroberung der US-amerikanischen Charts und Konzerthallen durch die Beatles, Rolling Stones und Animals hatte in den USA jenes Korsett gesprengt, in dem Rock 'n' Roll zur konfektionierten Lebensabschnittsmusik für Teenager verschnürt worden war; erst diese Invasion hatte das musikalische Interesse Andy Warhols oder Allen Ginsbergs vom Jazz auf den Rock gelenkt, weil er ihnen das Medium zu sein schien, in dem Kunst avantgardistisch zu bleiben und zugleich populär zu werden versprach.

Dass der britische Beat dieses Potential besaß, das dem Rock 'n' Roll abging – erst recht in der gebändigten Form, die Anfang der Sechziger in seinem Mutterland vorherrschte –, war in gewisser Weise aus der Not geboren. Weil es im gerade der Nachkriegsausterität entronnenen Großbritannien keinen mit den prosperierenden USA vergleichbaren, kaufkräftigen Teenagermarkt gab, den ein hochspezialisiertes Mode- und Musikbusiness professionell bespielte, konnte und musste die britische Musikszene (jenseits braver Elvis-Klone wie Cliff Richard oder Tommy Steele) auf andere Ressourcen zurückgreifen. Schon die Adaption US-amerikanischer Populärmusik war von einer sehr britischen Idee geprägt: Der Idee des authentic folk, die im Vereinigten Königreich auf eine lange Vorgeschichte zurückblicken konnte und bis in die Zeit der englischen Romantik zurückreicht. Die vom Schulsystem und später der BBC halb geförderte und halb misstrauisch beäugte Folk-Bewegung hatte sich von Anfang an der Kritik der Zumutungen des Industrialismus verschrieben: nicht (oder zumindest nicht hauptsächlich) in dem Sinne, dass sie, wie scheinbar vergleichbare deutsche Bestrebungen des 19. Jahrhunderts, den individuierenden, zersetzenden Einfluss im Namen von Blut und Boden anprangerte, sondern vielmehr in dem Sinne, dass sie die Entindividuiung, die Bedrohung der bürgerlichen Freiheiten wie der proletarischen Spielräume durch das Fabrikregime beklagte.

Diese Vorstellung vom hohen Wert industriell nicht oder kaum vorgefertigter folk music bestimmte die Weise, wie und warum in England Jazz jenseits des Swing-Standards und vor allem Blues, der in den USA selber im Schatten vegetierte, gesucht, gefeiert und schließlich adaptiert wurden: Deshalb auch konnten die klassischen Blues-Meister von »Champion Jack« Dupree bis Muddy Waters nur in England eine Reputation erlangen, die ihnen in den USA ohne den Blues-Reimport durch die »British invasion« sicher nie zuteil geworden wäre; deshalb klangen die jungen britischen Musiker, die eben den Blues hinter Elvis entdeckten, so viel härter, interessanter und unreglementierter als ihre US-Pendants; deshalb aber auch mischten sie unter den »authentischen« Blues, dessen Spieltechniken sie in unverwässerter Form akribisch erlernten, allerlei tatsächlich authentisch Britisches.

In das so entstehende, sehr eigenwillige Amalgam, das zunächst in Ermangelung anderer Namen Beat oder auch schlicht Rhythm and Blues hieß und schließlich Rock – ohne Roll – getauft wurde, floss schon in den Anfängen neben dem tradierten Folk auch das bis auf die Mitte des 19. Jahrhunderts zurückgehende Repertoire der Music Halls ein, samt ihrer mokanten Bänkellieder und ihrem bizarren Zirkus-Tingeltangel, kurz Vaudeville genannt; auch der als »sophisticated« angesehene Modern Jazz mit seiner experimentierfreudigen Harmonik und seinen erweiterten Akkorden, den die BBC bisweilen zu später Stunde spielte, hinterließ eine hörbare Spur. All das reicherte die an sich streng standardisierte Rezeptur des Rock 'n' Roll um andere Klangfarben an, auch war die Instrumentierung des Beat von vorneherein vielfältiger – auch wenn es noch bis Mitte der Sechziger dauern sollte, dass alles möglich wurde, von der Sitar über das Cello und die Kirchenorgel bis zur Oboe. Diese Mixtur an Einflüssen und musikalischen Ressourcen bildete quasi den Mutterboden, aus dem binnen atemberaubend kurzer Frist –

zwischen der ersten fröhlich-naiven Beatles-Single »Love Me Do« (1962) und dem psychedelischen Uralbum der Band, »Revolver«, vergingen gerade einmal vier Jahre – nicht nur eine völlig veränderte Populärmusik entstehen sollte: Mit dieser Musik als ihrem Medium erstanden – nun aber als jugendkulturelles Massenphänomen – ein Lebensstil und eine Einstellung zur Welt wieder auf, die einst der Boheme, der Halbwelt und den schwarzen Schafen aus den Reihen der höheren Klassen vorbehalten war.

»Die Musik kam aus Amerika, wurde aber britisch insofern, als sie das Vorhaben einer klassenlosen Gesellschaft zugleich verkörperte und verfolgte und so die ungeteilte Aufmerksamkeit der Heranwachsenden besaß, deren bevorzugtes Artikulationsmittel sie wurde« – so resümiert David Simonelli in »Working Class Heroes«, einer grundlegenden Studie zur Sozialgeschichte der britischen Rockmusik, diese Entwicklung. Der Begriff »klassenlos« mag in diesem Kontext zunächst merkwürdig erscheinen, verweist aber auf eine recht eigentümliche Grundhaltung sowohl der englischen Alltagsmentalität wie auch der Kunstproduktion: auf die Hegemonie aristokratischer Einstellungen und Geschmäcker in einer historisch zu einem sehr frühen Zeitpunkt verbürgerlichten Gesellschaft. Die Ursache dieser Eigenart dürfte wohl genau auf die Parallelität der frühen Installation bürgerlicher Verkehrs- und Rechtsformen und des Fortbestands einer hochdistinktiven Klassengesellschaft zurückzuführen sein; im Resultat – jedenfalls bewahrte die kulturelle Produktion der englischen Gesellschaft über Jahrhunderte hinweg die ästhetischen Privilegien und sozialen Freiheiten der Aristokratie als eine Art konkreter Utopie auf, deren Genuss der übergroßen Mehrheit zwar verwehrt war, die aber in einer Gesellschaft der Rechtsgleichheit prinzipiell erreichbar erschienen und ebenso prinzipiell erstrebenswert blieben. Diese konkrete Utopie des aristokratischen Privilegs blieb ein ewiger Stachel im Fleisch des bürgerlichen Pragmatismus und drückt sich nicht zuletzt in der Neigung zum Spleen aus: Denn der befriedigt zumindest im Kleinen das Bedürfnis, über die reine Zweckrationalität des Handelns hinauszugehen und erlaubt es zugleich, sich dem Zugriff einer kollektiven Norm, dem hohlen Pathos des Gemeinwohls zu entziehen.

Diese konkrete Utopie der Schrulligkeit, diese Vorstellung von Klassenlosigkeit durch Verallgemeinerung des Klassenprivilegs, schrieb sich Anfang der Sechziger in der britischen Popkultur fort: Sie verdammte Dekadenz und Exzentrik nicht nur nicht, sondern erklärte zum Programm, möglichst auch in deren Genuss zu kommen; alles, was an aristokratischer Lebensart über den bürgerlich-nüchternen Utilitarismus hinausschoss: die Muse, das Entbundensein vom Zweckdienlichen, die Verfeinerung des Geschmacks, die Verzärtlichung des Empfindens, die von der Lebensnot befreite Phantasie, die Erkundung der eigenen Seele und Wahrnehmung, die Lust am Eigenartigen und die Aufgeschlossenheit für (auch sexuell) Abweichendes bestimmte die wenig später als psychedelic bezeichnete Richtung, in die die britische Rockmusik sich bewegte. Die Tendenz zur, wenn man so will, Aristokratisierung der Musik durch Jugendliche aus der Arbeiterklasse und der unteren Mittelschicht erst machte bereits 1965 eine Single wie »See My Friends« von den Kinks möglich, die auf amüsan-empathische Weise Partei ergriff für das schwule Halbweltmilieu Londons; überhaupt war allein schon das ostentative Dandytum der Mods, das gerade die Kinks mit selbstironischem Augenzwinkern repräsentierten, eine deutliche Absage an tradierte Vorstellungen von Männer- und Frauenkörpern, und an puritanische Vorstellungen von Arbeit und Zweckmäßigkeit sowieso.

»Revolver«, das 1966 veröffentlichte Album der Beatles, war schließlich der Punkt, auf den alles zulief und an dem alles zusammenkam. Das zeigte sich schon an dem völlig aus dem gewohnten

Rahmen fallenden Cover, das nicht mehr wie bisher ausschließlich üblich aussah wie ein zu groß geratenes Autogrammfoto, sondern sich bewusst in eine bestimmte künstlerische Tradition setzte und damit zum Vorbild aller folgenden Cover der Ära des psychedelischen und später progressiven Rocks avancierte. Klaus Voormann, der Graphiker, der die Mischung aus Strichzeichnung und Collage entwarf, ließ sich klar erkennbar vom spätviktorianischen Illustrator und Exzentriker Aubrey Beardsley (1872–1898) inspirieren, der dem Künstlerkreis um Oscar Wilde angehört hatte. Beardsleys Tintenzeichnungen waren dem Stil spätmittelalterlicher japanischer Shunga-Holzschnitte nachempfunden und schockierten viele seiner Zeitgenossen durch dunkle, groteske, meist explizit sexuelle Symbolik und bizarre Ornamentik, die die Grenze zwischen menschlichem Körper und pflanzlicher Natur ebenso verwischte wie die zwischen Tag und Traum. Genau diese Qualität, die Voormanns Covergestaltung einzufangen versucht, passte hervorragend zum musikalischen Vorhaben der Beatles. Nicht nur, dass das Tonstudio mit seinen technischen Mitteln selbst zum bestimmenden Instrument wurde, war an »Revolver« so neuartig; es sprengte die Grenzen des bislang Üblichen auch darin, dass es keine reine Rockplatte mehr war: »Eleanor Rigby« wird nicht von der Band instrumentiert, sondern von einem klassischen Streichquartett; »Tomorrow Never Knows«, der als erster aufgenommene Track der Platte, setzt auf die elektromagnetischen Techniken der avancierten E-Musik, der Musique Concrète; »I'm Only Sleeping« schließlich, das Schlüsselstück des Albums, verleiht John Lennon durch Bearbeitung die brüchige Stimme eines älteren Mannes und erzielt seine hypnotische Wirkung durch das rückwärts laufende Gitarrensolo. Diese Effekte waren dabei alles andere als Selbstzweck: In seinem Buch »Can't Buy Me Love« hält Beatles-Biograph Jonathan Gould mit gutem Grund fest, dass das künstlerische Ziel gewesen sei, »die Gesetze der Zeit und Bewegung zu suspendieren und einen Übergangszustand zwischen Schlaf und Bewusstsein hervorzurufen«, mit anderen Worten, die programmatische Infragestellung des von Lebensnot gesetzten Realismus, und stattdessen Musik zu schöpfen für Phantasten und Arbeitsverweigerer, Musik nicht mehr für die nach dem Tagwerk übrig gebliebene Freizeit, sondern für eine andere Ordnung der Zeit überhaupt.

Deutlicher als John Lennon hätte man die prinzipielle Verweigerung des Alltagsregiments kaum vorbringen können: »Everybody seems to think I'm lazy/I don't mind, I think they're crazy/Running everywhere at such a speed/Till they find there's no need (there's no need)/Please don't spoil my day, I'm miles away/And after all I'm only sleeping/Keeping an eye on the world going by my window/Taking my time«. Und diese Botschaft fand sofort begeisterte Rezipienten, es war das, worauf ein Großteil der »army of angry teenagers«, als die Pete Townshend die blühende Mod-Subkultur der Mittsechziger später bezeichnen sollte, gewartet zu haben schien.

In den Monaten nach dem Erscheinen von »Revolver« vollzog sich in dieser Subkultur eine rasante Entwicklung, die bereits in der Luft gelegen hatte: Die Mode, die schon zuvor mit aristokratischem Müßiggang und bohemienhafter Décadence symbolisch gespielt hatte, wurde sich in gewisser Weise ihres eigenen Kerns bewusst, formulierte im Medium populärer Musik, wenn auch zumeist sehr naiv und oft kitschig, ein utopisches Programm, das der von Herbert Marcuse in »Das Ende der Utopie« zur selben Zeit vorgetragenen Absage an die Leistungsgesellschaft durchaus nahekam: »Die neuen Bedürfnisse zeigen sich zunächst als die Negation der das heutige Herrschaftssystem tragenden Bedürfnisse und der sie tragenden Werte: zum Beispiel die Negation des Bedürfnisses nach dem Existenzkampf, die Negation des - Bedürfnisses, das Leben zu verdienen, Negation des Bedürfnisses nach einer zerstörenden

Produktivität.«

Ob sie nun den Namen Marcuses je gehört hatten oder nicht – diese Negationen bestimmten von nun an die Perspektive der Bands, die sich in Windeseile von Rhythm 'n' Blues-Combos nach dem Vorbild der Beatles zu psychedelischen Ensembles wandelten. Nur die Namen verrieten noch bisweilen den Ursprung, wie bei den Moody Blues, die mit »Ride My See-Saw« eine der wohl plakativsten Absagen an die Arbeitsmühle und das Reich der Notwendigkeit Anfang 1968 aus dem opulenten Album »In Search of the Lost Chord« – bei dem nicht weniger als 33 verschiedene Instrumente zum Einsatz kamen und dessen Titel auf ein romantisches Gedicht der viktorianischen Ära anspielt – als Single auskoppelten und mit folgenden Zeilen einen kleinen Hit landeten: » I worked like a slave for years/Sweat so hard just to end my fears./Not to end my life a poor man,/But by now, I know I should have run.«

Auch bei Pink Floyd steckte der Blues noch im Namen (benannt war die Band nach den beiden nahezu unbekanntem Blues-Veteranen Pink Anderson und Floyd Council), doch kaum jemand entfaltete das psychedelische Konzept so kompromisslos wie das Mastermind der Band, Syd Barrett: Nicht nur zerdehnte sein auf lange Drones setzendes Gitarrenspiel Zeit und Raum in bislang unerhörter Radikalität, seine Songs nahmen nicht minder radikal die Perspektive kindlicher Phantasie ein und machten harmlose Außenseiter und Verrückte – den »Fool on the Hill«, den auch die Beatles 1967 besangen – zu ihren Helden. Die erste Single der Band, »Arnold Layne«, erzählt in drolligen Zeilen die Geschichte eines transvestitischen Wäschediebs zu Klängen einer verhallten Orgel, die zweite, »See Emily Play« (beide 1967), evoziert die kindliche Versunkenheit im Spiel und experimentiert mit dem Klang rückwärts laufender Spieluhren – weiter weg war im Rock die »Men's World« aus harter Arbeit und sexuell messbarem Erfolg, die einst den Blues bestimmt hatte, nie zuvor. Eine der bemerkenswertesten Wandlungen vollzog – pars pro toto – die zuvor mit ihrem Rüpelimage kokettierende Mod-Band The Small Faces. Ungewohnt introspektiv fielen bereits die Singles »My Mind's Eye« (1966) und »Itchycoo Park« (1967) aus, doch eine LP wie das 1968 erschienene Konzeptalbum »Ogdens' Nut Gone Flake« hätte dieser Band wohl noch zwei Jahre zuvor niemand zugetraut: Das opulente runde LP-Cover war einer quietschbunten Tabakdose der Marke »Ogdens' Nut-Brown Flake« nachgebildet, in der die Band ihre Dope-Vorräte aufbewahrte, und die gesamte B-Seite füllte eine Suite, die mit sanfter Komik das surreale Märchen vom kleinen »Happiness Stan« erzählt, der sich auf die Suche nach der verlorenen Mondhälfte macht.

Es sind diesen beiden Sujets, die die psychedelische Musik mit am deutlichsten von der - bisherigen Rockmusik absetzen: Zum einen das der utopischen Reise – ob nun in die Vergangenheit, in die Zukunft, in den Weltraum, ins mikroskopisch Kleine oder ins unendlich - Ferne –, und zum anderen die kindliche Perspektive, die Perspektive des Unbewussten und doch in zerfetzten, undeutlichen Eindrücken erinnerten, die mit befremdetem Blick den Prozess des Erwachsenwerdens als unmäßige Zu- und Abrichtung erkennt. Deshalb ist die absichtsvolle Rückwärtsgewandtheit der psychedelischen Ästhetik, das Wuchern floraler Muster, die grotesk anmutende Aufweichung und Verzerrung von Linien und Schrift alles andere als zufällig: Sie will die Welt des Märchens und des Tagtraums zurückholen, die verlorene Welt der Kindheit also, wie es erneut die Beatles demonstrierten: Ihre Doppel-A-Seiten-Single »Strawberry Fields Forever/Penny Lane« aus dem Januar 1967 bot eine regelrechte Traumexploration, die thematisch frühkindliche Glückserinnerungen gegen die verwaltete Welt aufbot und musikalisch lunatische Folk- und Music-Hall-Sequenzen auf kakophonische Tape-Loops und verstörende

Klänge eines Streichorchesters prallen ließ.

Das geschärfte Empfinden für die repressiven Surpluskosten der Sozialisation, das Sensorium für das beunruhigende und zugleich faszinierende Schicksal der Partialtriebe in der Adoleszenz, schließlich das Vertrauen in den Strom der eigenen Assoziationen verlangten schon aus Eigendynamik heraus bald immer ausgedehntere musikalische Formen, die sich mit dem Single-Format nicht mehr vertrugen (1967 gaben die Pophörer denn auch erstmals mehr Geld für Alben als für Singles aus). Sogenannte Rock-Opern führten das Thema des Heranwachsens schließlich angemessen aus: Die Pretty Things schilderten 1968 Aufwachsen und Empfindungen des Sebastian F. Sorrow in LP-Länge (»S. F. Sorrow«), The Who präsentierten 1969 die Nachkriegsjugend von Tommy auf der gleichnamigen Doppel-LP, die Kinks zeichneten das Leben eines in der spätviktorianischen Zeit geborenen Durchschnittsengländers namens Arthur auf einer ebenfalls 1969 veröffentlichten LP nach.

Thematisch wie ästhetisch kehrt damit, wie schon angedeutet, die englische Romantik im Zentrum moderner Populärkultur zurück: Sebastian, Tommy oder Arthur sind die modernen Wiedergänger des »School Boy« William Blakes, der in seinem Versepos »Songs of Innocence« (1789) die imaginativen Kräfte der Kindheit gegen die Vorstellung vom Kind als einem lediglich noch zur Raison zu bringenden Miniaturerwachsenen verteidigt hatte. Tatsächlich teilt die psychedelische Musik und Mode der Jahre ab 1967 diese romantische Vorstellung einer bedrohten, wenn nicht schon verschütteten Welt autonomen Erlebens, teilt eine Sicht, die das utilitaristische Diktat von Fabrik und Militär über das Leben des Einzelnen als traumatischen Akt kenntlich machen möchte.

Die Liedtexte und Albenkonzepte jener Jahre reichen zweifelsohne nicht an die der literarischen Vorbilder Blake, Lord Byron oder das Werk der Shelleys heran. Und doch scheinen, in welcher schlichter Form auch immer, die Grundimpulse der englischen Romantik in der englischen Psychedelik wieder auf: die Ablehnung des »L'homme machine«, wie ihn die gleichnamige programmatische Schrift des französischen Aufklärers Julien Offray de La Mettrie postuliert hatte, und die Rückforderung dessen, was dieser zweckmäßigen Mensch-Maschine abgeschnitten war – die überschießende Fülle und die sich ans unmittelbar Nutzlose verlierende Sanftheit. Diese unerwartete Rückkunft romantischer Motive in einem Bereich, der ursprünglich den belanglosen Mode- und Tanzgelüsten von Teenagern vorbehalten schien, spiegelt sich auch in einer ebenso unerwarteten Rückkunft der als geradezu widersinnig unmodern geltenden viktorianischen Ästhetik, als deren Vorbote in den frühen Sechzigern die Konjunktur der Gothic-Filme aus den Londoner Hammer-Studios gelten könnte. Die Paisley-Muster der dunklen, schweren Vorhänge und Tapeten des 19. Jahrhunderts, die die inneren Räume vor dem gesellschaftlichen Betrieb abgeschirmt hatten, tauchten plötzlich auf Hemden und Jacken, in Wohnungen, Shops und Clubs wieder auf – selbst Längstvergessenes wie Gehstöcke und Lorgnons waren wieder zu sehen, nicht als Ladenhüter, sondern als Zeichen formvollendeter jugendlicher Dekadenz. Und auch die Vorliebe für mit allerlei enigmatischen Objekten vollgestellte Räume, in denen ja letztlich auch Walter Benjamins »Berliner Kindheit« spielt, kehrte zurück; eine Vorliebe für Räume, die ideale Kulissen für verworrene Tagträume und zeitvergessene Introspektionen bilden. Der Inbegriff des Grauens für Generationen moderner Designer, die viktorianische Opiumhöhle, überladen, dunkel, verspielt, gar mit Samtüberwurf und Vorhangtrodeln, war genau jener Raum, in dem 1967 »Sergeant Pepper« von den Beatles, »Their Satanic Majesties Request« von den Rolling Stones oder »Pipers at the Gates of Dawn« von Pink Floyd genossen werden wollten.

Über die romantische Wende der Popkultur, die das Jahr 1967 markiert, lässt sich leicht spotten. Nur wenige Pophistoriker und -journalisten haben es sich nehmen lassen, bei passender Gelegenheit auf die irrationale Altertümlichkeit dieser Wende hinzuweisen, die Verbildungsbürgerlichung der Rockmusik zu geißeln, die Untanzbarkeit der komplizierten Rockepen zu monieren und – worst of all – die Herausbildung einer Rockaristokratie zu bemäkeln, die die schlichten musikalischen Bedürfnisse, die dem Publikum stets unterstellt werden, arroganterweise ignorierte und der dafür zehn Jahre später die gerechte Strafe zuteil wurde, als die Punks ihre Traumschlösser stürmten.

Derlei Einwände haben, je länger dieser Sturm zurückliegt, umso deutlicher leichenschänderischen Charakter angenommen. Es scheint fast so, als stecke der romantische Stachel immer noch im Fleisch des popmusikalischen Utilitarismus, der eben jenes utopische Bedürfnis, das dem psychedelic boom vor 50 Jahren und der ihr folgenden kurzen - »progressiven« Epoche zugrunde lag, nicht befriedigen kann und will. Deshalb wohl muss er ignorieren und vergessen machen, dass es genau der rockmusikalische Romantizismus war, der den Soundtrack für das »rote Jahrzehnt« lieferte. Dessen brüske Abwendung vom kulturindustriellen Realitätsprinzip und der hemmungslose Anspruch, einen musikalischen Vorgriff auf eine utopische Gesellschaft zu tätigen, mit der die damals aktuelle schwanger zu gehen schien – sie waren maßlos und vermessen, keine Frage. Aber nur in dieser Maßlosigkeit und Vermessenheit boten sie auch die ästhetischen Mittel für den Versuch einer Vermittlung von alltäglicher Verweigerung und politischer Militanz – nicht zufällig blühte der psychedelische und später progressive Rock ausgerechnet im Italien der frühen Siebziger so heftig (auch das eine - nahezu vollständig vergessene Geschichte). Der Vorwurf des mit der Romantik einhergehenden Aristokratismus zielt hier auch deshalb völlig ins Leere, weil die Verbindung zwischen der englischen Romantik und der Vorstellung einer radikalen Umwälzung des Alltags mindestens so alt ist, wie die Rede, die Lord Byron 1812 vor einem empörten Oberhaus hielt, in der er die »Ludditen«, die sogenannten Maschinenstürmer, vehement verteidigte.

Die »Bedürfnisse der Negation«, auf die Marcuse 1967 so große Hoffnungen setzte, sie drückten sich in jener Rockmusik aus, die der »Psychedelic Shack« goutierte. Die britische Gegenkultur lieferte zwar nicht die großen Bilder jenes »Summer of Love« – sieht man von den immer noch faszinierenden Aufnahmen des International Love-In Festivals im Alexandra Palace oder aus dem Londoner UFO-Club ab –, aber die wichtigen Töne. Bands wie Pink Floyd, Soft Machine oder Yes (deren Urformation unter dem sprechendem Namen Tomorrow 1967 mit »My White Bicycle« reüssierte) entwarfen weiter utopische Landschaften, spiegelten avancierten Jazz in englischem Folk und konnten sich weder mit dem Lauf von »Time« noch dem von »Money« (beides Titel des Pink-Floyd-Albums »Dark Side of the Moon«, 1973) abfinden. Doch die Tage des rebellischen Elysiums waren gezählt: Denn träumen kann nur der, der sich nicht um den Alltag sorgen muss – und genau das musste man im Großbritannien der Mittsiebziger: Verzweifelte Streiks zukünftiger Arbeitsloser legten das Land lahm, Benzin war rationiert, der Müll stapelte sich auf den Straßen, während nicht wenige der musikalischen Riesen des postpsychedelischen Progressive Rock ihr Geld mittlerweile als schrille Attraktionen in den USA verdienten. Daheim stand derweil der Punk vor den Toren – und nichts hätte der Situation angemessener sein können als das Statement seines Vorsängers Johnny Rotten: »There is no future in England's dreaming«. Prophetische Worte, wie die kommenden Jahre und Jahrzehnte mit aller Bitterkeit erweisen sollten.